

MIMESIS JOURNAL BOOKS
collana di «**Mimesis Journal. Scritture della performance**»

ISSN 2283-8783

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Franco Perrelli Università degli Studi di Torino

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Éric Vautrin Université de Caën

1. **Jerzy Grotowski. L'eredità vivente**
a cura di Antonio Attisani
ebook www.aAccademia.it/grotowski isbn 978-88-97523-29-1
2. **Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi**
di Antonio Attisani
ebook www.aAccademia.it/performance isbn 978-88-97523-27-7
3. **Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo**
di Antonio Pizzo
ebook www.aAccademia.it/neodrammatico isbn 978-88-97523-37-6
4. **Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899)**
di Giuliana Altamura
ebook www.aAccademia.it/lugnepoe isbn 978-88-97523-64-2
5. **Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture**
di Edoardo Giovanni Carloti
ebook www.aAccademia.it/carloti isbn 978-88-97523-87-1
6. **Carmelo Bene fra teatro e spettacolo**
di Salvatore Vendittelli
a cura di Armando Petrini
ebook www.aAccademia.it/vendittelli isbn 978-88-97523-89-5
7. **L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro**
di Marcella Scopelliti
ebook www.aAccademia.it/scopelliti isbn 978-88-99200-39-8
8. **Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985**
par François Kahn
ebook www.aAccademia.it/kahn isbn 978-88-99200-93-0
9. **La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948**
di Raffaele Esposito
ebook www.aAccademia.it/esposito isbn 978-88-99200-95-4

**La nascita
del teatro
ebraico.
Persone,
testi
e spettacoli
dai primi
esperimenti
al 1948**

**Raffaele
Esposito**

Volume realizzato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

Le ricerche per la realizzazione di questo volume
sono state rese possibili dai fondi stanziati
dal Dipartimento Asia, Africa e Mediterraneo
dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

aA

© 2016
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione settembre 2016
isbn 978-88-99200-95-4
edizione digitale www.aAccademia.it/esposito

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Prefazione	Antonio Attisani	IX
Introduzione		XIII
Nota su trascrizione e pronuncia		XVIII
Abbreviazioni		XXII
Ringraziamenti		XXIII

I. Teatri d'inchostro: drammaturgia ebraica prima della rinascita

1. Dalla Bibbia ai purim-shpiln		3
Ebraismo e teatro		4
<i>Il tramonto del teatro nel medioevo</i>		8
Le sorti in scena		11
<i>Ester, dalla Bibbia</i>		11
2. Primi passi tra Italia e Olanda		15
Il primo drammaturgo		15
<i>Giuda Leone de' Sommi (Yehuda Somo, circa 1527-1592)</i>		16
<i>La commedia del fidanzamento, di Giuda Leone de' Sommi</i>		17
Tra gli esuli sefarditi		20
<i>L'espulsione degli ebrei dalla Spagna</i>		20
3. Teatro senza teatri da Luzzatto alla Haskalah		30
Un ponte tra il vecchio e il nuovo		31
<i>Moshe Chaim Luzzatto (1707-1746)</i>		31
L'Illuminismo entra nel ghetto		38
<i>L'ebraico e la cultura della Haskalah</i>		38
<i>La Rivoluzione Francese e le guerre napoleoniche</i>		43
Il secolo dell'Europa orientale		44
<i>La Haskalah nel XIX secolo</i>		45
<i>Verità e fede, di Abraham Dov Lebensohn</i>		49
4. Rinascita linguistica e nazionale		54
Il sionismo e la lingua ebraica		55
<i>Hibbat Zion e la Prima Aliyah</i>		56
<i>Lingua e nazione yiddish</i>		57
Storia e nazione, materia per la scena		60
<i>Yitzhak Katzenelson (1886-1944)</i>		65

II. Teatri erranti: spettacoli in ebraico tra Mosca, Berlino e Tel Aviv

5. Un pulpito al Teatro d'Arte di Mosca	71
Le origini di Habima	72
<i>Nahum Zemach (1887-1939)</i>	72
<i>Hanna Rovina (1888-1980)</i>	74
Celebrità collettiva	78
<i>Sh. An-ski (1863-1920)</i>	80
<i>Tra due mondi: il dibbuk, di Sh. An-ski</i>	81
6. Primi esperimenti tra Gerusalemme e Giaffa	100
Dilettanti con una missione	101
<i>Menahem Gnessin (1882-1952)</i>	104
<i>Il Mandato Britannico</i>	106
Professionisti tra gli stenti	106
<i>Miriam Bernstein-Cohen (1895-1991)</i>	108
7. A Berlino e ritorno	114
Il TAI	115
8. Dal kibbutz delle arti al cabaret satirico	120
Ohel, il Teatro dei Lavoratori	121
Teatri satirici	125

III. Teatri nazionali: la scena ebraica in Terra d'Israele e la nascita dello Stato

9. Habima cerca casa	135
<i>Il tesoro, di Shalom Aleykhem</i>	137
10. Qualcosa di originale: generi, autori e testi in ebraico	143
Teatro naturalistico	144
Melodramma storico	148
Teatro dei pionieri	151
Altri sguardi sulla realtà locale	155
11. Teatri e produzioni alle soglie dell'Indipendenza	157
Teatro borghese e teatro proletario, per così dire	157
<i>Friedrich Lobe (1889-1958)</i>	161
Presagi della catastrofe	164
<i>Ultime volontà, di Nahum Sokolow</i>	166
Mentre l'Europa brucia	175

12. Verso il teatro israeliano	184
Il Cameri	187
<i>Yosef Millo (1916-1997)</i>	188
<i>Hanna Maron (1923-2014)</i>	191
<i>La rinascita dello Stato di Israele</i>	193
<i>Camminava per i campi, di Moshe Shamir</i>	194
1948: prima e dopo	200

Appendici e bibliografia

Elenco delle produzioni	209
Primi spettacoli amatoriali in Terra d'Israele	210
Habima: produzioni 1918-1948	213
Ohel: produzioni 1926-1948	217
Cameri: produzioni 1944-1948	219

Glossario	221
------------------	-----

Cronologie	226
Storia ebraica fino al 1948	226
Teatro ebraico 1889-1948	229

aA	Bibliografia	231	VII
	Testi teatrali in versione originale e in traduzione	231	
	Critica, storia e memorie	233	
	Risorse web	239	
	Indice dei nomi	241	
	Indice dei titoli	245	

aA

Con questo volume dedicato al teatro ebraico dalle origini al 1948 e il seguente sul teatro dalla fondazione dello Stato di Israele a oggi si viene a colmare una grave lacuna della pubblicistica non solo italiana. Lo stesso accade con i volumi della serie «Tutto era musica», contraddistinta dal colore verde, dedicati al teatro yiddish, e con gli altri che si aggiungeranno a questa collana dalla copertina rossa, per esempio quello sul *Re Lear* yiddish del Teatro Ebraico di Mosca o quello che antologizza le memorie degli attori. Si sta realizzando in questo modo un'impresa editoriale che non ha eguali nel mondo. Alla limitata diffusione di queste prime pubblicazioni in lingua italiana si cercherà di porre rimedio in futuro con la ricerca di sponsorizzazioni pubbliche o private ed eventualmente l'aiuto di altri editori per arrivare a edizioni adeguatamente illustrate e in inglese.

Questa eccezionalità è tanto più necessaria se si considera che secondo un luogo comune assai diffuso l'antropologia e la cultura ebraiche sarebbero caratterizzate da un interdetto assoluto nei confronti del teatro, cosa assolutamente non vera. Sia in questo volume quanto nel primo sul teatro yiddish si dimostra ampiamente come quell'interdetto si riferisse al teatro della decadenza romana e come invece un'attenzione nei

IX

confronti del teatro – o per meglio dire dell’espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell’ebraismo. In quel quadro il teatro ha assunto molteplici forme, più di quanto sia avvenuto in altre civiltà. Dall’episodio biblico di Ester, di chiara ispirazione teatrale, all’*Exagôgê*, primo testo esplicitamente drammaturgico, passando per le significative produzioni testuali del rinascimento e dell’età barocca, per arrivare alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell’Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri.

Si può obiettare che in molti casi si è trattato di un teatro scritto, forse irrealizzabile o mai realizzato in scena e dunque destinato alla sola lettura. Ciò è certamente vero, ma in proposito bisogna considerare almeno tre fattori: anzitutto un testo drammaturgico si legge diversamente da quelli in prosa, in esso le vicende e i contrasti tra personaggi sono evidenziati in modo da “aprirli” poeticamente, mettendo i destinatari di fronte a un tema irrisolto, un tema al tempo stesso “eterno” e declinato nei contesti storici cui appartengono i personaggi e gli spettatori; inoltre, un testo drammaturgico è immaginazione e suggerimento di un teatro inesistente, forse impossibile, ma non per questo meno incisivo di quello realizzato in scena; infine si consideri che la drammaturgia ebraica aveva una platea di potenziali destinatari molto più vasta delle ristrette élite che sole, nelle altre culture, godevano del privilegio della lettura.

In questo quadro, inoltre, si sono verificate due altissime eccezioni come il mantovano Giuda Leone de’ Sommi e Guglielmo da Pesaro, figure che in ambito storiografico non sono adeguatamente conosciute e valutate come meritano pur essendo fondamentali nella definizione del teatro e della danza moderni. E questo stesso quadro va a sua volta osservato nel contesto assai più ampio delle arti dinamiche (musica, canto, poesia), che dalla Bibbia e la pratica religiosa (si pensi al *Cantico dei cantici* ma anche alla ritualità sinagogale e persino allo studio e alla recitazione dei testi sacri) fino alla cultura popolare e alla quotidianità sono aspetti costanti della vita del popolo ebraico.

L’exkursus di questo primo volume si ferma, come s’è detto, all’altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quel-

la del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti “esperimenti di modernità” del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. La scelta del nuovo Stato sarebbe stata quella di modernizzare l'ebraico antico, quello delle scritture, e per alcuni decenni la lingua yiddish è stata progressivamente messa da parte; ma gli attori e gli altri artisti yiddish attivi in Palestina dagli anni Venti hanno esercitato una notevole influenza sul nuovo teatro nazionale.

Raffaele Esposito, indispensabile collaboratore anche sul versante del teatro yiddish, racconta questa vicenda con grande chiarezza e calzanti annotazioni storico-critiche, costruendo così un apparato informativo e concettuale del tutto inedito per la cultura che chiamiamo “occidentale”, caratterizzata dal costante contrappunto di istanze cristiane e varie forme di paganesimo e cultura popolare.

aA

Nel centro di Tel Aviv, all'angolo tra via Ben-Yehuda e via Shalom Aleykhem, si innalza una torre di uffici di tredici piani inaugurata nel 1963. Nello stesso luogo, fino alla fine del decennio precedente, sorgeva la Casa del Popolo, principale centro culturale della giovane città negli anni Venti e Trenta: spettacoli, concerti, dibattiti e conferenze richiamavano un pubblico di migliaia di persone in quello che fino al 1925 era stato un semplice spazio all'aperto, un quadrilatero recintato ad appena duecento metri dal mare, esposto alle intemperie, battuto da vento e brezza. La struttura in seguito costruita sopravvisse fino al 1959, quando fu demolita, al termine di un ventennio di lenta e inesorabile decadenza, lasciando spazio al palazzo El-Al.

Allontanandosi dal mare e seguendo una delle strade che si addentrano verso est, in cinque minuti si arriva su via Beilinson, alle spalle di piazza Tsina Dizengoff. Qui, al numero 6, si può osservare un edificio modernista, facilmente collocabile negli anni Trenta, la cui facciata curva si adegua al tracciato della strada, che a sua volta segue la curvatura della retrostante piazza circolare. La facciata – grigio cemento, priva di intonaco, porte sbarrate – parla immediatamente di abbandono; questo edificio, inaugurato nel

XIII

1940, fu il primo nella storia del Paese a essere progettato e costruito appositamente per un teatro: per un trentennio fu la sede del Teatro Ohel, collettivo di attori-operai attivo già dal 1925 con il sostegno della Histadrut, il sindacato generale dei lavoratori, e sopravvissuto fino al 1969. Da allora l'edificio è rimasto chiuso e abbandonato, testimonianza dell'epoca pionieristica in Terra d'Israele e dei primi due decenni dello Stato. Pare che a nessuno, finora, sia venuto in mente di demolirlo.

Lasciandosi alle spalle l'edificio abbandonato dell'Ohel, una passeggiata di dieci minuti lungo la centralissima via Meir Dizengoff conduce fino all'imbocco di viale Rothschild. Qui, al centro di una vasta piazza, sorge la sede di Habima, il Teatro Nazionale di Israele, la cui inconfondibile struttura architettonica costituisce uno dei punti di riferimento della città. Inaugurato nel 1946 per offrire una sede alla celebre compagnia nata a Mosca una trentina d'anni prima, l'edificio ha attraversato diverse ristrutturazioni che ne hanno ampliato le capacità sviluppando l'impianto originario e rispettandone il linguaggio. Dopo l'ultimo radicale intervento, la nuova versione è stata inaugurata nel gennaio del 2012.

Superando piazza Habima e camminando per un quarto d'ora verso nordest, si raggiunge il modernissimo Centro per le Arti Performative. Il complesso, inaugurato nel 1994 e adiacente al Museo d'Arte di Tel Aviv, ospita l'Opera di Israele e, dal 2002, il Teatro Cameri. Fondato nel 1944 come alternativa alla vecchia guardia di Habima e come luogo di espressione dei giovani attori nativi del Paese, il Cameri si impose da subito come voce autentica del nascente Stato; dal 1971 teatro municipale di Tel Aviv, oggi attira quasi un milione di spettatori all'anno.

Una passeggiata nel cuore della Città Bianca può facilmente trasformarsi in una ricostruzione della storia del teatro di Israele nella prima metà del Novecento, l'epoca in cui la scena ebraica si è formata, ha stabilito il suo rapporto con il pubblico e ha fondato una tradizione. In meno di un'ora, pause incluse, è possibile ripercorrere a piedi le tappe fondamentali di quella straordinaria avventura che il lettore scoprirà nelle pagine che seguono.

Il teatro ebraico è creazione moderna, un fenomeno strettamente connesso alla rinascita nazionale di Israele ed esito naturale di uno straordinario caso, unico nella storia, di resurrezione linguistica.

Sebbene il mondo ebraico, in due millenni di Diaspora, non abbia mai interrotto la trasmissione dell'antica lingua di Israele, l'uso dell'ebraico era limitato allo studio, al rito e a pochi contesti speciali. Le lingue d'uso quotidiano delle comunità ebraiche erano invece le lingue parlate nelle terre di residenza o nelle terre di origine della comunità, con varietà giudaiche più o meno distinte a seconda della storia locale, dei flussi migratori e del grado di assimilazione.

Poi, poco più di un secolo fa, l'ebraico comincia a farsi strada nella vita quotidiana in Terra d'Israele grazie all'iniziativa di qualche folle, rendendo possibile, di lì a poco, la nascita di una scena teatrale nella lingua antica e nuova. Nello stesso periodo il mondo ebraico disponeva già di un teatro di massa, seppure espresso in un'altra lingua giudaica, allora la più diffusa, parlata da milioni di persone in Europa orientale, America e altrove: si tratta del teatro yiddish, che nella sua terra d'origine scompare settant'anni fa nella maniera più brutale, con l'eliminazione fisica dei suoi artisti e del suo pubblico.

Alla grande stagione del teatro yiddish sono stati dedicati diversi studi pubblicati da Antonio Attisani e altri nelle edizioni Accademia University Press; qui si renderà conto invece di un altro teatro, quello che sceglie di esprimersi in ebraico e che in quegli stessi anni a cavallo tra Otto e Novecento muove i suoi primi passi, in parte proprio in contrapposizione al teatro yiddish. L'impresa sionista, a cui è strettamente connessa la nascita del teatro ebraico, si propone infatti come alternativa al mondo della Diaspora, rifiutando tanto la società ebraica tradizionale quanto l'assimilazione al mondo non ebraico. Un'alternativa che ricerca le proprie radici culturali, o i propri miti fondativi, nella lingua e nella terra dell'antica Israele, elementi essenziali alla costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo: contadino e soldato, laico e collettivista, indipendente e determinato, il pioniere sionista elabora il millenario trauma delle persecuzioni distaccandosi una volta per tutte dal padre, l'ebreo dello *shtetl*, sottomesso tanto alle autorità religiose ebraiche quanto alla violenza del mondo circostante, e tagliando i ponti col Vecchio Mondo e con le

sue lingue, prima fra tutte lo yiddish. Paradossalmente, la cultura israeliana nata su queste premesse si ritroverà, alcuni decenni dopo, a raccogliere l'eredità di quel mondo rifiutato e ormai scomparso.

Gli esordi della scena teatrale ebraica sono dunque connessi alla rinascita linguistica e nazionale; tuttavia la nascita di una letteratura laica in ebraico, che include i primi tentativi di drammaturgia, precede di diversi secoli l'affermazione dell'ebraico come lingua d'uso quotidiano in Israele. Nell'Europa orientale di metà Ottocento già si pubblicano romanzi in ebraico, esito naturale di quel processo di apertura alla cultura laica che dal secolo precedente ha scosso il mondo ebraico dalle fondamenta; e già da secoli si fa ricorso all'ebraico per la poesia e per la drammaturgia, il cui primo esempio noto va collocato nel tardo Rinascimento italiano.

È in considerazione di questa lunga storia che, pur accogliendo la classica distinzione tra due generazioni (*Dor ba-Arets* e *Dor ha-Medinah*) in uso negli studi di letteratura israeliana, si è ritenuto opportuno non solo aggiungerne una successiva ma anche introdurre una definizione per le fasi precedenti; in questo modo è possibile rendere conto di quella produzione fondamentale che ha preceduto la fondazione dello Stato d'Israele, collocandola in una trattazione sistematica della storia della letteratura ebraica moderna. Possiamo dunque parlare di cinque generazioni di autori che si esprimono in ebraico:

- *Dorot ha-Galut* (Generazioni della Diaspora): autori vissuti prima delle grandi ondate migratorie verso la Terra d'Israele. Si parla di generazioni al plurale poiché questa categoria può includere autori vissuti nell'arco di diversi secoli.
- *Dor ha-Aliyah* (Generazione del Ritorno [in Israele]): autori nati o cresciuti in Europa e stabilitisi in Terra d'Israele in età adulta nel corso delle grandi ondate migratorie tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX.
- *Dor ba-Àrets* (Generazione [nata] nel Paese): autori nati o cresciuti in Terra d'Israele sotto il Mandato Britannico, negli anni Venti e Trenta del Novecento, parlanti ebraico come prima lingua fin dall'infanzia. La Guerra d'Indipen-

denza, a cui alcuni hanno preso parte personalmente, costituisce l'evento formativo della loro vita; per questo motivo si parla anche di *Dor Tashakh* (Generazione del 5708 [1948]) o *Dor ha-Palmakh* (Generazione del Palmach).

- *Dor ha-Medinah* (Generazione dello Stato): autori giunti all'età adulta dopo l'Indipendenza, quando lo Stato di Israele è già una realtà. Si affermano negli anni Sessanta, aprendo la letteratura israeliana a nuove forme e nuovi temi, rifiutando i personaggi e le narrazioni eroiche tipiche della generazione precedente e rimettendo in discussione la costruzione identitaria dei padri fondatori.
- *Dor ha-Hevdelim* (Generazione delle Differenze): autori nati o cresciuti dopo la Guerra dei Sei Giorni, in un'epoca in cui le guerre arabo-israeliane lasciano gradualmente il posto al conflitto israelo-palestinese, tuttora irrisolto. Gli ultimi decenni presentano una grande varietà di temi e forme; una sostanziale novità è costituita dalla definitiva affermazione, soprattutto a partire dagli anni Novanta, di voci provenienti dai gruppi marginali della società – arabi, ebrei orientali, donne – accanto agli eredi della vecchia élite ashkenazita.

aA

XVII

Questo studio, interamente dedicato alla nascita e agli sviluppi del teatro ebraico fino alla fondazione del moderno Stato di Israele, presenta esclusivamente la produzione drammaturgica delle prime tre generazioni di autori, su ciascuna delle quali si concentra una delle tre parti del volume (*Teatri d'inchiostro; Teatri erranti; Teatri nazionali*). Al teatro israeliano, e dunque alle successive generazioni di autori, saranno dedicati i prossimi volumi.

La scelta precisa di soffermarsi sulla nascita del teatro ebraico emerge dalla necessità di apportare un contributo nuovo e specifico agli studi in materia che renda finalmente conto dei lenti e accidentati sviluppi di una forma d'arte emersa apparentemente all'improvviso, ricercando le cause, i contesti e le modalità della sua apparizione. Individuando e ripercorrendo le sue manifestazioni dai secoli passati fino all'istituzione di teatri nazionali, si scoprirà che il teatro ebraico, dopo una serie di piccoli passi incerti nel corso dei secoli, riceve la spinta definitiva con l'affermazione del sionismo e con la rinascita dell'ebraico parlato, inserendosi in

quell'intreccio tra ideologia e pratica che sta alla base della costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo e della ritrovata indipendenza politica di Israele nel 1948.

Va da sé che parlare di teatro senza rendere conto di ciò che avviene sulla scena e dietro la scena significherebbe trascurare un aspetto centrale della materia: chiunque abbia familiarità con la preparazione di uno spettacolo – dalla scelta del testo alla prima lettura del copione tra attori e regista, dalle prime prove alle ultime repliche – è pienamente consapevole del rapporto di stretta e costante interdipendenza tra drammaturgia e rappresentazione. Pertanto, a partire dalla seconda parte del volume, ovvero dalla presentazione dell'epoca in cui l'offerta di spettacoli in ebraico diventa una realtà, accanto alla storia dei testi e parallelamente a essa, si renderà conto degli allestimenti, del lavoro di registi e compagnie e delle reazioni di pubblico e critica, a partire dai primi incerti esperimenti amatoriali fino all'istituzione di teatri nazionali. Particolare attenzione sarà dedicata alla scena teatrale, sia amatoriale che professionale, della Terra d'Israele; un elenco dettagliato delle rappresentazioni locali di cui si ha testimonianza tra il 1889 e il 1948 è offerto in appendice.

Una serie di schede biografiche è dedicata alle persone che hanno fatto il teatro ebraico: autori, registi e attori vengono presentati alla luce del loro rapporto con la lingua ebraica e del contributo apportato alla letteratura o alla scena. Le schede sulle opere presentano le trame di testi originali ebraici, con due eccezioni: *Il dibbuk* di An-ski e *Il tesoro* di Shalom Aleykhem, divenuti dei classici anche, e forse soprattutto, nelle loro versioni in ebraico (tradotte rispettivamente da Bialik e Berkowitz). Infine, le schede di approfondimento presentano di volta in volta il contesto storico-culturale dell'epoca trattata, offrendo dunque dei punti di riferimento al lettore che non possieda familiarità con la storia ebraica antica e moderna e con la straordinaria impresa del sionismo.

Nota su trascrizione e pronuncia

Per la trascrizione dell'ebraico è stato adottato un sistema coerente ma semplificato, concepito per rendere la pronuncia immediatamente accessibile al lettore italiano.

Considerando che l'ebraico moderno, pur essendo una lingua semitica, usa soltanto i suoni del germanico yiddish,

si è scelto di seguire l'esempio delle traslitterazioni dallo yiddish secondo lo standard YIVO; sono stati quindi evitati tutti i segni diacritici e le combinazioni che potrebbero dar luogo a confusione. Questo sistema, con buona pace dei puristi, usa alcune lettere latine per trascrivere lettere ebraiche diverse che, nella pronuncia moderna, non rappresentano suoni diversi: *k* viene quindi usata sia per *kaf* che per *kof*, *kh* sia per *khet* che per *khaf*; *s* sia per *samekh* che per *sin*; *t* sia per *tet* che per *tav*.

Inoltre, riflettendo la pronuncia israeliana, i raddoppiamenti delle consonanti sono stati ignorati; un'eccezione è stata introdotta per la *s* intervocalica, trascritta doppia per evitare una pronuncia sonora da parte del lettore italiano.

Indicazioni per la pronuncia

Ebraico e yiddish

ch	[χ]	in alcune trascrizioni di nomi è usato al posto di <i>kh</i> (vedi).
dzh	[dʒ]	come <i>g</i> nell'italiano <i>giro</i> (in parole non ebraiche).
g	[g]	sempre velare, come nell'italiano <i>gatto</i> ; mai come in <i>giro</i> .
gn	[gn]	<i>g</i> e <i>n</i> separate, come in inglese o in tedesco.
h	[h]	leggermente aspirata; è muta in fine di parola. In alcune trascrizioni di nomi è usata al posto di <i>kh</i> (vedi).
j	[j]	(usata solo per alcuni nomi al posto di <i>y</i>) come in tedesco, ovvero come la prima <i>i</i> dell'italiano <i>ieri</i> ; mai come in inglese o in francese, a meno che non si tratti di nomi in quelle lingue.
kh	[χ]	molto aspirata, un raschio, come <i>j</i> spagnola; simile a <i>ch</i> del tedesco <i>Bach</i> .
s	[s]	sempre sorda, come nell'italiano <i>sacco</i> .
sh	[ʃ]	come in inglese, ovvero come <i>sc</i> dell'italiano <i>scena</i> .
ts	[ts]	come <i>z</i> dell'italiano <i>azione</i> .
tsh	[tʃ]	come <i>c</i> dell'italiano <i>cena</i> (in parole non ebraiche).

- tz [ts] in alcune trascrizioni di nomi è usato al posto di *ts* (vedi).
- z [z] come in inglese, ovvero come *s* dell'italiano *smetto*. In alcune trascrizioni di nomi è usata al posto di *ts* (vedi).
- zh [ʒ] come *j* francese (in parole non ebraiche).

Le vocali vanno pronunciate come in italiano.

L'accento tonico cade spesso sull'ultima sillaba in ebraico e generalmente sulla penultima sillaba in yiddish; per i nomi principali, le eccezioni sono segnalate nella trascrizione.

Rumeno, ungherese e lingue slave

- c (rum.) [k], [tʃ] come in italiano.
- c (altre) [ts] come *z* dell'italiano *azione*.
- č [tʃ] come *c* dell'italiano *cena*.
- ć, ci (pol.) [tʃ] simile a *c* dell'italiano *cena*.
- ch [x] come nel tedesco *Bach*.
- cs (ung.) [tʃ] come *c* dell'italiano *cena*.
- cz (pol.) [tʃ] simile a *c* dell'italiano *cena*.
- dz (pol.) [dz] come *z* dell'italiano *zaino*.
- dź, dzi (pol.) [dʒ] simile a *g* dell'italiano *giorno*.
- dż (pol.) [dʒ] simile a *g* dell'italiano *giorno*.
- h [x] come nel tedesco *Bach*.
- j (rum.) [ʒ] come *j* francese.
- j (altre) [j], [i] come in italiano o in tedesco; mai come in inglese o in francese.
- ł (pol.) [w] come *w* inglese.
- ń, ni (pol.) [ɲ] come *gn* italiana.
- ó (pol.) [u] come *u* italiana.
- rz (pol.) [ʒ] simile a *j* francese.
- s (ung.) [ʃ] come *sh* inglese, ovvero come *sc* dell'italiano *scena*.
- s (altre) [s] come *s* dell'italiano *sacco*.
- ș (rum.) [ʃ] come *sh* inglese, ovvero come *sc* dell'italiano *scena*.

Introduzione

š	[ʃ]	come <i>sh</i> inglese, ovvero come <i>sc</i> dell'italiano <i>scena</i> .
ś, si (pol.)	[ʃ]	simile a <i>sh</i> inglese o a <i>sc</i> dell'italiano <i>scena</i> .
sz (pol.)	[ʃ]	simile a <i>sh</i> inglese o a <i>sc</i> dell'italiano <i>scena</i> .
sz (ung.)	[s]	come <i>s</i> dell'italiano <i>sacco</i> .
ț (rum.)	[ts]	come <i>z</i> dell'italiano <i>azione</i> .
w	[v]	come <i>v</i> italiana o <i>w</i> tedesca; mai come in inglese.
z	[z]	come <i>s</i> dell'italiano <i>rosa</i> .
ż	[ʒ]	come <i>j</i> francese.
ź, zi (pol.)	[ʒ]	simile a <i>j</i> francese.
ż (pol.)	[ʒ]	simile a <i>j</i> francese.
zs (ung.)	[ʒ]	come <i>j</i> francese.

Nomi di persona e toponimi

aA

Per i nomi la questione è meno semplice a causa di un'estrema variabilità che rende impossibile adottare un sistema coerente; per esempio, il nome di un ebreo vissuto in Polonia nel primo Novecento potrebbe essere indicato in almeno cinque forme: polacca, russa, tedesca, yiddish ed ebraica, senza considerare i cambi di nome, evento non raro, e le diverse abitudini di traslitterazione dell'ebraico e dello yiddish in caratteri latini (o cirillici, considerando i frequenti stravolgimenti politici e amministrativi della regione).

In questa sede si è scelto di adottare per ciascun nome la forma più diffusa nella letteratura sull'argomento o la trascrizione comunemente usata nelle traduzioni italiane; in alcuni casi, alla prima menzione di un nome vengono fornite le varianti (tra parentesi tonde) oppure viene indicata la pronuncia secondo i criteri illustrati sopra [tra parentesi quadre].

È infine necessaria una precisazione terminologica su alcune espressioni dai delicati risvolti geopolitici. Per il periodo precedente al 1948 viene qui usata la tradizionale espressione ebraica *Terra d'Israele* (traduzione di *Ėrets Yisrael*) in luogo della più comune *Palestina* per evitare confusione con le

diverse connotazioni assunte da quest'ultima nel corso del tempo: a partire dal II secolo fino all'epoca del Mandato Britannico – ovvero tra la fine dell'antico regno ebraico e la nascita del moderno Stato di Israele – *Palestina* era usato senza distinzioni etniche, nazionali e politiche per indicare una regione geografica, mentre oggi si riferisce alla nazione araba palestinese e allo Stato di Palestina.

Ad esempio, il nome della compagnia attiva negli anni Venti *Ha-Teatron ha-Erets-Yisraeli*, spesso tradotto “Teatro Palestinese”, viene qui reso in maniera più fedele e meno equivoca con “Teatro della Terra d'Israele”; parlando di *teatro palestinese*, infatti, oggi ci si riferirebbe al teatro arabo palestinese. Per il periodo successivo al 1948, invece, si usano semplicemente i nomi Israele e Palestina come sono comunemente intesi oggi.

Abbreviazioni

a.e.c.	avanti era comune (prima dell'anno 1)
ar.	arabo
aram.	aramaico
ebr.	ebraico
e.c.	era comune (dall'anno 1)
f.	femminile
it.	italiano
m.	maschile
pl.	plurale
pol.	polacco
rum.	rumeno
rus.	russo
ted.	tedesco
tr.	tradotto da
ung.	ungherese
yid.	yiddish

Quando non è diversamente indicato, le traduzioni dall'ebraico, dallo yiddish e da altre lingue sono dell'autore.

aA

È con profonda gratitudine che desidero menzionare qui i miei maestri dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, dove è avvenuta la mia formazione e dove ho il privilegio di lavorare: Giancarlo Lacerenza, che è stato il mio primo insegnante di ebraico; Riccardo Contini, che mi ha guidato negli anni del dottorato di ricerca; Gabriella Steindler-Moscato, che ha introdotto diverse generazioni di studenti, me compreso, alla lingua, alla letteratura e al teatro di Israele.

Un ulteriore ringraziamento va ad Antonio Attisani dell'Università di Torino, che ha creduto in questo progetto e che, assieme ai suoi preziosi suggerimenti, non mi ha fatto mancare il suo costante incoraggiamento.

XXIII

**I. Teatri d'inchostro:
drammaturgia ebraica prima della rinascita**

aA

1. Dalla Bibbia ai purim-shpiln

aA

«Un'idea fantastica che in nessun caso potrebbe divenire, qui e ora, realtà». Questo è il pensiero comune che Martin Buber si appresta a confutare quando, nel 1911, affronta le tre principali obiezioni mosse da chi ritiene improponibile l'idea di una scena teatrale ebraica: «1) Non abbiamo un pubblico. 2) Non abbiamo un repertorio. 3) Non abbiamo un capitale».¹

3

Lo scetticismo, in quel momento, è tutt'altro che infondato; ma i risultati raggiunti nei decenni successivi proveranno che quell'idea fantastica poteva divenire realtà: già negli anni Venti il teatro ebraico è un fatto. Al momento della fondazione del moderno Stato d'Israele, nel 1948, è ormai una realtà consolidata che nessuno potrebbe più mettere in discussione: in quel momento, abbiamo un folto pubblico di parlanti ebraico, abbiamo un repertorio in ebraico composto sia da traduzioni che da testi originali, abbiamo compagnie professionali di attori che recitano in ebraico e diversi teatri

1. Martin Buber, "Eine jungjüdische Bühne", *Die Welt. Zentralorgan der Zionistischen Bewegung*, 45 (8.11.1911): 10-11.

che si apprestano a essere riconosciuti come istituzioni nazionali nel giovane Paese.

Gli sviluppi del teatro di Israele nel corso del XX secolo e il suo intreccio con la rinascita linguistica e nazionale verranno presentati più avanti. Prima è necessario intraprendere un breve viaggio alle origini del rapporto tra l'ebraico e il teatro per poi percorrere quattro secoli di scrittura drammatica in una lingua non parlata, illustrando una serie discontinua di tentativi nel contesto della storia ebraica in Europa.

Di teatro vero, vale a dire testi messi in scena da professionisti di fronte a un pubblico, in questa prima parte si vedrà poco o nulla. Com'è facilmente intuibile, prima del recupero dell'ebraico come lingua d'uso quotidiano e dell'affermazione dell'idea di Stato nazionale, semplicemente non esiste una scena ebraica. Pertanto, con poche eccezioni, gli autori presentati nei primi capitoli non sono persone di teatro: si tratta perlopiù di poeti e pensatori che occasionalmente si sono espressi attraverso la drammaturgia, producendo uno o più drammi concepiti come testi letterari piuttosto che per la rappresentazione. Un teatro, dunque, esistente solo sulla carta, ma nondimeno espressione di una tradizione letteraria mai del tutto abbandonata, tramandata fino al momento in cui la storia ha presentato le condizioni per la sua entrata in scena.

Ebraismo e teatro

Le possibilità di sviluppo di un teatro in ebraico erano drasticamente limitate, fino alla fine del XIX secolo, dall'assenza di un pubblico di parlanti: seppure conservato e tramandato per millenni come lingua liturgica, lingua di studio e lingua letteraria, l'ebraico – a differenza delle altre lingue giudaiche, prime fra tutte lo yiddish e il giudeo-spagnolo – non poteva contare su comunità di parlanti che lo usassero per la comunicazione quotidiana. Nella tarda antichità e lungo tutto il medioevo non si era mai smesso di scrivere, per diversi scopi, in ebraico; ma la sua condizione di lingua dormiente, se non morta, lo rendeva decisamente inadeguato alla composizione di opere in grado di descrivere la vita quotidiana e di esprimere in maniera naturale una visione della realtà. In altre parole, un autore avrebbe avuto serie difficoltà a scrivere per il teatro in un ebraico credibile; qualora vi fosse riuscito, avrebbe avuto difficoltà anche maggiori a trovare

un pubblico, a meno che per pubblico non si intenda una cerchia ristretta di lettori.

Al problema della lingua va aggiunto un ulteriore fattore frenante: all'interno della società ebraica tradizionale, il sospetto nutrito dalle autorità religiose nei confronti del teatro ha avuto per lungo tempo l'effetto di scoraggiare non tanto la drammaturgia quanto la rappresentazione drammatica. La condanna era diretta in generale alla pratica della rappresentazione, per cui la stessa sorte toccava alle arti visive e al teatro, indipendentemente dalla lingua in cui fosse scritto; è per tale motivo che anche il teatro yiddish, che pure avrebbe potuto contare su un potenziale pubblico di milioni di parlanti, si afferma relativamente tardi. Un'importante eccezione, come si vedrà più avanti, era costituita dalla festa di Purim che, con i suoi elementi carnevaleschi, forniva l'occasione per rappresentazioni popolari.

Una certa avversione agli spettacoli può essere rintracciata nel Talmud, che disapprova fermamente la frequentazione di «teatri e circhi dei gentili» ('Avodah zarah 18b), osteggiati per varie ragioni, non ultima la connessione fra rituali pagani e manifestazioni tipiche di culture straniere. Il teatro viene qui assimilato alle altre forme di intrattenimento tipicamente romane, come le gare nel circo e i combattimenti nell'anfiteatro. Particolare attenzione viene riservata agli spettacoli cruenti, stabilendo che a un ebreo è permesso assistervi solo per gridare affinché sia risparmiata la vita al gladiatore sconfitto; altrove (Shabat 150a) si stabilisce che è permesso recarsi di sabato in teatri, circhi e basiliche per questioni di pubblico interesse. Un ulteriore freno alla rappresentazione teatrale era costituito dall'ingiunzione biblica (Deuteronomio 22:5) che proibisce a un uomo di indossare abiti femminili; il divieto ha particolare rilevanza se si considera che nel teatro europeo la presenza della donna sulla scena comincia a imporsi solo dal XVII secolo e che precedentemente i ruoli femminili erano comunemente interpretati da attori maschi.

Ma l'esistenza di divieti offre soltanto una spiegazione parziale all'assenza del teatro nella tradizione ebraica. In primo luogo, censura e condanna implicano l'esistenza di un fenomeno: in effetti il mondo ebraico dell'antichità presenta una pluralità di atteggiamenti nei confronti del teatro a seconda delle epoche e dei luoghi, mentre la frequentazione dei teatri da parte di ebrei è attestata con certezza nella Diaspora

ellenistica e romana.² Proprio dal mondo ebraico ellenistico proviene un testo singolare, l'*Exagôgê* (variante di *Éxodos* per "Esodo"), dramma sopravvissuto in ampi frammenti negli scritti di Eusebio e di altri e che testimonia, seppure in greco, l'esistenza nell'antichità di un teatro scritto da ebrei su argomenti ebraici. Opera di **Ezechiele il Drammaturgo**, vissuto ad Alessandria attorno al II sec. a.e.c., l'*Exagôgê* consiste in una drammatizzazione della storia dell'Esodo, con Mosè protagonista e con diverse modifiche apportate al racconto biblico in vista dell'adattamento scenico, allo scopo di «trasporre il testo biblico in una forma letteraria propria della tradizione drammaturgica greca».³

In secondo luogo appare evidente che i divieti talmudici relativi al teatro, emersi in particolari circostanze storiche come reazione all'occupazione straniera e come freno al pericolo dell'assimilazione o dell'adozione di pratiche pagane, si limitano a stigmatizzare la frequentazione di particolari tipi di spettacoli. In altre parole, la religione ebraica non sembra condannare il teatro in quanto tale. Nel tentativo di comprendere l'assenza del teatro nella tradizione ebraica e di spiegarne la successiva comparsa, Sonia Sarah Lipsyc⁴ propone una lettura di diverse fasi dell'esperienza ebraica nella storia alla luce della Rivelazione divina e del suo ruolo nell'identità nazionale: fino alla distruzione del Primo Tempio (VI secolo a.e.c.) il popolo ebraico fonda la propria unità su una religione basata sulla Rivelazione e sul Patto, in cui l'ispirazione divina è veicolata dai profeti e in cui altre forme di ricerca della conoscenza, incluso il teatro, non hanno ragione di esistere; nel momento in cui la Rivelazione non viene più percepita come una realtà viva e attuale, ovvero nel silenzio di Dio, l'accento si sposta sull'interpretazione, che avviene di fronte alla scena oppure sulla pagina, come proverà l'affermazione dell'ebraismo rabbinico in seguito alla distruzione del Secondo Tempio. Seguendo una linea di pensiero che vede nel teatro, così come inteso dalla tradizione occidentale, una forma secolarizzata di ricerca della conoscenza in carenza di fede⁵ e nella mimesi teatrale la manifestazione più

2. Lanfranchi 2006: 39-56.

3. Lanfranchi 2006: 32.

4. Nel suo *Salomon Mikhoëls* (2002), una pièce sull'attore yiddish sovietico integrata da documenti e da note sul contesto storico e sul teatro ebraico.

5. Tesi di fondo della *Breve storia del teatro* di Attisani (1989).

completa del corpo mimetico e creativo, costruttore di conoscenza e di identità individuale e collettiva,⁶ il discorso si applica a entrambe le tradizioni fondatrici dell'Occidente: Lipsyc ci ricorda che la comparsa della filosofia in Grecia è connessa al tramonto degli dèi e che il libro di Ester sarebbe stato composto nella stessa epoca in cui vede la luce *I persiani* di Eschilo. La fine della Rivelazione, dunque, alle origini del teatro.⁷ Non è un caso se tanto Ester, una narrazione drammatica che fornirà il soggetto alle prime manifestazioni teatrali nella società ebraica in età moderna, quanto il Cantico dei Cantici, un testo drammatico per due voci e coro, si fanno notare all'interno del canone biblico per la vistosa assenza di menzioni della divinità.

Un altro fattore da non sottovalutare è la centralità dell'aspetto performativo nella ritualità ebraica e nella liturgia sinagogale: musica, canto, narrazione punteggiano la quotidianità, il sabato e le feste assorbendo la teatralità nel rito fissato dalla Halakhah. La stessa figura dell'attore poteva essere inequivocabilmente ritrovata, fino a tempi recenti, nelle figure del cantore (*khazan*), del predicatore (*magid*) e dell'intrattenitore alle cerimonie (*badkhan*), spesso professionisti itineranti. Alcuni di questi personaggi sono ricordati da Joseph Roth, che ci offre splendide descrizioni del suo incontro con varie manifestazioni culturali mondo ebraico est-europeo, senza tralasciare la danza, tuttora elemento centrale nella religiosità chassidica:

I chassidim si prendevano per mano, danzavano in circolo, rompevano il cerchio e battevano le mani, gettavano a tempo la testa a destra e a sinistra, afferravano i rotoli della Torah, li facevano volteggiare nel cerchio come fossero ragazze e poi se li stringevano al petto, li baciavano e piangevano di gioia. Si avvertiva in questa danza un piacere erotico. Mi commosse profondamente vedere come un popolo intero offriva al suo Dio la gioia dei propri sensi, faceva del libro delle leggi più severa la propria amata e non distingueva più fra il desiderio fisico e il piacere spirituale, di cui anzi faceva tutt'uno.⁸

6. Il *corps-théâtre* di Nancy (2010).

7. Lipsyc 2002: 257.

8. Roth 2012: 44-45.

Il tramonto del teatro nel medioevo

Va sottolineato che un atteggiamento ostile nei confronti del teatro non è affatto prerogativa ebraica: la diffusione del cristianesimo in Europa si accompagna a una graduale scomparsa dell'attività teatrale, condannata dai Padri della Chiesa e colpita da provvedimenti sempre più ostili, tesi a estirpare quei residui di paganesimo che non potevano essere assorbiti nel rituale cristiano o tollerati dalla nuova morale.

Parallelamente alla dissoluzione dell'Impero in Occidente e alla crescita del potere secolare della Chiesa di Roma, si susseguono le sanzioni emanate nei confronti degli attori, in particolare dei mimi, e del pubblico; con tali provvedimenti si mette a tacere la prima e più efficace fonte di satira anticristiana sfruttando le preoccupazioni per la moralità diffuse anche tra i non cristiani, disturbati dalla decadenza del teatro tardo-imperiale ormai «dedito a sesso e sensazionalismo».⁹ La situazione non è migliore a Bisanzio, dove nel 525 il futuro imperatore Giustiniano I è costretto a far emendare una legge per poter sposare Teodora, che era stata un'attrice; le rappresentazioni vengono poi espressamente proibite alla fine del secolo successivo con il Concilio in Trullo, che condanna le danze, il teatro, l'uso di maschere comiche o tragiche e l'uso di abiti femminili per gli uomini o maschili per le donne. Tutte queste pratiche vengono associate ai culti dionisiaci; chi vi partecipa viene pertanto punito con la scomunica o, nel caso dei chierici, con la deposizione. Come conseguenza di tanta ostilità, gli edifici dedicati al teatro scompaiono dal suolo europeo per un intero millennio, lasciando spazio alle sole forme di dramma liturgico e sacra rappresentazione che costituiscono il teatro medievale; soltanto con il Rinascimento avverrà il pieno recupero del teatro laico e si formeranno le basi del moderno teatro europeo. Il mondo ebraico, pur non disponendo di un'antica tradizione teatrale da recuperare, qualche secolo più tardi seguirà un percorso analogo: con la secolarizzazione della società ebraica in Europa, che avanzerà parallelamente (e talvolta in opposizione) alla rinascita linguistico-nazionale, verranno meno quei fattori che impedivano la nascita di una scena ebraica.

Qualunque tentativo di tracciare una storia del teatro ebraico non può prescindere dal testo fondante e fondamentale dell'ebraismo. È stato osservato che gran parte del racconto biblico può essere letto come un unico lungo dramma, con due protagonisti legati da un patto – Dio e Israele – e una vi-

9. Harris 1992: 10.

cenda che si dipana nel corso di alcuni millenni: la storia della conquista, della perdita e poi della riconquista della Terra promessa.¹⁰ Se così può essere riassunta la vicenda di Israele, rappresentata come sposa a tratti ribelle e a tratti pentita, è più difficile rintracciare in questo racconto una forma drammatica convenzionale. Quanto di più simile, nella forma, alla nostra idea di teatro si ritrova piuttosto in alcuni singoli libri: è il caso di Giobbe, il giusto sofferente, forse il primo eroe tragico creato fuori dalla Grecia,¹¹ o del Cantico dei Cantici, inno d'amore a due voci in cui un giovane uomo e una giovane donna si alternano in dialoghi e monologhi lasciando spazio a un intervento del coro. Libro singolare all'interno del canone per varie ragioni, non ultima la vistosa presenza di espliciti riferimenti erotici, il Cantico è stato interpretato soprattutto dall'esegesi ottocentesca come un testo teatrale concepito per la rappresentazione – in un numero di scene variabile tra cinque e otto – di una vicenda d'amore contrastato; l'ipotesi poggia anche sul fatto che alcuni manoscritti greci riportano il testo assegnando esplicitamente le parti ai personaggi.¹²

aA

È evidente che nella Bibbia come testimonianza letteraria dell'antichità ebraica non si debbano cercare le origini di un fenomeno culturale contemporaneo, il teatro di Israele, che affonda le sue radici nella cultura europea dell'era moderna; rimane comunque interessante osservare come la narrativa biblica, con la sua focalizzazione su azione e parola e il suo punto di vista descrittivo-oggettivo, sia estremamente più vicina al teatro che non alla narrativa moderna. Alla questione della Bibbia ebraica come teatro è dedicata una monografia di Shimon Levy¹³ in cui quattordici storie bibliche vengono presentate e analizzate come componenti drammatici. Da Samuele ai Proverbi, dalle vicende dei profeti Eliseo, Giona ed Ezechiele a quelle dei capi Mosè, Iehu e David, passando in rassegna una serie di eccezionali figure femminili – Tamar (Genesi 38), Debora (Giudici 4 e 5), la concubina a Ghibea (Giudici 19), Rut e la regina Ester – e includendo il Cantico, ciascuna storia viene presentata come paradigma di personaggi e temi oppure associata a un genere teatrale con-

9

10. Abramson 1979: 9.

11. Abramson 1979: 11.

12. Reese 1993: 709.

13. *The Bible as Theatre*, 2000.

temporaneo. Levy, che si è occupato anche del rapporto fra teatro e sacralità,¹⁴ illustra passi, trame e personaggi «da una prospettiva teatrale, con l'intento di portare alla luce le qualità teatrali intrinseche dei testi biblici»;¹⁵ tuttavia non si spinge fino al punto di ipotizzare che quei testi siano stati concepiti per essere messi in scena né che gli autori abbiano preso a modello delle rappresentazioni. Sul ruolo della Bibbia nella costruzione identitaria dei padri fondatori della moderna Israele e sul recupero dell'immaginario biblico come materia drammaturgica si soffermerà Gabriella Steindler-Moscatti:

La memoria collettiva del rinato Stato d'Israele, benché laico e improntato alle correnti culturali e politiche di stampo occidentale, si fondava dunque sul periodo storico in cui il popolo ebraico aveva goduto d'autonomia politica e sociale e aveva posseduto una vita culturale indipendente. Epoca attestata nella Bibbia, età aurea alla quale conveniva ispirarsi e rapportarsi [...] Questa enfasi alle origini induceva a giudicare in maniera negativa l'epoca dell'esilio, della Diaspora durata duemila anni, vista con una connotazione decisamente negativa.¹⁶

10

A prescindere dagli intenti e dalle forme originali, le storie della Bibbia sono state da sempre oggetto di adattamenti nel teatro occidentale – dal *Samson* di Milton ai drammi biblici di Racine, dal *Saul* di Alfieri a quello di Gide – ben prima della nascita di una scena ebraica. Ma ancor prima che la Bibbia fornisse soggetti per il moderno teatro laico, la tensione tra testo sacro e pratica artistica aveva prodotto una serie di forme tipiche dell'Europa cristiana medievale, dalla pittura sacra ai misteri, ai drammi liturgici e alle rappresentazioni di argomento biblico, in genere legate a particolari ricorrenze del calendario liturgico. Un fenomeno che sopravvive tuttora sono le rappresentazioni pasquali della Passione di Cristo, che in alcuni casi costituiscono tradizioni secolari e prevedono allestimenti colossali.¹⁷

aA

14. Levy 1999.

15. Levy 2000: 2.

16. Steindler-Moscatti 2005: 556.

17. È celebre la Passione di Oberammergau, in Baviera: ogni dieci anni, migliaia di cittadini sono coinvolti nell'allestimento del testo originale – scritto nel 1634 con scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento – e la rappresentazione viene replicata per diversi mesi attirando fino a mezzo milione di spettatori.

Le sorti in scena

Numerose culture del mondo presentano forme di trasgressione istituzionalizzata inserite nel ciclo annuale della natura e accomunate da una temporanea rottura dell'ordine sociale. Le cerimonie carnevalesche costituiscono non soltanto un momento di sospensione delle regole, ma anche uno spazio rituale in cui il rovesciamento delle gerarchie sociali e dei ruoli individuali, accompagnato da parodia, scherzo e sberleffo, si costituisce come rappresentazione simbolica e liberatoria di rinascita e rinnovamento. Il calendario ebraico, con la festa primaverile di Purim, non fa eccezione. E non è un caso se proprio a questa festa sono legate le prime tracce di rappresentazioni teatrali nel mondo ebraico: i *purim-shpiln* (yid. "recite di Purim"; spesso menzionati nella grafia tedesca *Purim Spielen*).

Unica festa biblica non menzionata nella Torah, Purim trae origine da un racconto pseudostorico presentato nel libro di Ester, una delle *megilot* ("rotoli"), cinque libri della Bibbia letti in occasioni speciali. Testo biblico peculiare, in cui non compare il nome divino e non si manifesta lo spirito profetico, il libro di Ester presenta una vicenda dalla chiara struttura fiabesca che merita di essere riassunta.¹⁸

aA

11

Ester, dalla Bibbia

Megilat Ester, anonimo del IV-III secolo a.e.c.

Alla corte del re persiano Assuero, la regina Vashti, disobbedendo a un ordine del marito «allegro per il vino» (1:10), si rifiuta di presenziare a un banchetto. Convinto dai suoi consiglieri che l'esempio di Vashti potrebbe diffondere atteggiamenti ribelli tra le donne, Assuero decide di rimpiazzarla con una nuova regina. A questo scopo, le fanciulle più belle da ogni provincia del regno vengono radunate nella capitale e poste sotto la sorveglianza degli eunuchi; ciascuna, dopo un anno di preparativi, passerà una notte con il re. Tra loro c'è la bellissima Hadassah, il cui nome persiano è Ester, una fanciulla orfana di entrambi i genitori e adottata dal cugino Mordecai; quando giunge il suo turno, il re la ama «più di tutte le altre donne» (2:17) e la incorona regina, mentre lei mantiene segreta la propria origine ebraica.

Intanto Mordecai sventa un complotto salvando la vita al re, ma poi cade in disgrazia presso il potente ministro Haman, di fronte al quale

18. Cfr. Steindler-Moscati 1995 sulle caratteristiche del libro di Ester e sul suo ruolo nella tradizione teatrale non solo ebraica.

si ostina a non inginocchiarsi. Haman, deciso a sterminare gli ebrei in tutte le province, convince il re che essi sono un popolo pericoloso da non tollerare, ottenendo così la proclamazione di un editto reale per poter «distruggere, uccidere e annientare tutti gli ebrei, giovani e vecchi, bambini e donne, in un solo giorno, il tredicesimo giorno del dodicesimo mese, il mese di Adar, e saccheggiare le loro proprietà» (3:13); la data era stata fissata tirando a sorte (*pur*).

Mettendo a rischio la propria vita, la regina Ester si presenta al cospetto del re senza essere stata convocata, ma Assuero non la punisce e le promette che esaudirà qualunque sua richiesta; Ester, per il momento, si limita a invitarlo a un banchetto che ha preparato per il re e per Haman. Quest'ultimo, sebbene orgoglioso per gli onori ricevuti, non trova pace di fronte all'atteggiamento di sfida di Mordecai; perciò, tornato a casa dopo il banchetto, fa erigere una forca destinata al suo nemico.

Quella stessa notte, il re non riesce a dormire e ordina che gli si legga dagli annali; apprende così che Mordecai non era mai stato ricompensato per aver sventato un complotto. Nel frattempo arriva Haman, venuto proprio a chiedere il permesso di impiccare Mordecai; Assuero lo riceve e, senza dargli il tempo di parlare, gli chiede un consiglio: cosa fare a un uomo che il re voglia onorare. Convinto che il re abbia intenzione di onorare proprio lui, Haman propone che quell'uomo sia fornito di una veste regale e portato in corteo per la città su un cavallo del re; quando Assuero ordina che questi onori siano riservati a Mordecai, Haman si rende conto dell'equivoco in cui è caduto.

Il giorno successivo, nel corso di un altro banchetto, Ester finalmente rivela che il suo popolo sta per essere sterminato a causa di un nemico, il malvagio Haman; mentre il re si allontana infuriato, Haman si getta sul divano di Ester per implorarla di risparmiargli vita, ed è in questa compromettente posizione che viene trovato al rientro del re. Accusato di aver tentato di violare la regina, Haman viene impiccato alla forca che aveva preparato per Mordecai, il quale ottiene invece una posizione di alto prestigio a corte.

Poiché l'editto reale era irrevocabile, ne viene emanato uno nuovo con cui si permette agli ebrei di difendersi e vendicarsi nel giorno che era stato fissato per il loro sterminio; così avviene, in tutte le province, con una tremenda vendetta e il massacro dei nemici. I due giorni successivi sono giorni di festa e di gioia; per commemorare il rovesciamento delle sorti (*purim*), viene stabilito che quelle date saranno celebrate ogni anno.

Neppure a uno sguardo rapido possono sfuggire le qualità drammatiche del testo: un intreccio fatto di intrighi e rivalità in una corte decadente e dedita ai piaceri (che richiama la

visione greca della Persia), un sovrano irresoluto in balia di ministri e consiglieri, un segreto custodito da una donna al cui fascino nessuno pare resistere e, infine, un antagonista diabolico e imprevedibile, a tratti squilibrato, per colpa del quale si giunge sull'orlo della catastrofe. Finché, per un improvviso rovesciamento delle sorti, il bene trionfa sul male.

Il malvagio ministro rappresenta il prototipo dei maniacali odiatori di Israele che si sono succeduti nella storia, mentre il suo piano di sterminio pare anticipare le persecuzioni che per secoli si sono abbattute sulle comunità ebraiche nella Diaspora; non sorprende che nei ghetti sotto l'occupazione nazista il nome di Haman venisse associato a quello di Hitler. Il testo narra però una storia di scampato pericolo, vittoria e sopravvivenza; Purim è pertanto una festa gioiosa, una liberatoria occasione di catarsi collettiva, e si distingue per un'atmosfera carnevalesca che non viene repressa neppure durante la lettura della *megilah* in sinagoga; il Talmud incoraggia persino a eccedere nel bere, durante i festeggiamenti, fino a non essere più in grado di distinguere tra Haman e Mordecai.¹⁹

La prima occorrenza nota dell'espressione *purim-shpil* è contenuta in un componimento in versi in yiddish scritto a Venezia nel 1555 da un ebreo polacco, Gumprecht di Szczebrzyn, e basato sulla vicenda di Ester. Ma già da tempo la festa di Purim era associata a una forma di teatro popolare allestito da dilettanti all'interno delle comunità: i primi manoscritti di testi poetici concepiti come *purim-shpiln* risalgono al XV secolo, mentre all'inizio del XVI cominciano a circolare versioni stampate. In questa prima fase si tratta di monologhi, in genere parafrasi poetiche del libro di Ester, ma anche parodie e altre forme di intrattenimento; sebbene questa forma sopravviverà in Europa orientale fino alla Seconda Guerra Mondiale, parallelamente si assiste a una graduale espansione verso rappresentazioni più complesse messe in scena da diverse figure. Gli occasionali attori in maschere e costumi sfilano lungo le strade e si spostano da una casa all'altra, dove si svolgono le rappresentazioni vere e proprie, perlopiù in concomitanza con i banchetti festivi. La recitazione in spazi privati, assieme alla sovrapposizione tra i veri banchetti e

19. Più precisamente, nel testo (Megilah 7b) si legge: «È un dovere inebriarsi a Purim fino a non distinguere più tra "sia maledetto Aman" e "sia benedetto Mordecai"». Le due frasi in ebraico hanno lo stesso valore numerico.

le scene conviviali previste dalla rappresentazione, crea una sorta di teatro ambientale *ante litteram*, un effetto non raro tra le forme di teatro popolare.²⁰

Con il passare del tempo si sviluppa una forma standardizzata, con prologo ed epilogo, narratore (*loyfer* o *shrayber*), accompagnamento musicale dei *klezmerim* (plurale di *klezmer*, yid. “strumentista”) e una serie di personaggi caratteristici. Lo scontro tra Haman e Mordecai diviene pretesto per impropri e zuffe secondo la tradizione della commedia dell’arte, mentre il racconto biblico si arricchisce con riferimenti alla vita contemporanea, aneddoti umoristici, satira e critica sociale. Tra intertestualità, goliardia e aspetti licenziosi, il *purim-shpil* assume un «carattere marcatamente parodico, dove si alternano sacro e profano e dove pertanto è possibile riscontrare aspetti di quel “mondo capovolto” che conosciamo anche dal Carnevale».²¹

Al 1697 risale il manoscritto più antico di un copione di questo tipo, *Eyn sheyn purim shpil* (“Una bella recita di Purim”, stampato a Francoforte nel 1708), che probabilmente già circolava da tempo in forma orale. Nel testo si ritrovano caratteristiche tipiche del genere, come il ricorso a una comicità fortemente volgare e la presenza di connotazioni anticristiane dovute all’identificazione degli antichi persecutori con quelli del presente; questi due tratti, l’oscenità e i riferimenti ai cristiani, attirano sulle rappresentazioni continue censure e divieti, imposti non solo dalle autorità cristiane ma anche dalle stesse autorità rabbiniche.

Nel corso del XVIII secolo, altri soggetti biblici si aggiungono al repertorio: il sacrificio di Isacco, Giuseppe e i suoi fratelli, Mosè e il faraone, David e Golia, la sapienza di Salomone, il viaggio di Giona. In seguito, parallelamente all’apertura della società ebraica, si assiste allo sviluppo di forme secolarizzate, mentre le rappresentazioni tendono a passare dalle case private ai teatri; siamo all’alba del moderno teatro yiddish, che molti vedono come naturale erede di questa forma di teatro popolare. Non è un caso se Avrom Goldfa-den (1840-1908), fondatore della prima compagnia yiddish professionale, in gioventù era stato attore di *purim-shpiln*.²²

20. Belkin 2009: 15-17.

21. Rosenzweig 2011: 24.

22. Baumgarten 1990: 107-110.

2. Primi passi tra Italia e Olanda

aA

Il primo drammaturgo

È un italiano l'autore della prima vera opera teatrale in ebraico di cui si abbia notizia. Tra il XVI e il XVII secolo, la politica di tolleranza dei Gonzaga aveva permesso e favorito lo sviluppo di comunità ebraiche cospicue e fiorenti sia a Mantova, dove la presenza di ebrei era attestata da almeno quattro secoli, sia in altri centri sotto il dominio della stessa famiglia ducale, come Casale Monferrato. Alla comunità di Mantova appartenevano Azaria de' Rossi (1513-1574), medico e autore del *Me'or 'enaym*, fondamentale trattato di storia giudaica, e Salomone Rossi (circa 1570-1630), musicista di corte, violinista e compositore, tra i primi a portare contemporaneamente la musica polifonica in sinagoga e la lingua ebraica nella musica occidentale.

La straordinaria apertura della corte verso due categorie, ebrei e attori, che altrove erano viste quantomeno con sospetto, è alla base del miracolo artistico e culturale di Mantova. Va ricordato che nella stessa città, sotto la protezione di Francesco Gonzaga, intorno al 1480 Angelo Poliziano aveva scritto la *Fabula di Orfeo*, inaugurando il teatro di argomento profano. È in questo clima che Giuda Leone de' Sommi, ebreo e uomo di teatro, appartenente dunque a entrambe le

categorie sospette, ha occasione di mettere il proprio talento al servizio dei duchi, fornendo allo stesso tempo un contributo fondamentale allo sviluppo delle arti sceniche.

Giuda Leone de' Sommi (*Yehuda Somo, circa 1527-1592*)

Ebreo di Mantova, drammaturgo e corago alla corte dei Gonzaga, teorico e pioniere del teatro professionistico, viene oggi generalmente ignorato dalle storie del teatro, sebbene sia stato una figura di primo piano in un'epoca e in un luogo fondamentali per la nascita del moderno teatro europeo. A privarlo della fama che meriterebbe ha certamente contribuito l'incendio del 1904 alla Biblioteca Nazionale di Torino, in cui la maggior parte dei suoi lavori – tredici volumi di opere teatrali in italiano e quattro volumi di poesie – è andata perduta per sempre.¹ Ciò che sopravvive non è comunque poca cosa: componimenti poetici, una commedia in ebraico, una commedia in italiano (*Tre sorelle*), un dramma pastorale (*Trifile*) e soprattutto uno dei primi trattati moderni sull'arte della recitazione e della messa in scena (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*).

Dirigendo una compagnia di ebrei alla quale erano generalmente affidati gli spettacoli alla corte dei Gonzaga, de' Sommi poneva particolare attenzione all'aspetto performativo della rappresentazione. Se fino a qualche decennio prima i testi erano messi in scena da dilettanti, dalla metà del Cinquecento cominciava a farsi strada l'idea che la qualità della recitazione fosse elemento centrale dello spettacolo; un mutamento che de' Sommi recepì appieno e di cui lasciò chiara traccia nei suoi *Quattro dialoghi*. In quello che è stato definito «il primo manuale come diremmo oggi di regia»,² de' Sommi affermava «che più importi aver boni recitanti che bella commedia, et che 'l sia vero, abbiamo veduto molte volte riuscir meglio, al gusto de gl'ascoltanti, una commedia brutta, ma ben recitata, che una bella mal rappresentata».³ Oltre a rivelare una visione matura, moderna della scena e una consapevolezza delle competenze necessarie alla riuscita di uno spettacolo, il trattato fornisce indicazioni tecniche ben precise sia sulla recitazione – che include l'impostazione vocale, la dizione e il linguaggio del corpo – sia su altri elementi della messa in scena, dai costumi al trucco,

1. Golding, in de' Sommi 1988: 20.

2. Così lo definisce Gilberto Tofano, regista italiano che ha lavorato a lungo in Israele (suo è *Matsor* "Assedio", film israeliano del 1969) e che nel 1992 al Piccolo di Milano ha messo in scena *La commedia degli Ebrei alla corte dei Gonzaga*, un suo adattamento da due opere di de' Sommi: i *Quattro dialoghi* e la commedia *Le tre sorelle* (*Corriere della Sera*, 25 novembre 1992, p. 13).

3. de' Sommi 1968: 46.

dalla scenografia all'illuminotecnica, il tutto indirizzato al massimo realismo della rappresentazione.

Nonostante il suo ruolo di spicco nella società non ebraica, de' Sommi rimase fedele alla propria identità. Pare infatti che i suoi attori non si esibissero di sabato e risulta, da un'iscrizione sulla sua tomba, che nel 1586 abbia fatto erigere una sinagoga.⁴

Uno dei diversi contributi alla storia del teatro, e quello che più ci interessa in questa sede, de' Sommi lo fornisce dimostrando che è possibile scrivere una commedia in ebraico: *Tsakhut bedikhuta de-kidushin* (circa 1550). Il titolo in aramaico, che può essere reso approssimativamente come "La commedia del fidanzamento", contiene un'allusione in linea con lo spirito dell'opera, nella cui trama possiedono un peso rilevante le questioni legali e la familiarità con il Talmud:⁵ *kidushin* (letteralmente "santificazioni") è anche il titolo del settimo trattato del terzo ordine della Mishnah, che tratta proprio le regole relative ai fidanzamenti.

La commedia del fidanzamento,
di Giuda Leone de' Sommi

Tsakhut bedikhuta de-kidushin, circa 1550

aA

17

I cinque atti sono preceduti da un prologo in cui Khokhmah (Sapienza), «splendidamente abbigliata, con corone e gioielli», difende la ragion d'essere della commedia, affermando di voler dimostrare che «la lingua ebraica non è inferiore nelle opere d'ingegno a tutte le lingue dei gentili»; prevenendo poi le obiezioni sull'uso della lingua sacra per un'opera profana, aggiunge che la commedia ha proprio lo scopo di «esaltare la Torah e lo studio». Ha quindi inizio la vicenda, un complesso intreccio che ruota attorno alla storia del giovane Yedidyah e della sua innamorata Beruryah.

Yedidyah si trova in viaggio quando suo padre muore lasciando tutti i propri averi al servo Shuval; per questo motivo i genitori di Beruryah rompono il fidanzamento con il giovane diseredato e cercano di legare la fanciulla ad Assael, figlio del ricco Efron. Tuttavia Yedidyah e Beruryah fuggono insieme e riescono a vivere il loro amore contrastato; ma Yedidyah viene catturato e portato in

4. Kaufmann 1898: 453.

5. Anche nelle battute dei personaggi risuonano citazioni, allusioni e parafrasi bibliche e talmudiche. Vd. Lipshitz 2010: 134-135.

giudizio, essendo passibile di morte in base alla Legge: «Ma se per i campi l'uomo trova la fanciulla fidanzata e, facendole violenza, giace con lei, allora lui soltanto morirà» (Dt 22:25).

L'intreccio si scioglie quando il saggio rabbino Amitay comprende le vere intenzioni del defunto padre di Yedidyah: mettere al sicuro l'eredità affidandola al servo Shuval finché il figlio non fosse rientrato dal viaggio. Ed è lo stesso Amitay a suggerire al giovane la soluzione: il figlio diseredato ha comunque diritto a una piccola parte dell'eredità; allora Yedidyah sceglie come propria parte il servo Shuval e, con esso, entra in possesso di tutti gli averi che erano a lui destinati.

In un consapevole sforzo di coniugazione tra cultura tardo-rinascimentale e tradizione ebraica, de' Sommi attinge alla produzione teatrale italiana del Cinquecento, accogliendo elementi della commedia erudita e della commedia dell'arte e combinandoli con contenuti prettamente ebraici. L'intreccio muove dal pretesto di un amore contrastato: due giovani innamorati vengono separati da un caso avverso e solo dopo varie peripezie riescono finalmente a ricongiungersi grazie a un'inattesa svolta favorevole degli eventi. Attorno a questa storia d'amore, secondo una struttura tipica, si avvolgono trame secondarie in cui agiscono ruoli riconoscibili: accanto ai giovani innamorati e innocenti non mancano la madre di lei priva di scrupoli (si pensi alla Sostrata de *La mandragola*), il suo debole marito, il servo astuto e il tipo del falso erudito, rav Khamdan, antagonista avido (questo il significato del nome) che fa da contrappeso al saggio Amitay (nome basato sulla radice di *emet* "verità"), rabbino *ex machina* la cui erudizione è invece al servizio della giustizia.

Questa commedia costituisce uno straordinario tentativo di gettare un ponte tra il mondo ebraico e la cultura umanistica, essendo opera di un autore ben versato nella tecnica teatrale e ben inserito a corte, ma rimasto sempre fedele alla propria identità ebraica. Prodotto di una mediazione culturale, l'opera comunque non va letta come semplice trasposizione in ebraico di una commedia italiana; non basterebbe infatti tradurre i dialoghi in italiano, cambiare i nomi dei personaggi e spostare l'ambientazione dal Levante tardo-antico a una città italiana del Cinquecento per cancellare l'atmosfera ebraica evocata dal testo. La centralità delle questioni legali, il ricorso a citazioni bibliche e le modalità dell'intervento del rabbino – che ispira il giusto comporta-

mento attraverso la propria competenza talmudica più che imporre decisioni attraverso la propria autorità – ne fanno un’opera autenticamente ebraica, originale nel pensiero e nello spirito. Un’opera che si limita a prendere in prestito struttura e tipi dalla commedia italiana, senza però accoglierne quei tratti ricorrenti che sarebbero apparsi estranei e inaccettabili per la morale di riferimento, come il trionfo dell’inganno. Per comprendere il grado di fusione culturale alla base della commedia, si consideri l’apertura della quarta scena del primo atto:

YEKARAH: Chi è che bussa alla porta?

YEDIDYAH: Aprimi, sorella mia cara!⁶

YEKARAH: Sei tu, mio signore Yedidyah? Vieni pure con gioia, poiché la mia signora è malata d’amore.

PASHKHUR: E io, dolce Yekarah, resterò per sempre fuori?

YEKARAH: Vedi, la porta è spalancata.

PASHKHUR: Portami nel giardino dell’Eden!

YEKARAH: Il giardino è chiuso a chiave e il pozzo è sigillato.

PASHKHUR: Non trattenermi, lo apriremo.

aA

La costruzione della scena segue le convenzioni della commedia rinascimentale italiana: l’innamorato alla porta, in una piazza o una strada, tenta di entrare nella casa della sua amata e vi riesce grazie alla complicità dei servitori, a loro volta protagonisti di un intreccio amoroso secondario. Eppure è impossibile non sentire, in quelle prime due battute, una chiarissima eco biblica: «Io dormo ma il mio cuore veglia. Una voce, il mio amato che bussa: Aprimi, sorella mia, mia compagna, mia colomba, bellissima mia» (Cantico dei Cantici 5:2).⁷ E lo stesso dialogo tra Yekarah e Pashkhur, che riempie la scena con una sottotrama dopo l’uscita di Yedidyah, si svolge tra allusioni erotiche campestri seguendo proprio il canovaccio del Cantico.

Non può essere infine trascurato, va da sé, il tratto più ebraico di questo testo: la lingua, un ebraico vivo pensato per la rappresentazione e già in grado di caratterizzare i singoli personaggi; Bialik affermerà che la lingua di questa commedia gli avrebbe fatto pensare a un’opera moderna, se non

19

6. “Cara” è il significato del nome Yekarah.

7. *Cfr.* Lipshitz 2010: 136.

avesse saputo che si trattava di un testo di quattrocento anni appena riscoperto.⁸

A lungo dimenticata, poi ritrovata nel 1930 e pubblicata solo nel 1946, dopo la sua riscoperta la commedia viene rappresentata in Israele, dove Yosef Millo la porta in scena nel 1968 al Teatro Municipale di Haifa e nel 1979 al Teatro Habima con il titolo *Ta'aluley nisu'im* "Burle matrimoniali".

Tra gli esuli sefarditi

Quella di de' Sommi rimane un'esperienza isolata e senza seguito; altri tentativi di rilievo si registrano soltanto nel secolo successivo, durante la rinascita culturale ebraica di Amsterdam, meta di un cospicuo flusso migratorio di ebrei sefarditi in fuga dalle persecuzioni antiebraiche nella Penisola iberica.

L'espulsione degli ebrei dalla Spagna

Il 31 marzo del 1492 era stato emanato il decreto dell'Alhambra, il famigerato editto, revocato formalmente solo nel 1968, che stabiliva l'espulsione degli ebrei dalla Spagna appena riconquistata dai cristiani. Ai membri dell'antica e fiorente comunità venivano concessi quattro mesi per lasciare il paese o convertirsi al cattolicesimo, pena la morte; pochi anni dopo, un analogo editto era stato promulgato nel vicino Portogallo, dove molti si erano rifugiati. Nel 1510 gli ebrei saranno espulsi anche dall'Italia meridionale, ormai vicereame spagnolo.

Centinaia di migliaia di ebrei avevano dunque lasciato la Penisola iberica emigrando verso il Mediterraneo o l'Europa settentrionale e centrale, mentre coloro che erano rimasti come "nuovi cristiani" (*conversos* o, spregiativamente, *marranos*) avevano dovuto affrontare il sospetto costante dell'Inquisizione – istituita già nel 1480 in Spagna e poi dal 1536 anche in Portogallo – e la feroce ostilità popolare, subendo persecuzioni e massacri.

Dalla seconda metà del XVII secolo, con l'indipendenza dei Paesi Bassi dalla corona spagnola, molti trovano finalmente rifugio ad Amsterdam, approfittando del clima di tolleranza religiosa della città e apportando un notevole contributo alla sua crescita. Ad Amsterdam si sviluppa così una delle comunità sefardite più fiorenti, che nel corso del Seicento, oltre a dare i natali a personaggi di grande rilievo sia nel mondo ebraico che fuori (uno tra tutti, Baruch Spinoza), vede il teatro ebraico muovere ulteriori passi.

8. Abramson 1979: 19.

Per la festività di Shavuot dell'anno 5384 (1624), nella sinagoga Beth Jaacob di Amsterdam viene rappresentato il *Diálogo dos montes*, una discussione poetica tra sette montagne che possiedono un significato particolare nella storia di Israele: Sinai, Hor, Nebo, Carmelo, Gerizim, Sion e Zetin. L'autore, **Paulo de Pina**, era nato a Lisbona in una famiglia di *conversos* e venticinque anni prima aveva addirittura contemplato l'idea di entrare in convento; poi, dopo una serie di peripezie, nel 1604 era giunto ad Amsterdam, dove era tornato all'ebraismo, aveva assunto il nuovo nome di Rehuel Jessurun ed era divenuto un membro attivo e fervente della comunità.

Scritto e recitato in portoghese, il *Diálogo* (stampato solo nel 1767) è un *auto*, ovvero un atto unico di tema religioso a carattere didattico, genere teatrale tipico del Portogallo cinque e seicentesco; ma nel contenuto è un'opera tipicamente ebraica. Il monte Sinai – che rappresenta la Legge – è il personaggio di maggior rilievo, prevalendo anche sul monte Sion, tradizionale metonimia per Gerusalemme e dunque simbolo della storica patria ebraica; la Legge, intesa come esercizio della giustizia ebraica attraverso la quale l'uomo si affida a Dio, viene prima di tutto, mentre la Terra verrà poi. L'opera porta anche il segno dei tempi e del luogo, esprimendo «un misto di sollievo per essere sfuggiti all'oppressione, gioia per la possibilità di praticare liberamente e speranza messianica per il futuro», sentimenti diffusi nella comunità di Amsterdam.⁹ Basterà attendere pochi anni perché un membro della stessa comunità produca un testo teatrale finalmente in ebraico.

Nato ad Amsterdam in una famiglia di origine portoghese, **Moshe Zakut** (o **Mosè Zacuto**, circa 1620-1697), dopo gli studi giovanili in Polonia, trascorre la maggior parte della sua vita in Italia, dove si afferma come massima autorità in materia di Kabbalah;¹⁰ stabilitosi a Venezia nel 1645, vi rimane fino al

9. Polack, introduzione a Jessurun 1975:xxv; vd. anche Besso 1938: 171 ss.

10. Di soggetto cabalistico sono molte delle sue opere, come due commentari al *Sefer ha-Zohar* ("Libro dello Splendore", testo fondamentale della Kabbalah, composto nella Spagna del XIII secolo) e una serie di annotazioni all'intero corpus di Ari Ha-Kadosh (Itskhak Luria, celebre cabalista attivo a Safed, in Terra d'Israele, nel XVI secolo) e del suo principale discepolo, Hayyim Vital; lascia anche numerosi altri scritti – commentari talmudici, responsa, poesie – in parte raccolti e pubblicati nei secoli successivi.

1673, quando prende servizio come rabbino a Mantova, città in cui risiederà fino alla morte.

Ancora una volta, con Zakut, è la letteratura italiana a ispirare un'opera in ebraico: è infatti verosimile che la *Commedia* di Dante sia il modello de *L'Inferno figurato* (*Tofteh 'arukh*), un poema drammatico che descrive la discesa di un morto attraverso le sette sezioni dell'inferno, accompagnato da un angelo preposto a illustrargli i tormenti inflitti ai peccatori. Scritta durante il periodo italiano e pubblicata postuma a Venezia nel 1715, l'opera ottenne grande popolarità e, a partire dalla metà del XVIII secolo, divenne consuetudine pubblicarla assieme a *Il Paradiso figurato* (*'Eden 'arukh*) di Jacob Daniel Olmo. *L'Inferno figurato* è composto da 185 strofe pentastiche in rima ABBAA; in italiano ne è stata pubblicata una versione in versi (1819) che trasforma le quintine in sestine ABABCC e una in prosa (1901).

Ma ancor prima che con *L'Inferno figurato*, è con un'opera giovanile che Zakut offre il suo maggior contributo alla storia del teatro ebraico: *Le fondamenta del mondo* (*Yesod 'olam*). Pubblicata anch'essa postuma, è stata a lungo ritenuta la prima opera teatrale in ebraico, e così era presentata nell'edizione di Berliner del 1874; dopo la riscoperta di de' Sommi ha perduto questo primato, ma rimane comunque il primo dramma di argomento biblico finora noto nella storia della letteratura ebraica. *Le fondamenta del mondo* presenta alcuni episodi della vita del giovane Abramo, ma è probabilmente parte di un più ampio progetto, incompiuto, che avrebbe dovuto mettere in scena l'intera vita del patriarca. Basata su diverse fonti tradizionali, che comprendono non solo il racconto biblico ma anche i *midrashim* (commentari biblici che spesso integrano il testo con numerose aggiunte), la trama prende avvio dall'episodio della distruzione degli idoli, portando poi in scena il successivo giudizio di fronte al re Nimrod e infine la disputa religiosa in seno alla famiglia di Abramo.

L'episodio che apre il dramma si basa su una famosa leggenda tramandata da un *midrash* (Bereshit Rabba 38:13): il giovane Abramo vive ancora nella sua città natale di Ur, in Mesopotamia, dove suo padre Terakh è un mercante di idoli, e un giorno, trovandosi da solo nella bottega, distrugge tutte le statue eccetto una, alla quale lascia in mano un bastone. Al ritorno di Terakh, il giovane afferma che è stato proprio quell'idolo a distruggere tutti gli altri in modo da tenersi un'offerta solo per sé; alla prevedibile obiezione del

padre – che gli chiede perché mai si stia prendendo gioco di lui, visto che quegli idoli non sono altro che oggetti inanimati – giunge illuminante la risposta di Abramo: «Non sentono le tue orecchie ciò che la tua bocca dice?».

Abramo, che ha trovato nel monoteismo la risposta alle proprie domande sulla vita e sul mondo, non diffonde questa rivelazione in maniera diretta, ma la illustra mettendo in scena una guerra tra gli idoli; in altre parole, si può affermare che Abramo fonda il monoteismo con un colpo di teatro. Ciò che viene messo in scena è una rappresentazione concepita per rivelare nient'altro che la propria finzione, dimostrando l'impossibilità dei personaggi e degli attori; l'obiettivo è fare in modo che il pubblico a cui è destinata, vale a dire il padre di Abramo, possa trovare da solo le risposte che già conosce: un teatro maieutico, dunque, prima ancora che didattico.

La prima scena del dramma di Zakut si svolge proprio nella bottega di Terakh: di fronte al *tableau vivant* di idoli infranti, scena finale di un dramma che non è mai stato rappresentato, Abramo presenta allo sbigottito padre la propria fantasiosa versione dei fatti. Con dovizia di particolari, il giovane descrive la guerra tra gli idoli lasciando allo spettatore/ascoltatore, suo padre, il compito di confutare il racconto; una volta stabilita la futilità degli idoli fatti di pietra, «immagine che tu con le tue mani hai formato», Abramo finalmente rivela la propria fede nell'unico Creatore. La sua lunga risposta apre il quinto sonetto del dramma con il verso *אם כן ידיד נפשי פקח עיניך* "Allor, mio benamato, apri gli occhi" e prosegue per tre sonetti completi in successione; riportiamo qui l'ultima terzina del quinto sonetto, seguita dalla prima quartina del successivo:

לא עוד אדוני אחרי ההבל
תלך אבל אבי היה שומע
חכמה ומוסר האוילים בזו

האל אשר אליו אני כורע
קדמון מצוחצח צח ושכל זוהר
פשוט בתכלית הוא בעצם טוהר
אחד במדותיו ואין לו רע

Non più, signor mio, dietro futilità
Te n'andrai, ma ascolta, padre mio,
Sapienza e morale in sprezzo agli stolti

Il Dio a cui m'inchino è antico
Egli risplende e la mente illumina
Semplicissimo e puro nella sostanza
Uno nella sua grandezza, pari non ha

Terakh, adirato, non solo non si lascia convincere, ma conduce il figlio in giudizio di fronte al re Nimrod; quest'ultimo, che rappresenta il miscredente, viene da subito caratterizzato come uno stolto intento a lodare sé stesso. Prima ancora che nei contenuti, il testo rende evidente la differenza tra i personaggi attraverso la maggiore o minore complessità della forma: i discorsi di Nimrod e dei suoi consiglieri, costruiti in ottave in rima ABABABCC, sono piuttosto semplici; per contro, Abramo si esprime attraverso complesse catene di sonetti, ciascuno dei quali consiste di due quartine e due terzine in rima ABBA ABBA CDC DCD (secondo la metrica del classico sonetto italiano), spesso inframmezzati di versetti biblici.

Il dibattito filosofico rappresentato nella scena del processo forma il nucleo centrale dell'opera, oltre a costituire probabilmente la motivazione principale dietro la sua ideazione: non è da escludere, infatti, che Zakut abbia scritto *Le fondamenta del mondo* spinto dall'urgenza di entrare nel dibattito sull'immortalità dell'anima, dibattito acceso dalla pubblicazione delle tesi di Uriel da Costa (1585-1640), filosofo razionalista e scettico, secondo alcuni un precursore di Spinoza.¹¹

È proprio sull'immortalità dell'anima che si concentra il dibattito condotto attraverso monologhi e dialoghi ne *Le fondamenta del mondo*: la scena del processo vede Nimrod e i suoi consiglieri sostenere che non c'è vita dopo la morte, che l'uomo come la bestia sarà preda dei vermi e pertanto non gli resta che godere finché può; inoltre, sostengono, non può esistere un dio puro e potente che vigili su qualcosa di così misero come l'uomo. Abramo non solo tenta di confutare i

11. Nato in Portogallo in una famiglia di *conversos* e fuggito ad Amsterdam per tornare all'ebraismo, da Costa nel 1623 aveva pubblicato un trattato in cui, assieme ad altre posizioni controverse, sosteneva che l'anima muore con il corpo. Il libro era stato condannato al rogo e l'autore aveva subito per anni un ostracismo che l'aveva condotto al suicidio; la polemica, soprattutto all'interno della comunità portoghese di Amsterdam che aveva dato i natali a Zakut, rimase accesa fino alla metà del secolo.

discorsi del re e dei suoi consiglieri, ma arriva a prospettare loro l'inferno, ottenendo solo di essere condannato alla fornace ardente; miracolosamente sopravvissuto al supplizio, sarà seguito nella sua fede prima dal fratello Haran, poi dal padre e dal nipote Lot. Soltanto Nakhor ancora si ostina a non abbandonare l'idolatria, nonostante Sara e Abramo tentino di convincerlo; il dramma si interrompe proprio su una battuta di Nakhor, con le prime due quartine di un sonetto incompleto che termina con le parole «non rinnegherò la mia fede». Non poteva essere questo, evidentemente, il finale previsto, ma non è possibile stabilire se Zakut non sia riuscito a completare il suo dramma o se il resto semplicemente non ci sia pervenuto.

Al di là del suo valore, *Le fondamenta del mondo* rimane un'impresa storica e un segno delle aspirazioni ebraiche a un uso produttivo della lingua sacra adattata a ogni forma letteraria: Zakut va oltre i tradizionali *purim-shpiln*, caratterizzando il suo dramma per mezzo di una forma ricercata e un linguaggio fiorito, con personaggi che si esprimono attraverso lunghi monologhi in versi e ricorrono a un vocabolario che, pur non mancando di espressioni talmudiche, è essenzialmente biblico. L'opera ricorda piuttosto, per il suo carattere di dramma religioso con intento didattico, un *morality play*; ma evita il soprannaturale, fatta eccezione per il salvataggio di Abramo dalla fornace, e non ricorre a personificazioni allegoriche: qui i personaggi sono infatti individui, seppur tipizzati, come Nimrod il miscredente da confutare o Abramo perseguitato per la fede, in cui è difficile non leggere riferimenti alla sorte degli ebrei iberici sotto l'Inquisizione. La trama è oltremodo semplice, concentrata sui fatti principali della leggenda trattata, mentre le tre unità – di tempo, luogo e azione – vengono mantenute fino all'estremo. Ciò indica che Zakut aveva probabilmente accesso a quella letteratura critica che nel Cinquecento aveva formalizzato le osservazioni aristoteliche, tuttavia mancava di quell'esperienza che aveva condotto i più grandi, a cominciare da Shakespeare, a trasgredire sistematicamente la norma.

Se le influenze della cultura rinascimentale europea sui letterati ebrei sono innegabili, per gli autori di origine iberica come Zakut è stato ipotizzato il ricorso a modelli letterari classici della letteratura spagnola integrati con la tradizione biblica e rabbinica. In un confronto con Lope de Vega e

Calderón, Gustav Karpeles vi intravede «lo stesso calore meridionale, il pathos ampolloso, l'esuberanza della fantasia, la ricchezza dell'immaginario, l'eccessivo giocare sulle parole, la peculiarità delle espressioni, lo stile erratico e altre qualità tipiche della poesia drammatica spagnola di quel periodo». ¹² Ciò che più di tutto sorprende, considerando il principale campo di ricerca di Zakut e l'argomento delle altre sue opere, è che *Le fundamenta del mondo* non presenta nessuna traccia di influenze cabalistiche; questo può essere un argomento a favore di una datazione anteriore al 1640: il dramma sarebbe un'opera giovanile, composta prima che l'autore si dedicasse agli studi cabalistici e nel pieno della polemica innescata dalle tesi di Uriel da Costa. Ma potrebbe anche trattarsi di una scelta in vista della rappresentazione in pubblico, che imponeva di rinunciare alla complessità dei concetti mistici attingendo piuttosto ai racconti dei *midrashim*, temi e leggende popolari facilmente riconoscibili e comprensibili a un vasto pubblico ebraico; non ci troveremmo dunque di fronte a un esempio di *closet drama* bensì a un testo pensato per la scena. Rimarrebbe, in questo caso, il problema della sfida al tradizionale divieto di rappresentazioni teatrali, divieto ignorato da Zakut per uno o entrambi i motivi menzionati sopra: l'urgenza di intervenire nella polemica sull'immortalità dell'anima oppure, come sostiene Berliner, ¹³ la volontà di tracciare un parallelo tra le persecuzioni subite dagli ebrei nella Penisola iberica e la condanna alla fornace inflitta ad Abramo da un re nemico della sua fede. Un attacco implicito all'Inquisizione, dunque, e allo stesso tempo un ricordo del sacrificio di innumerevoli ebrei sefarditi.

Da una famiglia di *conversos* spagnoli sfuggita alle persecuzioni proviene un altro autore di Amsterdam, **José/Joseph Penso de la Vega** (circa 1650-1692). Suo padre Isaac, nelle celle dell'Inquisizione, aveva fatto voto solenne di professare apertamente l'ebraismo entro un anno se fosse stato liberato; per poter adempiere al voto, la famiglia era stata costretta a lasciare la nativa Andalusia rifugiandosi nei Paesi Bassi, dove Isaac era ritornato alla fede ebraica. Fatta eccezione per un

12. Besso 1938: 162-163.

13. Besso 1938: 162.

periodo a Livorno, José trascorre la sua vita ad Amsterdam affermandosi come uomo d'affari oltre che come poeta; autore di diverse opere in spagnolo, è ricordato soprattutto per aver scritto il primo trattato sui mercati finanziari, *Confusión de confusiones*, pubblicato nel 1688 e considerato ancor oggi un testo valido sull'argomento. È tuttavia in ebraico che, giovanissimo, compone il dramma *I prigionieri della speranza – Giardino di rose* (*Asirey ha-tikva – Pardes shoshanim*; il primo titolo cita Zaccaria 9:12), pubblicato nel 1673 ma scritto a soli diciassette anni. Anche a Penso de la Vega è toccato il provvisorio onore di essere ritenuto autore del primo dramma in ebraico, e così ancora lo definisce Graetz nella sua celebre *Storia degli ebrei*, la cui prima edizione precede di pochi anni la pubblicazione, nel 1874, dello *Yesod 'olam* di Zakut.

I prigionieri della speranza è un dramma in tre atti con nove personaggi allegorici: un re, l'intelletto, un angelo, la Provvidenza, Satana, la passione, una donna, il piacere, la verità; l'edizione originale elenca i primi otto personaggi su due colonne, operando subito, tipograficamente, una distinzione tra buoni e cattivi. Questa la trama: un re giusto e responsabile viene traviato da Satana, dalla donna e dai propri impulsi, che lo guidano verso il piacere, ma alla fine viene redento dalla Provvidenza e da un angelo, ritrovando attraverso il proprio intelletto la strada per la verità. Dramma allegorico che rappresenta la vittoria della volontà sulle passioni, quest'opera ricorda più i *morality plays* tardo-medievali che il teatro prodotto nell'Europa del Seicento. Chiaramente, applicando standard di giudizio adatti al teatro spagnolo o francese dell'epoca, *I prigionieri della speranza* potrebbe essere declassato a banale raccolta di luoghi comuni espressi attraverso dialoghi e monologhi puerili; occorre invece guardare all'opera nel suo contesto per stabilire che l'assenza di invenzione narrativa e il mancato sviluppo di personaggi credibili non implicano una totale mancanza di valore, convenendo con Karpeles che «[i personaggi] sono astrazioni, privi di vita, mere personificazioni allegoriche, ma l'idea di fondo è poetica e lo stile ebraico è puro, eufonico, ritmico».¹⁴ Il giovanissimo poeta si era posto un duplice obiettivo: indirizzare il pubblico sefardita di Amsterdam verso l'ebraico, allontanan-

dolo dalla letteratura profana, e dissuadere la gioventù locale da una vita licenziosa. I contemporanei accolsero con grande entusiasmo il suo tentativo e diversi membri delle accademie ebraiche nei Paesi Bassi tesserono le lodi del dramma. Graetz riporta come esempio un elogio scritto in latino da Isaac Gomez de Sosa: «La musa ebraica avanza sicura e salda calzando il coturno dagli alti tacchi. Con il passo misurato della poesia, ella è faustamente condotta da Joseph, figlio di quella razza che ancora in gran parte è prigioniera. Deh, fulgido risplende un nuovo raggio di speranza, che al sacro canto possa il palcoscenico aprirsi! Ma perché mai io lo lodo? Il poeta è celebrato dalla sua stessa poesia, e l'opera stessa tesse le lodi del maestro».¹⁵ Al di là dei toni non propriamente sobri assunti dall'enfatico elogiato, e tralasciando gli intenti moralizzatori dello zelante adolescente, a Penso de la Vega va comunque riconosciuto il merito di un esperimento coraggioso: un giovane che sarebbe diventato un poeta prolifico in spagnolo, oltre che un ricco uomo d'affari, decide di comporre un dramma in ebraico, ovvero di scrivere in una forma letteraria inconsueta ricorrendo a una lingua non parlata. Si è già detto sopra che il problema linguistico è centrale nella mancata formazione di una vera scena ebraica prima della nascita dell'ebraico moderno; gli esperimenti in questa fase rimangono dei tentativi isolati, senza seguito, e bisognerà attendere la rivoluzione culturale del secolo successivo per assistere alla formazione di una tradizione su cui si innesterà la scena ebraica al momento della rinascita linguistica.

I nomi con cui chiudiamo quest'epoca ci riportano in Italia. **Immanuel Ben David Frances** (1618 – circa 1710) nasce a Livorno e serve come rabbino a Firenze; assieme al fratello **Jacob** (1615-1667), è uno strenuo oppositore di due fenomeni in cui ravvisa i pericoli che minacciano il popolo ebraico dall'interno: i movimenti messianici, che hanno largo séguito nell'Europa centrale, e il misticismo sempre più diffuso, visto come un tentativo di sostituire la Halakhah. Segnato da numerosi lutti, trascorre in solitudine buona parte della sua vita, dedicandosi completamente alla letteratura oltre che all'attività di rabbino; noto soprattutto come poeta e come

15. Graetz 1891: X, 200.

autore di un trattato di poesia e retorica, *L'eloquenza* (*Metek sfatayim*, scritto ad Algeri nel 1667), compone anche dialoghi drammatici e prepara adattamenti di alcune sue poesie religiose da recitare in sinagoga. Critico verso un ricorso improprio alla Kabbalah è anche il rabbino e grammatico veneziano **Simone Calimani** (o Simkhah ben Avraham Calimani, 1699-1784), autore di *Voce di felicità o la vittoria della saggezza* (*Kol simkhah o nitsuakh ha-khokhmah*, Venezia 1734), dramma allegorico in tre atti i cui protagonisti sono le personificazioni di saggezza, stupidità e gelosia. Concepito come componimento per matrimoni, il dramma riporta nel titolo – oltre a un gioco di parole sul nome dell'autore (“La voce di Simkhah”) – un'espressione tipica delle benedizioni recitate durante i matrimoni ebraici: *kol sasson ve-kol simkhah, kol khatan ve-kol kalah* “voce di gioia e voce di felicità, voce di sposo e voce di sposa”.

aA

Escludendo i lavori di de' Sommi, uomo di teatro, fin qui sono state presentate opere il cui principale valore sta nella rarità: alcuni autori che con il teatro non hanno un rapporto diretto, presumibilmente neanche in veste di spettatori, compongono drammi o dialoghi drammatici come esperimenti letterari o al massimo come rappresentazioni didattico-morali destinate alla sinagoga, con una funzione non dissimile da quella assunta dalle arti figurative nel mondo cristiano medievale. In assenza di una vera scena per la quale scrivere, non si afferma una tradizione drammaturgica in grado di produrre con continuità. Per avere un'idea dell'immane sproporzione quantitativa tra questi occasionali tentativi in ebraico e la ricchissima produzione teatrale in alcune lingue europee, basti pensare che la *Drammaturgia* di Leone Allacci, «un catalogo di tutti que' componimenti italiani atti a rappresentarsi» (1666, edizione aggiornata nel 1755), conta circa seimila opere teatrali in italiano.

3. Teatro senza teatri da Luzzatto alla Haskalah

30

Nelle parole di Nahum Slouschz, «colui che si sarebbe assunto l'arduo compito di spezzare le catene che impedivano l'evoluzione della lingua ebraica in un senso moderno, diventando così il vero maestro iniziatore del Rinascimento ebraico, fu un ebreo italiano dotato di sorprendenti facoltà».¹

aA

Quest'ebreo italiano è **Moshe Chaim Luzzatto** [Moshe Khàyim] (noto anche con l'acronimo **Ramkhal**), rabbino, cabalista, filosofo e poeta nato a Padova, personaggio di primo piano nella storia del pensiero ebraico.²

1. Slouschz 1902: 11.

2. Se alcuni, incluso Lachover, considerano Luzzatto il primo autore moderno nella storia della letteratura ebraica, altri ritengono che non possa essere annoverato tra i padri della letteratura ebraica moderna, manifestatasi come vistosa ribellione al carattere religioso tradizionale: a questa ribellione, infatti, rimane ancora decisamente estraneo il mistico e messianico Luzzatto, che non mette mai in discussione la propria fede nonostante abbia familiarità con la cultura secolare. Per altri ancora, la sua opera, prodotto ed espressione della cultura ebraica settecentesca, consiste in un compromesso tra il vecchio e il nuovo, costituendo così un passaggio fondamentale nello sviluppo di una nuova letteratura che si evolve senza determinare una rottura con il passato.

Un ponte tra il vecchio e il nuovo

È a Luzzatto che Slouschz dedica il capitolo di apertura del suo *La renaissance de la littérature hébraïque*. Questa rinascita – argomenta l'autore – non poteva che avvenire in Italia, dove l'ebraismo non si era rifugiato nel misticismo o nel dogmatismo più chiuso, il ghetto era meno soffocante, gli studi profani non erano banditi ed esisteva la possibilità di familiarizzare anche con la letteratura non ebraica.³ Non a caso erano stati i letterati ebrei italiani, nei secoli XVI e XVII, a ereditare la grande tradizione letteraria dell'ebraismo spagnolo medievale, alla cui evoluzione fornirono il loro contributo tentando di liberare la poesia dalla classica prosodia araba e accogliendo almeno in parte la lezione del Rinascimento italiano.

Moshe Chaim Luzzatto (1707-1746)

Nella nativa Padova, Luzzatto ricevè un'istruzione secolare accanto alla tradizionale istruzione ebraica, rivelando fin dall'infanzia doti fuori dal comune; oltre che nella conoscenza approfondita della Bibbia, del Talmud e della letteratura esegetica e normativa, dimostrava competenza nelle scienze, nelle lingue e letterature classiche e nella cultura italiana contemporanea.

All'età di vent'anni, quando era già una figura dominante in un gruppo di giovani studenti dell'università di Padova, visse l'esperienza che avrebbe segnato la sua vita: mentre si trovava immerso nello studio della Kabbalah, sentì una voce in cui riconobbe un *magid*, un essere ultraterreno che trasmette rivelazioni a uno studioso; da quel momento affermò di ricevere continuamente messaggi di origine divina, che venivano annotati e usati nell'insegnamento all'interno del suo circolo. Il segreto non venne mantenuto a lungo e Luzzatto fu sospettato di eresia dalle autorità rabbiniche; essendo troppo giovane e ancora celibe, non poteva essere considerato uno studioso maturo e degno di ricevere rivelazioni. Di fronte al rischio di scomunica, fu costretto a rinunciare all'insegnamento della Kabbalah, ad astenersi dalla scrittura di altre note contenenti rivelazioni e a consegnare ciò che aveva scritto fino a quel momento; poco rimane oggi di quei suoi primi scritti cabalistici, che andarono in gran parte dispersi o bruciati dalle autorità.

In seguito alla lunga controversia, che proseguì anche dopo il suo matrimonio, Luzzatto decise di lasciare l'Italia; di passaggio in Germania non trovò un'accoglienza migliore, mentre ad Amsterdam,

3. Slouschz 1902: 9-11.

dove si stabilì, poté finalmente dedicarsi in libertà ai suoi studi, senza tuttavia insegnare apertamente. Nel 1743 partì per la Terra d'Israele, dove il divieto di trascrivere le rivelazioni non sarebbe stato valido, e si stabilì ad Acri; fu qui che, prima di aver compiuto quarant'anni, morì di peste assieme alla sua famiglia.

Ciò che stupisce guardando la vasta e varia opera di Luzzatto nel suo insieme è la capacità di trattare e persino di conciliare ambiti distanti e apparentemente opposti: oltre che di Kabbalah si occupò di etica, di logica e di retorica, riuscendo anche, nel frattempo, a portare avanti una produzione poetica che si distingue per l'inedita maestria nel linguaggio.⁴ Personaggio eclettico, ebreo tradizionalista e allo stesso tempo poeta ispirato dalla letteratura profana italiana, mistico visionario in odore di eresia ma anche maestro di etica accettato dall'ortodossia, Luzzatto riuscì nella singolare impresa di farsi adottare come figura di riferimento da ciascuna delle due correnti religiose in cui si divideva l'ebraismo dell'Europa centro-orientale nel Settecento: i *chassidim*, che in lui vedevano un santo cabalista, e i loro oppositori, i *mitnagdim*, che nei suoi scritti etici trovavano un punto di riferimento conforme alla tradizione rabbinica.⁵ Persino gli esponenti della Haskalah, il movimento modernizzatore che avrebbe scosso l'ebraismo pochi decenni dopo, videro in Luzzatto un precursore e un iniziatore della moderna letteratura. La scelta è sorprendente, considerando la loro ostilità al misticismo; tuttavia il favore incontrato dai suoi drammi e dalla sua poesia lascia passare in secondo piano gli aspetti irrazionali e mistici alla base di buona parte della sua opera.

All'età di diciassette anni Luzzatto scrive il primo dramma, *Le gesta di Sansone (Ma'aseh Shimshon)*, sull'eroe tragico che il giovanissimo autore probabilmente sentiva vicino; monologo in versi inframmezzato con occasionali dialoghi e interventi del coro, più che un vero dramma è un esempio dell'arte drammatica così come presentata in *Leshon Limudim* (Manto-

4. Sebbene questa non sia la sede per un elenco anche approssimativo dei suoi testi non letterari, va menzionato almeno *Il sentiero dei giusti (Mesilat yesharim)*, probabilmente il più autorevole trattato di etica ebraica scritto dopo il medioevo. Pubblicato ad Amsterdam nel 1740 e adottato dalle *yeshivot* a partire dal secolo successivo, *Il sentiero* espone un percorso pratico di perfezionamento del carattere attraverso il quale ciascuno può dominare l'inclinazione al peccato e raggiungere la santità.

5. Si narra che il Gaon di Vilna (1720-1797), massima autorità religiosa del suo tempo e strenuo oppositore del chassidismo, dopo aver letto *Il sentiero dei giusti* abbia affermato che se Luzzatto fosse stato ancora vivo l'avrebbe raggiunto a piedi da Vilna per prostrarglisi davanti e apprendere da lui.

va 1727), il suo trattato di retorica pubblicato tre anni dopo. Più significativo è *La torre possente, o l'innocenza dei giusti* (*Migdal 'oz, o tumat yesharim*, 1734), il dramma in versi che attraverso l'irruzione di nuove forme e nuovi temi segna la rottura definitiva con la poesia ebraica medievale; scritto anch'esso durante il periodo italiano, introduce l'idillio pastorale nella letteratura ebraica e per questo motivo è stato accostato all'*Aminta* di Tasso e al *Pastor fido* di Guarini. È facile, tuttavia, ritrovarvi un sottotesto rigorosamente ebraico e, secondo alcuni, vedere l'intero dramma come un'allegoria cabalistica; la trama, basata su una parabola dallo Zohar, narra di un giovane che si guadagna l'amore di una fanciulla dopo aver trovato l'entrata segreta della torre in cui ella era rinchiusa, laddove un altro giovane aveva invece fallito nel tentativo di irrompere nella torre con la forza. *La torre possente*, soffrendo di staticità e prolissità, è un testo innegabilmente debole dal punto di vista drammatico; del resto, è verosimile che Luzzatto non abbia neppure preso in considerazione la possibilità di una messa in scena. Tuttavia, al di là dei limiti di un testo teatrale non concepito per il teatro, questo dramma, assieme al precedente e al successivo, apre un mondo nuovo e fino ad allora sconosciuto alla letteratura ebraica: come mai era avvenuto prima, vengono esaltati l'amore con le sue sofferenze e le sue gioie, la passione e la gioia di vivere, la vita rurale con la sua libertà, la natura con le sue bellezze.

aA

33

רוֹעָה עֲדָרְיוֹ נֶעַר,
מִה-טוֹב מִנֵּת חֶלְקוֹ, וְמִה-נְעֻמָּה!
בֵּין מְכֻלָּאוֹת צֹאנוּ מִנְהַל יְלָד,
הַלּוֹד וְרַץ וְשֵׁב; בְּעֵינָיו יָגַל,
פָּנָיו וְלָבו תוֹאֲמִים יְשִׁישׁוּ.
בֵּין צִאֲלִים יִשְׁכַּב, וְהוּא בִטָּח;
דָּל הוּא, וְאֵד שְׁמַח.
(...)
עֲלָמָה אֲשֶׁר תִּיטֵב בְּעֵינָיו שְׁמָה,
עֲלָמָה אֲשֶׁר תִּתֵּן לְחֶלְקוֹ חֶשֶׁק,
בָּהּ יַעֲלֶה לָבוּ, וְהִיא כְּמָהוּ
בוּ יַעֲלֶה לְבָהּ, וְלֹא יִדְעוּ
רַק תַּעֲנוּגוֹת סָלָה;
כִּי זֶה לְעֻמּוֹת זֶה, וּמִפְחִיד אֵין,
יִתְעַלְסוּ יִתְעַנְּגוּ לְבָטָח.

Conduce le greggi un giovane,
Quant'è fausto il suo destino, e quant'è dolce!

Avanza tra i prati guidando il suo gregge
Va, corre, torna, lieto nella sua povertà
Il suo volto e il suo cuore esultano all'unisono.
All'ombra siede, sicuro di sé
È povero, e tuttavia felice.
[...]
La fanciulla che troverà grazia ai suoi occhi
La fanciulla che risveglierà il suo desiderio
In lei troverà gioia il cuore di lui, e allo stesso modo
In lui troverà gioia il cuore di lei, e non conosceranno
Soltanto i piaceri
Poiché l'uno sarà di fronte all'altra, senza paura
Faranno l'amore, godranno, con certezza.
(III, 1)

34

Publicato solo nel 1837, *La torre possente* circola a lungo come manoscritto, con una diffusione ridotta che limita la sua sfera di influenza. Sarà invece decisiva l'influenza esercitata dall'ultimo dramma di Luzzatto e l'unico pubblicato mentre l'autore è ancora vivente, *Lode ai giusti* (*La-yesharim tehilah*, Amsterdam 1743), «che apre una nuova epoca nella storia della letteratura ebraica».⁶ Si tratta di un dramma allegorico in tre atti in cui ciascuno dei personaggi incarna, sin dal nome, un valore o un'idea astratta con un ruolo predeterminato in una lotta tra il bene e il male: in un passato imprecisato, Emet (Verità) e Hamon (Volgo) stringono un patto promettendo in sposi i loro rispettivi figli, Yosher (Rettiludine) e Tehilah (Lode), ma Yosher viene rapito e sostituito con Rahav (Superbia), il figlio appena nato a Taavah (Avidità); alla fine, con l'aiuto di Sekhel (Intelletto) e di Mishpat (Giudizio), e grazie all'intervento divino, viene ristabilita la verità e Tehilah va in sposa a Yosher.

Dramma didattico-morale senza sviluppo dei personaggi e quasi privo di azione, *Lode ai giusti* appare poco interessante dal punto di vista puramente teatrale; anche il tema della lotta tra giustizia e ingiustizia, che non è nuovo alla letteratura ebraica, appare tutt'altro che originale, mentre la struttura segue il modello del dramma pastorale italiano vecchio di due secoli, con ambientazione in una terra lontana nello spazio e nel tempo. Tuttavia i personaggi, seppure allegorici e meri

6. Slouschz 1902: 13.

rappresentanti di idee in una visione del mondo diviso tra giusti e malvagi, non sono tracciati in maniera approssimativa e casuale, come l'autore sottolinea nella sua premessa: «Ho dunque preparato, per ciascun uomo e donna che appare in questa mia allegoria, tutte le parole che pronunceranno e le ho poste nelle loro bocche, così come la loro condotta e le loro azioni, e il giudizio secondo cui agiscono giorno per giorno». La distinzione non riguarda soltanto ciò che essi dicono ma anche il modo in cui lo dicono, dal momento che Luzzatto studia diversi registri linguistici assegnando a ogni personaggio un particolare linguaggio determinato dal suo ruolo. Gran parte del valore del dramma risiede proprio in un'attenzione totale al linguaggio, dalla musicalità del verso alle scelte lessicali, che ne fa «una delle perle della poesia ebraica»;⁷ viene mantenuto un registro elevato attraverso alcune scelte lessicali ricercate, per esempio il ricorso a diversi *hapax legomena* biblici (termini che compaiono una sola volta nel testo della Bibbia): סַחְרָחַר *sekharkhar* “palpitante” (Salmo 38:11), דָּפִי *dōfi* “disonore” (Salmo 50:20), רִגְשָׁה *rigshah* “tumulto” (Salmo 63:3). La ricerca linguistica si rivela anche nell'abbondanza di sinonimi, soprattutto per il lessico relativo alla natura: appaiono infatti due termini per “sorgenti”, due per “cera”, tre per “erba” e tre per “flutti”, di cui due nella stessa scena. Costruire una lingua poetica naturale per la descrizione della natura attraverso il lessico biblico, limitato e relativo a un ambiente diverso, dev'essere stato uno dei maggiori ostacoli per l'autore, superato anche grazie all'ambientazione pastorale.⁸

Muovendosi in una cornice tutto sommato semplice e poco originale, Luzzatto riesce dunque a elaborare un linguaggio nuovo per dipingere qualcosa di inedito come le sue descrizioni della natura, che fanno da sottofondo all'idea dominante del testo: attraverso l'ammirazione del creato si giunge alla glorificazione del Creatore, le cui meraviglie si ritrovano in ogni essere vivente e in ogni elemento inanimato. Quelle meraviglie di cui si dice:

כְּלִדּוֹרְשִׁים אוֹתָם, אוֹתָם יִמְצְאוּ
תְּמִיד בְּכִלְהֶחֱי וּבְכִלְצוּמַת
וּבְכִלְאֲשֶׁר כְּלָרוֹת

7. Slouschz 1902: 14.

8. Danieli 2007: 136.

חיים בקרבו אין,
ובכל אשר בארץ,
ובכל אשר במים,
ובכל אשר בו עין
אדם להביט ישות.
אשרי אשר חקמה מצא ודעת,
אשרי מדבר עלאון שומעת!

Chiunque le cerca, le troverà
Sempre in ogni vivente e in ogni pianta
E in tutto ciò che il soffio
Della vita non possiede,
E in tutto ciò che è sulla terra
E in tutto ciò che è nelle acque,
E in tutto ciò che all'occhio
Dell'uomo è visibile.
Felice chi trova saggezza e sapienza,
Felice chi parla a un orecchio che ascolta!
(II, 2)

In linea con il tema centrale della letteratura pastorale sin dal XVI secolo, la natura è anche un luogo idealizzato e fuori dal tempo, un'immagine da contemplare in un desiderio di fuga da una realtà complessa o soffocante, il rifugio ideale da contrapporre a una civiltà vista come corrotta e corruttrice; è questo ciò che esprime anche il protagonista di *Lode ai giusti*, ammirando da lontano la lieta vita del pastore:

רועה עדריו נער
אין ממנת חלקו טובה בארץ,
כל מחשבות לבו תשפלה שבת,
בל תחמוד נפשו בגדולות לכת,
כי אם רעות צאנו אל עין המים,
ולפיו חלבם קחת,
ביט כצאת אדם מקדים שמש,
מעין אשר נאמנו
מימיו ולא יזבו,
ישור בלב שמת,
הלוד ונגו מתהלך אל רגל
צאנו כמרעיתם, עיניו יבחנו
עשבות הרריו, אף שפתותיו שבת
אליו צרם תבענה.
אשריו ומה טובו, כמה ימתקו
לו כל מי חזיו, כמה ירגיע!

Pascola i suoi greggi un ragazzo
Non c'è un terreno migliore del suo sulla terra,
Tutti i pensieri del suo cuore sono umili,
Non anela l'anima sua ad andar lontano,

Se non per condurre il gregge alla fonte,
E alla bocca portare il latte,
Osserva levarsi rosso a oriente il sole,
Una fonte fidata
Le cui acque non mentono,
Canta lieto nel cuore,
Se ne va suonando, camminando al passo
Del suo gregge al pascolo, i suoi occhi scrutano
L'erba dei suoi monti, le sue labbra lodano
Colui che le ha create.
Egli è felice e sta bene, quanto son dolci
Per lui tutti i giorni della sua vita, quanto è sereno!
(I, 3)

Il brano prosegue descrivendo l'innocenza del giovane pastore, la sua insensibilità ai beni materiali e la gioia che potrà condividere con la fanciulla che gli toccherà in sorte. È lecito chiedersi se sia la voce dell'autore quella che risuona nelle parole di un protagonista su cui la vita pastorale esercita un malinconico richiamo; del resto, lo stesso tema aveva trovato espressione molto simile in passato, come si è visto nel brano da *La torre possente*. Sebbene nessun personaggio in particolare rappresenti la voce dell'autore, nei discorsi di Yosher così come in quelli di Sekhel ("intelletto") si ritrovano sia il suo pensiero che spunti autobiografici. C'è chi, come Schirmann, vede in Yosher un erede di Giobbe, il giusto sofferente, riferimento comprensibile alla luce della vicenda umana di Luzzatto; anche il suo messianesimo si rispecchia in alcuni brani che, privati del contesto, si rivelano come raccolte di citazioni da passi biblici riconosciuti come messianici.⁹

Pur prescindendo dal fatto che in questo stadio non esiste ancora un pubblico, dai brani citati appare subito evidente quanto i testi di Luzzatto, al di là del valore letterario, siano poco o per nulla adatti alla scena; a essi va comunque riconosciuto il grande merito di aver superato sia le forme che le idee del medioevo ebraico, aprendo la strada alla letteratura ebraica moderna. Anche limitatamente al teatro, l'influenza esercitata dalla sua opera è incalcolabile: per un lungo periodo Luzzatto viene eletto a punto di riferimento per gli autori

9. Danieli 2007: 132.

in lingua ebraica, innescando una produzione di drammi allegorici e drammi biblici in cui si loda la natura e la vita semplice a contatto con la terra, temi dominanti fino ai primi decenni del Novecento, come si vedrà più avanti.

Così, laddove i tentativi dei suoi predecessori erano rimasti isolati, i drammi di Luzzatto riescono finalmente, prima ancora della nascita di una vera scena ebraica, a stabilire una continuità nella drammaturgia ebraica.

L'Illuminismo entra nel ghetto

Nel frattempo, il mondo ebraico sta per attraversare una delle fasi più importanti della sua storia moderna: dopo un secolo e mezzo di sconvolgimenti interni, tra falsi messia, eresie e movimenti messianici, e dopo la frattura tra chassidismo e ortodossia rabbinica, l'ebraismo europeo entra nell'età dei Lumi, e lo fa attraverso un movimento tutto interno e prettamente ebraico.

La **Haskalah** (dalla radice di *sèkkel* "intelletto"), il cosiddetto Illuminismo ebraico, nasce dalle idee di filosofi e letterati ebrei provenienti soprattutto dall'Europa centrale e orientale, dove più rigide erano le barriere culturali tra il ghetto e il mondo esterno. I *maskilim*, gli esponenti della Haskalah, sono convinti sostenitori dell'emancipazione e della necessità di un'apertura alla cultura europea mediante l'istruzione secolare, la divulgazione scientifica e lo sviluppo delle arti. Pur essendo lontana da atteggiamenti antireligiosi o da istanze assimilazioniste, la Haskalah incontra una violenta opposizione presso gli strati più conservatori della società ebraica, abituati a considerare gli studi religiosi come l'unica istruzione necessaria e l'unica cultura legittima; i *maskilim* riescono così a scontrarsi sia con l'ortodossia rabbinica, depositaria di una tradizione che ha preservato l'identità ebraica in lunghi secoli di dispersione e persecuzioni, sia con le correnti mistiche, viste dai detrattori come rifugio in una religiosità emotiva al limite della superstizione.

L'ebraico e la cultura della Haskalah

In questo contesto ha origine anche la *querelle* linguistica che nel secolo successivo si manifesterà in un vivace dibattito sulla scelta della lingua nazionale ebraica: mentre il chassidismo per la sua letteratura agiografica fa ricorso allo yiddish, la lingua popolare parlata dalle masse ebraiche esteeuropee, la Haskalah sollecita una

rinascita dell'ebraico come lingua letteraria. In particolare è l'ebraico della Bibbia, considerato espressione di una cultura vitale e libera, a essere rivalutato, sostenuto, studiato e diffuso, in contrapposizione all'ebraico mishnico, espressione della successiva cultura talmudica e rabbinica, e ovviamente in alternativa allo yiddish, sprezzantemente rifiutato come *jargon* privo di dignità. Ci saranno tuttavia notevoli e consapevoli eccezioni, poiché è proprio nella lingua del popolo che scelgono di esprimersi alcune voci della Haskalah, come Yossef Perl (1773-1839), che in yiddish scrive parodie dei racconti chassidici, e Shloyme Ettinger (1803-1856), autore di *Serkele*, un classico del teatro yiddish.

Oltre a sostenere l'uso dell'ebraico, i *maskilim* sottolineano la necessità di diffondere tra gli ebrei dell'Europa orientale la conoscenza delle lingue europee non giudaiche, elemento imprescindibile per l'apertura alla cultura secolare; non a caso, colui che è ritenuto il padre della Haskalah, **Moses Mendelssohn** (1729-1786), è famoso per la raffinatezza e la precisione del suo tedesco. Considerato da molti il nuovo Mosè che ha condotto l'ebraismo nell'era moderna, Mendelssohn nasce a Dessau, figlio di un modesto scriba; destinato inizialmente alla carriera rabbinica, all'età di quattordici anni arriva a Berlino, passando per l'unica porta della città attraverso la quale era consentito, dietro il pagamento di una tassa, l'ingresso del bestiame e degli ebrei. Nella capitale prussiana, dove si stabilisce per studiare presso un rabbino e dove scopre il mondo nuovo – e per lui proibito – della cultura tedesca, rimarrà per tutta la vita.

Nel fermento culturale che caratterizza la Berlino dell'epoca di Federico il Grande, il ragazzino povero e gracile arrivato nel 1743 raggiungerà gradualmente una posizione di indiscusso prestigio sia dentro che fuori dal mondo ebraico, incarnando così in pieno il pensiero della Haskalah: ebreo osservante per tutta la vita ma sempre aperto alla scienza e alla cultura laica; nato in povertà ma capostipite di una famiglia di banchieri (oltre che nonno del celebre compositore Felix Mendelssohn); attento alle condizioni delle comunità ebraiche ma in stretto contatto di collaborazione e confronto con i maggiori pensatori e letterati non ebrei, primo fra tutti Gotthold Ephraim Lessing, al quale fu legato da grande amicizia (e che si ispirerà a lui per il suo dramma *Nathan der Weise*, "Nathan il Saggio", 1779). Nel 1763 le sue ricerche vengono preferite a quelle di Kant dalla *Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften* (Regia Accademia Prussiana delle Scienze), che gli conferisce il primo premio; nel 1771 viene addirittura proposto come membro dell'Accademia, ma la nomina non potrà essere ratificata poiché egli è ebreo.

Un progetto che avrà un ruolo determinante nella laicizzazione della lingua ebraica prende forma a Königsberg, dove nel 1784

Isaac Abraham Euchel e Mendel Bresslau fondano «Ha-Meassef» (“Il raccoglitore”), periodico in lingua ebraica che sarà pubblicato, con diversa periodicità, fino al 1811. Nato sotto gli auspici dei padri della Haskalah, Moses Mendelssohn e Hartwig Wessely (Naphtali Herz Weisel), questo primo periodico ebraico a grande diffusione si propone un duplice scopo: promuovere in ebraico le nuove idee, aprendo ai lettori il mondo moderno, e allo stesso tempo incoraggiare l’uso della lingua ebraica per nuovi scopi, contribuendo così al suo sviluppo. Dal punto di vista del valore letterario, «Ha-Meassef» raccoglie contributi di scarso interesse, perlopiù imitazioni della letteratura europea contemporanea; il suo grande merito consiste piuttosto nell’aver riunito attorno a un progetto comune gli esponenti della Haskalah provenienti da diversi paesi, stabilendo qualcosa di simile a un movimento letterario: i *meassefim*, come saranno chiamati i collaboratori al periodico, costituiscono un gruppo unito dagli ideali della Haskalah, che proprio attraverso «Ha-Meassef» potranno raggiungere un vasto pubblico di lettori e stimolare un dibattito utile al rinnovamento della cultura ebraica in Europa.

Tra i nuovi tentativi di scrittura teatrale in ebraico a opera dei *meassefim*, sono degni di nota i lavori di **David Franco-Mendes** (1713-1792), esponente di quella comunità sefardita dei Paesi Bassi che nel secolo precedente aveva fornito un prezioso contributo all’arte e al pensiero ebraici. Nato ad Amsterdam in una ricca e potente famiglia portoghese, uomo d’affari ed eminente studioso del Talmud, Franco-Mendes viene tenuto in grande considerazione per la sua competenza in materia normativa: spesso consultato su questioni halachiche, una raccolta dei suoi responsa sarà pubblicata nel bollettino della prestigiosa yeshivah ‘Ets Khayim. Nel 1769 la comunità sefardita di Amsterdam lo nomina segretario onorario, ruolo che ricoprirà fino alla morte, anche se gli ultimi anni lo vedono ridotto in povertà e costretto a guadagnarsi da vivere lavorando come copista di manoscritti. Franco-Mendes è scrittore prolifico, membro della società letteraria ebraica *Amadores das Musas* e tra i più attivi collaboratori di «Ha-Meassef», su cui pubblica poesie, articoli e biografie di sefarditi famosi, tuttora di particolare interesse per gli storici.

Nel 1770 pubblica un dramma biblico in tre atti, *Il castigo di Atalia* (*Gemul ‘Atalya*), riadattamento dell’*Athalie* di Racine (1691), tragedia in cinque atti che aveva per protagonista un personaggio biblico, Atalia, regina sanguinaria e idola-

tra.¹⁰ *Il castigo di Atalia*, più che un'imitazione del celebre modello francese, è l'espressione di una polemica: agli autori cristiani che da tempo attingevano alle storie della Bibbia, Franco-Mendes risponde con una riscrittura intesa a ristabilire la corretta prospettiva del racconto biblico, ovvero una prospettiva ebraica, presentando personaggi simili a quelli del dramma di Racine, ma mettendo ben in evidenza la loro ebraicità.¹¹ Un'operazione simile viene compiuta in seguito con *La salvezza di Israele per mano di Giuditta* (*Teshu'at Yisrael bi-yedey Yehudit*, pubblicato postumo nel 1804), poema drammatico basato sulla storia dell'eroina biblica Giuditta narrata nell'omonimo libro deuterocanonico; in questo caso il modello è la *Betulia liberata*, libretto di Metastasio che sarà musicato in numerose versioni, tra cui quella di Mozart del 1771. L'opera di Franco-Mendes non è all'altezza dei suoi modelli francesi e italiani, ma segna comunque una tappa nella storia del teatro ebraico; con *Il castigo di Atalia* si abbandona infatti il dramma allegorico e vengono introdotti personaggi a tutto tondo, non più rappresentanti astratti di idee e valori, ma finalmente caratteri reali, umani, dotati di personalità e tratti individuali. La stessa tragica eroina, la regina Atalia, mostra la propria umanità «fin dalle prime battute, che la descrivono prostrata nell'anima e nel corpo»:¹²

Questi pensieri e considerazioni
fecero divampare in me un fuoco ardente,
e per i vostri consigli i miei occhi si oscurarono.
Subito nella mia ira chiamai alla spada
tutti i figli del re,
le mie viscere non si commossero per le loro lacrime,
le mie orecchie non prestarono ascolto ai loro gemiti.
Da allora non ho pace,
il mio animo è turbato giorno e notte.
Di giorno sono ottenebrata dalla follia,
di notte sbigottita da visioni terribili,
poiché le ombre di quelle creature innocenti
mi incombono sul capo come una tiara,
sempre atterrendomi.¹³

10. La cui storia è narrata in II Re 8:16-11:16, II Cronache 22:10-23:15.

11. Abramson 1979: 22.

12. Callow 2011: 60.

13. *Ibidem*. Traduzione di Anna Linda Callow.

A raccogliere l'eredità di Franco-Mendes sarà **Yosef Ha-Efrati** (1770-1804), anch'egli poeta e attivo collaboratore di «Ha-Meassef». Influenzato sia dalla poesia ebraica di Ramkhal e Wessely che dalla letteratura tedesca dello *Sturm und Drang*, Ha-Efrati è autore de *Il regno di Saul* (*Melukhat Shaul*, Vienna 1794), che Klausner definirà il primo dramma originale della Haskalah poiché non si limita ad adattare in ebraico modelli famosi dal teatro europeo; con quest'opera Ha-Efrati apre dunque la strada a lavori teatrali su temi biblici che siano finalmente creazioni originali in ebraico. Accanto all'originalità della concezione, *Il regno di Saul* possiede anche il pregio, ancora raro in questa fase, di essere un testo concepito per la rappresentazione, dunque teatralmente valido nonostante qualche digressione letteraria e una conclusione poetica slegata dalla trama. Saul, David, Mikhal e Yonatan vi appaiono come personaggi ben caratterizzati: non mere figure allegoriche in una lotta idealizzata tra il bene e il male, bensì protagonisti in un'azione drammatica che pone al centro la rivalità tra David e Saul, quest'ultimo presentato come eroe tragico che rifiuta di sottomettersi alla volontà divina. Il dramma raggiunge grande popolarità, al punto che nel 1801 ne viene pubblicata una versione yiddish, *Gdules Dovid un melukhes Shoyel* (*La grandezza di David e il regno di Saul*, tradotta da Naftali Hirsh), destinata a diventare un classico nel repertorio dei *purim-shpiln*.

Altri *meassefim* si dedicano alla scrittura teatrale, ma i risultati sono scadenti: generalmente mancano personaggi ben delineati, l'azione drammatica è minima, il dialogo non è credibile e la trama è inconsistente. Si stabilisce comunque una tradizione che prosegue per buona parte del XIX secolo e che, sebbene non introduca innovazioni formali, funge da veicolo per la diffusione delle idee della Haskalah.

Uno dei fondatori di «Ha-Meassef», **Mendel Bresslau** (1761-1827), oltre a pubblicare una grammatica ebraica e una geografia della Terra d'Israele, è autore di un dialogo etico allegorico, *Infanzia e giovinezza* (*Yaldut u-vakharut*, 1786). **Shalom Ha-Cohen** (1772-1845), tra i principali collaboratori alla seconda serie (1809-1811) del periodico, dopo aver pubblicato una raccolta di favole in rima in ebraico accompagnate da traduzione tedesca, è autore di due testi teatrali: il primo è *La storia di Nabot d'Izreel* (*Ma'aseh Navot ha-yizre'eli*, 1807), dramma in due

atti sulla figura biblica di Nabot (I Re 21), simbolo dell'uomo perseguitato e ingiustamente condannato per essersi opposto al potente in nome della propria coscienza; il secondo è *Amal e Tirtsah* (*Amal ve-Tirtsah*, 1812), dramma utopico-allegorico, seguito di *Lode ai giusti* di Ramkhal.

La Rivoluzione Francese e le guerre napoleoniche

La Rivoluzione aveva concesso pari diritti e piena cittadinanza agli ebrei di Francia, prima ai sefarditi, di gran lunga più integrati nella società francese, e successivamente agli ashkenaziti concentrati nelle regioni orientali. «Ha-Meassef» segue con attenzione le notizie provenienti da Parigi, mentre gli ebrei illuminati di tutta Europa le accolgono con comprensibile eccitazione, prevedendo l'enorme ricaduta degli eventi sulle condizioni di vita delle comunità ebraiche. Mentre le armate napoleoniche portano l'emancipazione nei paesi conquistati, in molti settori del mondo ebraico, soprattutto in Europa occidentale, comincia a farsi strada un'attesa quasi messianica della realizzazione delle idee di libertà e uguaglianza; quanto alla fratellanza, va osservato che la situazione degli ebrei non diviene all'improvviso rosea neppure nella stessa Francia rivoluzionaria.

La disposizione favorevole nei confronti di Napoleone è espressa dal soprannome Khelek Tov ("Parte Buona", dunque calco ebraico di Bonaparte), e in suo onore vengono composti inni in ebraico, cantati in alcuni casi persino nelle sinagoghe. Ma la Restaurazione che segue la sua sconfitta pone fine alle speranze: dopo il 1815, i diritti concessi agli ebrei vengono revocati ovunque, tranne che in Francia e nei Paesi Bassi.

L'esempio della Rivoluzione, tuttavia, non potrà essere ignorato a lungo; l'ideale dell'uguaglianza tra tutti i cittadini comincia finalmente a imporsi in Europa come principio irrinunciabile per l'ingresso nella modernità.

Interamente negli anni della Rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche si colloca l'opera di un rappresentante italiano della Haskalah, **Samuel Aron Romanelli** (1757-1817); nato a Mantova, trascorre la gioventù viaggiando a lungo e imparando una decina di lingue: prima dei trent'anni si ferma a Londra, dove traduce in ebraico l'*Essay on Man* di Alexander Pope e compone un lamento per la morte di Mendelssohn, e nel 1787 raggiunge il Marocco, dove trascorre tre anni. Tornato in Europa, si stabilisce in Germania; è qui che, oltre a pubblicare il suo diario di viaggio con un'interessante descrizione della vita ebraica in Marocco (*Massa' ba-Arav*,

Berlino 1792), si avvicina ai *meassefim*. Dopo la conquista napoleonica dell'Italia settentrionale, rientra finalmente a Mantova, e in onore di Napoleone pubblica, nel 1807, una raccolta di traduzioni italiane di inni e odi ebraiche composte da membri del Sinedrio. Al periodo tedesco risale il suo contributo al teatro ebraico: *Cesseranno i tuoni (Ha-kolot yekhdalun*, Berlino 1791; il titolo cita Esodo 9:29), un dramma allegorico in tre atti; inedita è invece la sua versione ebraica del *Temistocle* di Metastasio.

Anche un altro italiano, un personaggio di primo piano nell'ebraismo ottocentesco, è autore di un dramma in ebraico; il poeta, filosofo, filologo e storico **Shadal**, acronimo di **Shmuel David Luzzatto** (1800-1865), è per molti versi estraneo, se non in contrapposizione, alle idee della Haskalah. Difensore del proprio popolo e antirazionalista, mal tollera gli attacchi dei *maskilim* esteuropei alla fede e alle usanze ebraiche: «per costoro», si lamenta nelle sue lettere, «in fin dei conti, Goethe e Schiller sono più importanti e più cari di tutti i profeti e di tutti i dottori del Talmud». ¹⁴ Nel suo romanticismo, che condivide con la cugina **Rachel Morpurgo** (1790-1871), prima poetessa moderna in ebraico e da lui riconosciuta come figura ispiratrice, Luzzatto tenta nondimeno di «conciliare la Fede con le esigenze dello spirito moderno [...] Come Heine, vede l'umanità agitata da due forze avverse: l'*atticismo* e l'ebraismo. Tutto ciò che è giustizia, verità, bene e abnegazione è ebraico; tutto ciò che è bello, razionale, sensuale è *atticismo*». ¹⁵ Nel 1825 pubblica il dramma biblico *Chananyah, Mishael ve-'Azaryah*.

Il secolo dell'Europa orientale

Per ragioni demografiche e politiche, a partire dal XIX secolo l'Europa orientale diviene il centro culturale più influente nel mondo ebraico, sul quale pesa tuttora la sproporzionata e duratura egemonia della componente ashkenazita originaria di quella regione del mondo. La vasta popolazione ebraica che risiede tra i territori occidentali dell'Impero russo e i territori orientali dell'Impero austroungarico – una popo-

14. Slouschz 1902: 62.

15. Slouschz 1902: 63.

lazione modernizzata ma non assimilata, ideologicamente composita ma culturalmente omogenea – costituisce la culla della rinascita linguistica e nazionale di Israele. Da quelle terre, oltre alle migrazioni di massa verso gli Stati Uniti e verso la Terra d'Israele, partiranno il recupero della lingua, la quasi totalità della nuova produzione letteraria e le basi, ideologiche e pratiche, per la fondazione del moderno Stato di Israele.

La Haskalah nel XIX secolo

L'esperienza letteraria della Haskalah prosegue nel nuovo secolo lungo i percorsi tracciati nei decenni precedenti, producendo per il teatro ebraico nuovi drammi biblici o adattamenti da opere in altre lingue. Al volgere del secolo, tuttavia, si assiste a una rapida crisi della Haskalah in Germania: mentre le nuove generazioni si allontanano da cultura e tradizioni ebraiche e i mecenati rivolgono i propri interessi all'esterno della comunità, il movimento berlinese rimane vittima della spinta assimilazionista che esso stesso aveva generato.

Parallelamente al declino in Occidente, la Haskalah comincia a crescere in Europa orientale, innanzitutto in Galizia, storica regione multietnica del Regno di Polonia annessa all'Austria nel 1772. I centri principali sono Leopoli, Brody e Tarnopol, dove risiedono le élite della popolosa comunità ebraica galiziana e dove una generazione di giovani letterati e studiosi trova sostegno nel movimento. La Haskalah galiziana si caratterizza da subito per la lotta al chassidismo, visto come il principale ostacolo a ogni tentativo di riforma e rinnovamento culturale: i chassidim e i loro capi carismatici, che i seguaci venerano come santi, vengono ridicolizzati e attaccati con ogni mezzo, attraverso articoli, pamphlet e opere letterarie. Si invoca perfino l'intervento delle autorità austriache per tentare di arginare il fenomeno, ma il chassidismo rimane un movimento attivo e vitale, capace di esercitare una forte attrazione sulle masse, mentre gli attacchi dei *maskilim* hanno una portata limitata.

A testimonianza dello spostamento del baricentro della Haskalah nei territori dell'Impero Austriaco, il nuovo periodico di riferimento dei *maskilim* viene fondato a Vienna: apparso nel 1820 e pubblicato per dodici uscite annuali, «Bikurey ha-'itim» («Le primizie di stagione») raccoglie l'eredità di «Ha-Meassef», la cui pubblicazione è ormai cessata, e costituisce il punto di riferimento per i periodici letterari che seguiranno; tra questi vanno menzionati «Kèrem Khèmed» («Vigna della delizia», 1833-43, 1854, 1856), «Otsar Nekhmad» («Tesoro delizioso», 1856-1863), «He-Khaluts»

(“Il pioniere”, 1852-1889), «Kokhvey Yitskhak» (“Le stelle di Isacco”, 1845-1873), «Bikurim» (“Primizie”, 1864-1865).

A Leopoli, capitale della Galizia e importante centro ebraico allora sotto la monarchia asburgica,¹⁶ nasce uno dei nomi principali di questa nuova ondata della Haskalah, **Solomon Judah Rapoport** (1790-1867), che grazie alle iniziali del suo nome in ebraico si guadagnerà l’acronimo **Shir**, “poesia, canto”. L’istruzione tradizionale, che fa di lui un brillante talmudista, non gli impedisce di sviluppare un moderno spirito critico da convinto *maskil*, impegnato a conciliare la ragione con la fede e l’ortodossia. Rabbino a Tarnopol, si scontra con la violenta opposizione dei chassidim, di cui era riuscito ad attirarsi l’odio per aver pubblicato un pamphlet in cui attaccava la loro visione religiosa e diversi articoli che, in linea con le idee della Haskalah, sostenevano la necessità di diffondere le scienze tra le masse ebraiche; dal 1840 lo troviamo rabbino capo di Praga, dove rimane fino alla morte. Noto soprattutto per i suoi saggi e per gli articoli pubblicati su «Bikurey ha-‘itim» e su «Kèrem Khèmed», Rapoport è tra i fondatori della *Wissenschaft des Judentums* (“Scienza dell’ebraismo”), movimento per lo studio critico e l’analisi scientifica della cultura e della letteratura ebraica, compresi i testi religiosi. Oltre che alla poesia in ebraico, con componimenti giovanili e traduzioni da Schiller, contribuisce al teatro con *Il resto di Giuda* (*Shearit Yehudah*, 1827), adattamento da *Esther* (1689) di Racine.

Dalla Galizia proviene anche il più importante poeta della Haskalah, **Max (Meir Ha-Levi) Letteris** (1800-1871), nato a Żółkiew e vissuto tra Leopoli, Vienna e Praga, dove consegue un dottorato nel 1844. Nonostante il suo innegabile talento poetico, viene giudicato severamente dai contemporanei, che non gli perdoneranno la pubblicazione nel 1846 di una biografia di Spinoza, tema ancora delicato e controverso: trascinato in un acceso dibattito, subisce violenti attacchi e paga un caro prezzo con la perdita di amici persino tra i *maskilim*. Fin dagli anni giovanili, riunendo componimenti

16. Precedentemente sotto il Regno di Polonia; successivamente, tra le due guerre mondiali, nella Repubblica di Polonia; in seguito in Unione Sovietica e oggi in Ucraina. I toponimi Lemberg, Lemberik, Lwów e Lviv indicano la stessa città rispettivamente in tedesco, yiddish, polacco e ucraino.

originali e traduzioni da lingue europee, Letteris pubblica diverse raccolte di poesia che avranno un impatto notevole sulla lirica ebraica; separandosi dal razionalismo dei suoi predecessori, nel suo verso si consolida gradualmente l'elemento irrazionale, aprendo così la strada alla poesia romantica nella letteratura ebraica. Anche nella ricerca linguistica Letteris si allontana dagli altri poeti della Haskalah e pone l'accento sulla necessità di un equilibrio tra forma e contenuto; nonostante i limiti posti dall'ebraico del suo tempo, lingua esclusivamente letteraria e sovraccarica di espressioni bibliche, si sforza di ridurre quella distanza sempre troppo accentuata tra il linguaggio e la realtà descritta. Oltre che in ebraico, scrive anche poesie in tedesco; la sua raccolta *Leggende d'Oriente (Sagen aus dem Orient, 1847)* sarà premiata dall'imperatore Francesco Giuseppe. Non meno rilevante è la sua attività di traduttore: con le sue versioni di classici antichi e moderni – Virgilio, Luciano di Samostata, Racine, Byron, Goethe, Schiller – contribuisce in maniera significativa alla diffusione della cultura occidentale tra i lettori di ebraico. Le traduzioni lasciano anche un'impronta sui componimenti originali di Letteris: nella creazione di personaggi tesi in uno sforzo individualistico, eroi romantici che soccombono al fatto, è chiara l'influenza soprattutto di Byron, di cui per primo aveva tradotto in ebraico le *Hebrew Melodies*. Ed è sempre la traduzione la strada con cui Letteris approda al teatro: *La stirpe di Iesse (Géza' Yishay, Vienna 1835)* e *La pace di Ester (Shlom Ester, Praga 1843)* sono adattamenti rispettivamente dall'*Athalie* e dall'*Esther* di Racine; entrambi i drammi, si è visto sopra, erano già stati tradotti in ebraico, ma Letteris sceglie un approccio diverso, concentrandosi sulla qualità estetica del verso e creando alcune tra le più raffinate traduzioni ebraiche del XIX secolo. Il suo ultimo dramma pubblicato, *Elisha' Ben-Avuyah* (Vienna 1865), è una versione ebraica del *Faust* (prima parte, 1808) di Goethe; andando oltre le precedenti traduzioni, che per sua stessa ammissione non consistevano tanto in versioni fedeli quanto in una sorta di rielaborazioni derivanti da un'interiorizzazione e appropriazione dei testi originali, con il suo *Faust* ebraico Letteris opera una trasposizione culturale: seppur fedele all'originale nella struttura, nel dialogo e nelle idee chiave, alla traduzione si accompagna un'attenta ebraicizzazione del testo e dei personaggi, a cominciare dal nuovo protagonista Elisha' Ben-Avuyah, rabbino

eretico del I-II secolo a cui nel Talmud si fa riferimento con *Akher*, “quell’altro”.

Il 1867 vede la pubblicazione di tre testi teatrali in cui torna a imporsi la forma del dramma allegorico come mezzo di discussione filosofica o critica sociale; nessuna di queste opere apporta innovazioni di rilievo, ma si tratta comunque di drammi originali in ebraico, creazioni di tre autori molto diversi tra loro ed espressione di diversi atteggiamenti nei confronti del rinnovamento culturale in atto.

Il primo è il lituano **Abraham Dov Lebensohn** (1794-1878); nato a Vilna, secondo una consuetudine non rara ai suoi giorni, si sposa ad appena tredici anni e vive per otto anni presso la famiglia della moglie, nella vicina Mikališkės. Lebensohn, che dopo il ritorno a Vilna sarà noto anche come **Adam Ha-Kohen** (dove Adam, “uomo”, funge anche da acronimo di Abraham Dov Mikhailishker), è un poeta, uno studioso e un convinto *maskil*, impegnato nello sviluppo dell’istruzione moderna e attivo nella critica ai settori più conservatori del mondo ebraico. Il suo dramma *Verità e fede* (*Emet ve-emunah*, espressione dalle preghiere serali) viene pubblicato solo nel 1867, quando l’autore è quasi ottantenne, ma era stato scritto venticinque anni prima e la pubblicazione era sempre stata rimandata per via del tema controverso e potenzialmente esplosivo.

Dramma allegorico in tre atti formalmente ispirato a *Lode ai giusti* di Ramkhal, ma decisamente lontano dai toni sereni e luminosi del suo modello, *Verità e fede* è un’opera didattico-militante contro l’oscurantismo, un pamphlet drammatizzato che non nasconde indignazione e rabbia e che, pur mantenendo l’indeterminatezza di nomi e concetti tipica dell’allegoria, rivolge un attacco senza sconti a figure ben precise della società ebraica del tempo. Lebensohn sostiene che una delle cause delle condizioni di miseria in cui versa l’ebraismo russo risiede nel fatto che le autorità ebraiche non comprendono i bisogni della gente, limitandosi ad accumulare sulle loro spalle un fardello insostenibile di regole e divieti, usanze nefaste frutto di ignoranza e superstizione, senza alcun fondamento nella Torah o nella successiva legislazione. Pur sempre religioso, egli non arriva al punto di negare la fede, concentrandosi piuttosto sull’ipocrisia e sugli eccessi nei quali riconosce una distorsione di quei valori a

cui rimane comunque legato; il sottotitolo del dramma non lascia dubbi sulle intenzioni: «per purificare la fede da ogni falsità e consacrarla esclusivamente alla verità».

I personaggi, nella tradizione del dramma allegorico, si presentano fin dal nome come personificazioni di idee e incarnazioni di valori o difetti morali; tuttavia la figura centrale, Tsiv'on ("ipocrisia"), più che un astratto personaggio allegorico è un molieriano Tartuffe, un furfante dietro la maschera della devozione religiosa. Cabalista, spacciatore di miracoli e amuleti, ciarlatano che afferma di trascorrere le notti nello studio della Torah mentre in realtà si dedica a ben altri piaceri, Tsiv'on racchiude in sé tutte le caratteristiche negative e le tendenze reazionarie combattute dai *maskilim*.

Verità e fede, di Abraham Dov Lebensohn

Emet ve-emunah, 1867

Dopo aver istigato una rivolta, Mirmah (Inganno), Siklut (Stupidità) e Shèker (Menzogna) trovano rifugio presso Hamon (Folla), un uomo ricco e influente nella cui casa è istitutore Tsiv'on (Ipocrisia), segreto nemico della regina Khokhmah (Saggezza).

Sèkhel (Intelletto), consigliere di Khokhmah, per evitare un complotto e assicurarsi la fedeltà di Hamon, con l'approvazione della regina propone un matrimonio tra la figlia di Hamon, Emunah (Fede), e il reggente Emet (Verità); ma viene anticipato dai ribelli, che nel frattempo hanno convinto Hamon e sua moglie Ptayut (Ingenuità) ad accettare come genero Shèker.

I genitori di Emunah, combattuti tra la parola data a Shèker e il loro senso di obbedienza alla regina, la cui proposta tra l'altro è decisamente allettante, si rivolgono per consiglio a Tsiv'on; questi, guardandosi bene dal rivelare la sua avversione alla regina, finge di essere favorevole al matrimonio tra Emunah ed Emet, che è anche il candidato preferito dalla fanciulla, ma nel frattempo ordisce un piano coi suoi complici: il vero Emet sarà rapito e imprigionato, mentre alla famiglia della sposa sarà presentato Shèker nei panni del reggente.

Nonostante i sospetti di Emunah, il matrimonio viene celebrato; da quel momento Tsiv'on, che ha offerto a Shèker anche la propria figlia Tehillah (Lode) come concubina, stabilisce definitivamente il proprio potere attraverso il finto Emet. Con il passare degli anni, Hamon diventa sempre più povero e superstizioso, completamente dominato dall'influenza di Tsiv'on, per conto del quale Shèker governa emettendo decreti sempre più insostenibili.

Sèkhel, inviato in casa di Hamon per indagare, raccoglie la delusione di Emunah e, dopo aver pregato Dio, scopre la prigionia del vero Emet; venuta a conoscenza dell'inganno, Emunah uccide con le sue stesse mani Ikshut (Intransigenza), la figlia avuta da Shèker. Sentendosi scoperti, Tsiv'on e i suoi complici accusano Sèkhel del rapimento e stanno per imprigionarlo, quando interviene la regina in persona, che emette la propria sentenza: Emunah sposerà Emet e Tehillah sposerà Sekhel, poiché l'intelletto merita lode; quanto a Tsiv'on, gli viene negato il diritto di insegnare.

L'allegoria è più che trasparente: la folla, dominata dall'influenza e dagli insegnamenti di ipocriti tanto astuti quanto malvagi, si allontana dall'intelletto e dalla saggezza, confondendo l'inganno con la verità e rinunciando alla fede in cambio di miseria e superstizione. Solo attraverso l'intelletto – e vale la pena ricordare che *sèkhel* condivide la radice di Haskalah – la fede può unirsi alla verità.

Se l'opera è un'allegoria perfetta, completamente riuscita sotto il profilo didascalico, non altrettanto si può dire dal punto di vista drammatico: con un'azione ridotta al minimo, la trama fa da supporto a lunghi monologhi in cui trovano espressione, se non sfogo, la polemica e la critica sociale, mentre lo spirito razionalista del dramma lascia ben poco spazio all'emozione, che pure non è estranea alla poesia di Lebensohn. Il primo atto del dramma si apre con le parole di Sekhel in udienza presso la regina assisa sul trono:

SEKHEL: Figlia del re Dio del mondo, regina del Paese d'Oriente!

Cresca lo splendore del tuo trono e si diffonda la pace nel tuo regno,

il nome di Khokhmah sia onorato e acclamato in ogni angolo del Paese,

sia onorato e conosciuto in sua assenza

e nella luce splendente del tuo ricordo ti renderemo onore.

LA REGINA: E regna la pace nella città di Luz dove sei stato inviato?

La risposta consiste in un monologo di ottantasette versi; alla seconda battuta della regina segue un monologo di trentacinque versi; dopo il terzo breve intervento della regina, Sekhel si dilunga per sessantacinque versi. Lo scambio procede secondo questo ritmo fino al termine della prima scena.

Risulta difficile, in fin dei conti, trovarsi in disaccordo con il severo giudizio di Slouschz: «Opera puramente didattica, priva di qualsivoglia afflato poetico. Lo stile, a dire il vero, è chiaro e scorrevole, mentre il problema morale è ben posto. Ma l'assenza di analisi dei personaggi e delle motivazioni psicologiche, elementi che contribuiscono in maniera essenziale alla validità di un dramma, fanno di quest'opera un trattato di morale, noioso e senza valore». ¹⁷

Personaggio alquanto diverso è **Malbim**, acronimo di **Meir Lejb ben Jechiel Michael Weiser** (1809-1879), nato in Volinia (regione nord occidentale dell'attuale Ucraina), che nel corso della sua vita riesce nel non facile compito di inimicarsi tutte le correnti ebraiche est-europee del tempo: per via della sua intransigenza nei richiami all'osservanza ortodossa e nell'opposizione alle tendenze riformatrici, viene attaccato dai *maskilim* e dai riformatori, rischiando non poco quando questi ultimi lo denunciano presso le autorità civili accusandolo di blasfemia anticristiana; ma non è meno odiato dai chassidim, che trovano difficile accettare le sue aperture verso l'applicazione della logica e delle scienze moderne all'eremeneutica biblica. Espulso dalla Romania, dove nel 1858 era stato chiamato come rabbino capo del nascente regno, ripara prima a Costantinopoli e poi a Parigi; tornato in Europa orientale, trascorre gli ultimi anni tra la Prussia e la Russia, servendo come rabbino in diverse città.

Noto soprattutto per il suo monumentale commentario biblico, è al dramma *Proverbi e allegorie* (*Mashal u-mlitsah*) che affida una sintesi della sua visione del rapporto tra sapienza e fede; il titolo programmatico è una citazione biblica e i versi in questione definiscono da subito lo spirito dell'opera, che costituisce una risposta alle accuse di Lebensohn e una difesa dell'ortodossia: «Il savio ascolterà accrescendo il sapere; l'uomo intelligente acquisirà i mezzi per comprendere proverbi e allegorie, le parole dei savi e i loro enigmi. Il timore del Signore è il principio della scienza; gli stolti disprezzano saggezza e morale» (Proverbi 1:5-7).

17. Slouschz 1902: 85-86.

Dalla Volinia proviene anche **Avrom Ber Gotlober** (1811-1899), noto come **Abag** (acronimo basato sulle sue iniziali, che sono anche le prime tre lettere dell'alfabeto ebraico) o **Mahalalel** (nome di un patriarca antediluviano). Sposatosi ad appena quattordici anni, come Malbim, è costretto a divorziare quando il suocero chassid si rende conto che il giovane, dopo un soggiorno in Galizia nel 1828, si è pericolosamente avvicinato alla Haskalah e alla cultura laica; da quel momento vive tra vari centri ucraini dedicandosi all'insegnamento e alla letteratura, come poeta, traduttore e saggista; dal tedesco traduce *Jerusalem* di Mendelssohn e *Nathan der Weise* di Lessing, oltre a essere tra i primi a tradurre in ebraico la poesia russa.

Dal 1881, i sanguinosi pogrom che imperversano per l'Impero Russo scuotono profondamente la sua fiducia nella possibilità di integrazione degli ebrei, innescando una disillusione che lo allontana definitivamente dalla Haskalah, movimento ormai morente, e lo avvicina ai nascenti movimenti ebraici di liberazione nazionale; la svolta ideologica si riflette anche nella sua poesia, che negli ultimi anni è imbevuta di nostalgia per la Terra d'Israele.

Gotlober è autore anche in yiddish e mentore di due autori di primo piano della narrativa e del teatro yiddish: Mendele Moykher Sforim e Avrom Goldfaden. In linea con le posizioni della Haskalah, nonostante la scarsa considerazione per la lingua delle masse ebraiche est-europee, è comunque consapevole della sua validità come strumento atto a raggiungere proprio quelle masse che ci si auspica di aprire all'istruzione e alla cultura moderna; oltre alle sue memorie, in yiddish scrive diverse opere di satira sociale, tra cui la commedia *Il velo nuziale* (*Der dektukh*) del 1876. A nove anni prima risale la pubblicazione del suo dramma ebraico, *Tiferet li-vney binah* ("Splendore ai figli della comprensione"), il cui titolo comprende il nome di due *sefirot*, attributi ed emanazioni divine nella concezione cabalistica dell'universo.

Tracciando un bilancio della Haskalah dal punto di vista della produzione teatrale, appare evidente che un secolo di rinnovamento culturale, letterario e sociale non è sufficiente alla formazione di una vera scena teatrale ebraica e neppure alla nascita di veri drammaturghi; per entrambi bisognerà aspettare il XX secolo.

La Haskalah rimane comunque un momento fondamentale nella formazione della moderna identità culturale ebraica e una tappa imprescindibile nel viaggio verso la successiva rinascita nazionale e linguistica che renderà possibile il teatro in ebraico. In assenza di quella rivoluzione che ha percorso l'Europa centro-orientale tra Sette e Ottocento, sarebbe difficile immaginare non solo la letteratura israeliana ma le stesse basi della società israeliana. Si potrà sempre affermare che gli scrittori della Haskalah, in genere, inventano ben poco di nuovo, e di sicuro nulla per il teatro; ma a loro va il merito di aver portato una ventata di rinnovamento che stravolge la letteratura e il pubblico, preparando entrambi agli sviluppi successivi e introducendo da subito una figura inedita: il letterato laico.

Se ancora non si afferma una drammaturgia ebraica che vada oltre il testo allegorico, il dramma biblico o l'adattamento di un classico dal teatro europeo, ciò dipende in parte dal fatto che la scrittura teatrale non è che un'attività marginale di alcuni letterati. Guardando alle varie, talvolta diversissime figure di autori presentate sopra, si noterà che ad accomunarle è il fatto di aver dedicato tutta la propria vita ad attività diverse – poesia, critica letteraria, filologia, giornalismo, ermeneutica biblica, filosofia, critica sociale, attivismo – e di aver scritto, o tradotto, soltanto uno o due drammi, perlopiù concepiti come mezzo ausiliario, accanto a saggi e articoli, nella diffusione di questa o quella idea.

A ciò si aggiunga il problema a cui si è più volte fatto cenno: l'ebraico in questa fase non è ancora una lingua parlata. Questo pone dei limiti espressivi alla scrittura oltre a impedire, nella pratica, la formazione di una scena teatrale; e l'assenza di una scena teatrale si ripercuote a sua volta sulla scrittura, dal momento che drammaturgia e messa in scena si nutrono l'una dell'altra.

4. Rinascita linguistica e nazionale

54

Agli autori della Haskalah va riconosciuto il merito di aver portato avanti una ricerca linguistica perlomeno sulle possibilità dell'ebraico come lingua letteraria. Pur facendo inevitabilmente ricorso, per i testi filosofici, scientifici e sociali, al più ricco e flessibile ebraico rabbinico e medievale, nella letteratura i *maskilim* rinunciano alla continuità in un tentativo consapevole di cancellazione del medioevo, tanto culturale quanto linguistico, e si lanciano in una nuova impresa: la purificazione dell'ebraico intesa come restituzione della forma biblica. Il risultato immediato è la realizzazione, almeno nel caso dei drammi biblici, di una singolare armonia tra stile e contenuto;¹ ma le conseguenze stilistiche stanno nell'imposizione della *melitsah*, un linguaggio fiorito che lascerà a lungo le sue tracce sulla produzione letteraria in ebraico.

Nell'eccesso di purismo volto a ripristinare un ideale stile biblico purificato da quei rabbinismi che, secondo i *maskilim*, ne avevano corrotto l'eleganza, si giunge all'estremo: anche per il concetto più semplice e banale bisogna servirsi di metafore e immagini provenienti dalla Bibbia. I limiti si

aA

1. Cfr. Pelli 2010: 136.

avvertono ineluttabilmente anche in un nuovo genere, sconosciuto all'ebraico prima della Haskalah, che comincia a imporsi intorno alla metà del XIX secolo: diversi romanzi erano già stati tradotti da altre lingue, spesso riscuotendo grande successo, quando il lituano **Abraham Mapu** (1808-1867) scrive finalmente un romanzo originale in ebraico, *L'amore di Sion* (*Ahavat Tsiyon*, 1853), segnando la nascita della narrativa ebraica. Se l'ebraico biblico pone ovvi problemi per la descrizione del mondo moderno, non bisogna pensare che nel caso dei romanzi biblici, come *L'amore di Sion* e altri che seguiranno, la situazione sia più semplice: un vocabolario di appena ottomila termini, che ad esempio registra un numero limitato di nomi di colori, pone inevitabilmente dei problemi, «per cui tutte le belle dei romanzi della Haskalà erano condannate ad avere la pelle bianca come la neve, le gote rosse e i capelli neri corvini».²

La prosa risulta caratterizzata da una singolare pesantezza quando, per denotare nuovi referenti, si ricorre a perifrasi bibliche: per “pappagallo” viene in soccorso Amos 4:13 con *colui che dice all'uomo qual è il suo pensiero*, un'espressione che nell'originale si riferiva a Dio; particolarmente creativa è invece la fusione di I Re 5:13 e Salmo 92:13³ per “telescopio” (in ebraico moderno *teleskop*): *il vetro attraverso il quale l'issopo che spunta nel muro cresce come il cedro del Libano*.⁴ In questo stadio, inoltre, in mancanza della morfologia derivativa che agirà sulla formazione del lessico nell'ebraico moderno, abbondano le espressioni basate su stati costrutti: *beyt sefarim* “casa di libri” per “biblioteca” (oggi *sifriyah*) o *sèfer milim* “libro di parole” per “vocabolario” (oggi *milon*), calco del tedesco *Wörterbuch* e dello yiddish *verterbukh*.

Ma le cose, assieme alle parole, stanno per cambiare.

Il sionismo e la lingua ebraica

Per il 27 ottobre 1884 viene fissato un incontro tra i rappresentanti del movimento che da alcuni anni va promuovendo, soprattutto nei territori occidentali dell'Impero Russo, un moderno nazionalismo ebraico. La sede scelta per l'incon-

2. Hadas-Lebel 1994: 102.

3. Rispettivamente I Re 4:33 e Salmo 92:12 nelle versioni italiane usate dai cattolici.

4. Cfr. Hadas-Lebel 1994: 102.

tro è Katowice, principale città della Slesia (oggi in Polonia, all'epoca sotto il Regno di Prussia), e il movimento ha già un nome: *Hibbat Zion* [*Khibat Tsiyon*] “Amore di Sion”.

Hibbat Zion e la Prima Aliyah

A causa delle difficoltà di viaggio incontrate dai delegati russi, dieci su ventidue, la data di inizio della Conferenza di Katowice slitta al 6 novembre; come presidente viene eletto Lev Pinsker, che nel suo discorso inaugurale sostiene la necessità di promuovere l'immigrazione in Terra d'Israele,⁵ incoraggiare lo sviluppo dell'agricoltura e finanziare gli insediamenti già esistenti.

Pinsker (1821-1891), medico ed eroe decorato dell'esercito russo nella Guerra di Crimea, era stato in passato un convinto *maskil*, attivo promotore dell'integrazione degli ebrei nella società russa; ma i pogrom del 1871 nella sua Odessa, la terribile ondata di massacri scatenata dieci anni dopo e l'atteggiamento complice delle autorità zariste avevano definitivamente spento le sue speranze, conducendolo, in un percorso simile a quello seguito da Avrom Ber Gotlober, su nuove posizioni. Con la pubblicazione di *Autoemancipazione*, apparso in tedesco a Vienna nel 1882, si afferma subito tra i maggiori ispiratori di *Hibbat Zion*, accanto a Perets Smolenskin (1842-1885) e Moshe Leib Lilienblum (1843-1910); nel suo appello Pinsker sostiene che l'antisemitismo, lungi dal rappresentare residui di pregiudizi religiosi medievali, è un fenomeno moderno, un male incurabile della società europea, e che l'unica risposta possibile è l'autodeterminazione politica degli ebrei.

Quella espressa da Pinsker è una percezione comune in seguito agli eventi russi del 1881-1883: l'assassinio dello zar Alessandro II, colpito da un attentato anarchico, diventa il pretesto per un'ondata di pogrom che prosegue per anni con il beneplacito delle autorità, mentre il nuovo sovrano, con le famigerate Leggi di Maggio (1882), impone addirittura ulteriori restrizioni agli ebrei. La conseguenza immediata è un'emigrazione in massa degli ebrei dall'Impero Russo – che comprende in quest'epoca anche parte della Polonia – soprattutto verso gli Stati Uniti; ma si forma anche un terreno fertile per la crescita del movimento di autodeterminazione, che rende possibile la propagazione del moderno nazionalismo ebraico dai circoli culturali verso le masse.

Precursore del sionismo, *Hibbat Zion* è un movimento di massa e i suoi sostenitori, i *Khovevey Tsiyon* “amanti di Sion”, costituiscono la prima grande ondata migratoria di ebrei europei verso la Terra d'Israele in epoca moderna. Nel corso di due decenni, trentacin-

5. Riguardo all'uso di questa espressione, si veda l'introduzione.

quemila pionieri si stabiliscono nell'allora provincia dell'Impero Ottomano stabilendo comunità agricole e fondando i primi insediamenti: Petah Tikva [Pètakh Tìkvah] nel 1878, Rishon LeZion [Rìshon le-Tsìyon] e Zikhron Ya'akov nel 1882, Rosh Pina nel 1883. Quest'ondata migratoria, che sarà ricordata come la **Prima Aliyah**, non si accompagna a rivendicazioni politiche, concentrandosi piuttosto sulle attività pratiche connesse all'insediamento; a ogni modo, l'arrivo di un cospicuo numero di ebrei europei, culturalmente e ideologicamente distanti dalla storica comunità ebraica locale, e la formazione di una nuova cultura e identità nazionale gettano le prime basi della società israeliana e del successivo Stato Ebraico.

Pochi anni dopo, un ebreo cresciuto tra Budapest e Vienna in una famiglia laica ed emancipata, indifferente alle correnti e ai movimenti ebraici del suo tempo, si scontra in Europa occidentale con quei pregiudizi che avevano già indotto altri ad abbandonare la strada dell'assimilazione: corrispondente da Parigi, **Theodor Herzl** (1860-1904) assiste all'affare Dreyfus e si convince che combattere l'antisemitismo è inutile. In *Der Judenstaat* ("Lo Stato degli ebrei", 1896) sostiene che l'assimilazione è impossibile, oltre a non essere auspicabile in quanto rinuncia all'eredità storico-culturale dell'ebraismo, e che alle persecuzioni bisogna rispondere con la fondazione di uno stato ebraico legalmente riconosciuto. Quando nel 1897 Herzl presiede il Primo Congresso Sionista, *Hibbat Zion* è già un movimento in declino e i suoi sostenitori confluiranno nell'Organizzazione Sionista.

aA

57

Lingua e nazione yiddish

Va ricordato che il movimento di indipendenza nazionale ebraico si esprime, nello stesso periodo, anche in altre forme: gli anni tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX vedono l'ascesa del nazionalismo yiddish, fondato sull'identificazione tra identità ebraica e lingua yiddish (l'aggettivo *yidish* in yiddish significa appunto "ebraico, giudaico").

La tanto vituperata lingua delle masse ebraiche est-europee si ritrova così al centro di un processo di rivalutazione che è parte di una più generale tendenza europea al recupero delle lingue nazionali. All'origine di questa tendenza ci sono enormi rivolgimenti geopolitici: gli imperi fondati su legittimazione divina sono in declino, e crolleranno definitivamente con la Grande Guerra, mentre trova spazio una riorganizzazione della geografia politica dell'Europa fondata su base etnolinguistica; in questo clima, con la definizione

linguistica delle nazioni e l'identificazione tra lingua e popolo, si fa strada l'idea dello yiddish come lingua nazionale degli ebrei. Un'idea che nelle versioni dei suoi sostenitori più radicali – come Matisyohu Mieses e Chaim Zhitlowsky – arriverà a considerare estranei alla nazione ebraica coloro che non parlano yiddish e che sono da ritenere, tutt'al più, correligionari.

Gli stessi anni vedono anche gli albori della gloriosa stagione del teatro yiddish: è il 1876, quando a Iași, in Romania, viene fondata da Avrom Goldfaden la prima compagnia professionale. Nei tre quarti di secolo che seguiranno, il teatro yiddish sarà un fenomeno di massa, reso possibile da un grande vantaggio dello yiddish sull'ebraico: la sua condizione di lingua viva e parlata da milioni di persone. Sulle sue tre scene principali – Polonia, Russia e Stati Uniti – la sua voce verrà messa a tacere dallo sterminio nazista (138 attori yiddish saranno assassinati nel solo ghetto di Varsavia), poi soffocata nelle purghe staliniane⁶ e infine spenta dall'assimilazione.

Nel frattempo, due uomini nati ai margini occidentali dell'Impero Russo – uno a Białystok, nell'attuale Polonia, l'altro a Lužki, nell'attuale Bielorussia – sono impegnati in due diverse imprese linguistiche destinate ad assorbire interamente la loro vita. Quasi coetanei, entrambi ebrei, entrambi parlanti di yiddish e di svariate altre lingue, saranno ricordati per due creazioni linguistiche che vanno in direzioni molto lontane, se non opposte: uno è Ludwik Lejzer Zamenhof (1859-1917), il padre dell'esperanto, lingua nuova e artificiale che si propone come strumento di comunicazione universale; l'altro è **Eliezer Ben-Yehuda** (1858-1922), fautore della rinascita di un'antica lingua nazionale, l'ebraico.

Ben-Yehuda, nato Eliezer Perlman, nel 1881 cambia il proprio cognome adottando un patronimico e, dopo essersi stabilito a Gerusalemme, stabilisce che nella sua famiglia si parlerà soltanto ebraico. L'anno successivo nasce colui che verrà cresciuto come il primo parlante nativo di ebraico nell'era moderna: suo figlio Ben-Tsion Ben-Yehuda, che in seguito cambierà nome in Itamar Ben-Avi.⁷ Nella Terra d'Israele della Prima Aliyah, l'ebraico è occasionalmente usato come lingua franca per le comunicazioni tra ebrei di diversa

6. Si veda Attisani 2013.

7. *Ben-Avi*, oltre a significare “figlio di mio padre”, comprende l'acronimo *Avi* basato sulle iniziali, in ebraico, del nome di suo padre; significa dunque anche “figlio di Eliezer Ben-Yehuda”.

provenienza, ma le lingue effettivamente parlate sono altre: yiddish, giudeo-spagnolo e arabo, innanzitutto, accanto al tedesco e al francese che continuano a imporsi come lingue della cultura.

In un'epoca di accesa disputa tra i sostenitori dell'ebraico, quelli dello yiddish e quelli delle lingue letterarie europee, prima fra tutte il tedesco, e nonostante la feroce opposizione dei più tradizionalisti, che vedono nell'uso quotidiano della lingua sacra una sorta di profanazione, l'ebraico riesce in breve tempo a imporsi in Terra d'Israele anche grazie alla simbiosi ideologica tra il sionismo e la lingua della Bibbia. Migliaia di neologismi conati dal Comitato della Lingua (*Va'ad ha-lashon*, fondato nel 1890 da Ben-Yehuda e precursore dell'odierna Accademia della Lingua Ebraica, *Ha-akademyah la-lashon ha-ivrit*), l'innescano di uno sviluppo linguistico spontaneo e la diffusione dell'istruzione scolastica in ebraico condurranno a una situazione inimmaginabile appena pochi decenni prima.

Con la Seconda Aliyah (1904-1914) la rinascita dell'ebraico, frutto dell'instancabile attività di Ben-Yehuda e dei suoi seguaci e collaboratori, si manifesta pienamente: già nel 1922, anno della morte di Ben-Yehuda, l'ebraico sarà proclamato, assieme all'inglese e all'arabo, lingua ufficiale del Mandato Britannico di Palestina. Nel 1923 Albert Einstein tiene la lezione inaugurale dell'Università Ebraica di Gerusalemme, in costruzione dal 1918 e finalmente aperta nel 1925; sul Monte Scopus, in un campus non ancora completato, le prime parole dello scienziato risuonano in ebraico, in onore della lingua di insegnamento stabilita già dal nome della nascente istituzione, *Ha-univèrsitah ha-ivrit*.⁸

Queste premesse sono fondamentali per comprendere il contesto in cui è nato il teatro di Israele: una rivoluzione linguistica attuata nel giro di pochi anni, sebbene preparata da oltre un secolo di rinnovamento culturale, ha creato le condizioni necessarie allo sviluppo di una vera scena teatrale ebraica, vale a dire la disponibilità di una lingua parlata e l'esistenza di un pubblico.

8. L'aggettivo *ivri* – come *Hebrew*, *hébreu*, *hebräisch* – si riferisce proprio alla lingua ebraica, a differenza di *yehudi* – *Jewish*, *juif*, *jüdisch* – che denota la religione e la cultura.

Nei prossimi capitoli verrà presentato lo sviluppo del teatro scritto e prodotto in Israele fino alla fondazione dello Stato; nel frattempo vanno menzionati gli ultimi sviluppi nella Diaspora, con la Haskalah che continua a dare i suoi frutti negli anni della rinascita nazionale evolvendosi in un nuovo genere, il dramma storico, che sopravviverà fino agli anni Trenta e Quaranta del XX secolo.

Storia e nazione, materia per la scena

L'elevazione della storia a protagonista dell'azione drammatica o romanzesca è un elemento tipicamente connesso alla sensibilità romantica e a quei sentimenti nazionali ampiamente riflessi nelle arti dell'Europa ottocentesca. Se il ricorso a un passato più o meno remoto come semplice scenario e sfondo dell'azione non rappresentava una novità, con i neonati movimenti di indipendenza nazionale la rievocazione di eventi chiave dalla storia del proprio popolo, la celebrazione di una passata grandezza e il recupero di figure esemplari diventano motivi ispiratori per le presenti aspirazioni e parte imprescindibile nella costruzione di una nuova identità che trova nel passato il proprio fondamento. A questa generale tendenza non sfugge la drammaturgia ebraica, che negli anni a cavallo tra i due secoli, attraverso i testi degli autori più significativi, si concentra sulla riscoperta delle radici storiche.

Judah Loeb Landau (1866-1942), nato in Galizia, vive a Vienna e poi a Manchester, dove serve come rabbino, prima di trasferirsi a Johannesburg, dove insegnerà ebraico all'università e sarà per decenni una figura di primo piano della comunità ebraica sudafricana. Negli anni europei è autore di diversi drammi storici in versi scritti nello stile fiorito tipico della Haskalah e intrisi dell'ideologia nostalgico-nazionale di *Hibbat Zion*; il tema centrale sono le relazioni tra ebrei e gentili in momenti topici della storia ebraica. Con *Bar Kokhba* (1884) e *La fine di Gerusalemme* (*Akharit Yerushalayim*, 1886) l'autore espone la propria visione della libertà e della gloria di Israele, mentre con *Erode* (*Hordos*, 1887) tenta di rivalutare una figura sminuita dalla storiografia tradizionale ebraica; in tutti i casi, i personaggi si presentano come portatori di valori che vengono espressi nel corso di monologhi ma che non trovano concreta realizzazione nell'azione e nello sviluppo di episodi adatti a costruire un intreccio.

In sintesi, si tratta ancora di opere che per stile e struttura si mostrano inadatte alla rappresentazione, dei «melodrammi di idee»⁹ incapaci di creare azione drammatica e comunicare le idee e i sentimenti di fondo attraverso il mezzo teatrale. Le stesse considerazioni si applicano ai suoi successivi drammi storici in prosa: *Don Yitskhak Abravanel* (1919), sul filosofo ebreo portoghese del XV secolo, consigliere di Alfonso V e poi dei re di Spagna prima dell'editto di espulsione, e *Yisrael Besht* (1923), sul Ba'al Shem Tov, il fondatore del chassidismo. Con *C'è speranza* (*Yesh tikvah*, 1893), messo in scena a Brody, Landau affronta direttamente questioni attuali: la protagonista Shulamit, di fronte alla scelta tra il sionista Binyamin, l'uomo che ama, e l'assimilazionista Max, l'uomo scelto per lei dal suo ricco padre, sceglierà il primo, stabilendo una coincidenza tra il trionfo dell'amore e la vittoria del sionismo. Gli scontri in seno all'ebraismo contemporaneo vengono affrontati anche nel successivo *Avanti indietro* (*Lefanim leakhor*, 1923), dove il conflitto è impersonato da un rabbino sionista spirituale e un ricco la cui figlia si converte al cristianesimo. Questo nuovo genere, il melodramma sionista, continua a seguire il modello del dramma allegorico tipico della Haskalah adattandolo alle tematiche attuali: i personaggi del reazionario e dell'illuminato in lotta tra loro e rappresentanti di due opposte visioni dell'ebraismo vengono sostituiti rispettivamente dall'assimilazionista e dal sionista, quest'ultimo portatore dei valori positivi e inevitabilmente vincitore in una lotta tra il bene e il male.

Le conversioni forzate e le persecuzioni sotto l'Inquisizione spagnola fanno da sfondo ad *Amelia* (1890), dramma di **Yaakov Gordon** che, nel tipico stile fiorito della Haskalah, mette in scena l'amore tra una fanciulla cristiana e un converso. Originale, ma comunque inadatta a canalizzare le idee nell'azione drammatica, è la prosa di **Meir Poner** (1854-1936), autore di un dramma sulla storia di *Joseph della Reina* (1904), leggendario cabalista del XV secolo; gli altri suoi drammi, tra cui *Gli ultimi giorni di Erode* (*Yemey Hordos ha-akharonim*, 1913) e *Giuda figlio di Ezechiele il Galileo* (*Yehudah ben Yekhizkiyahu ha-*

9. Abramson 1979: 25.

gelili, 1921), hanno per tema la ricerca di libertà nella storia di Israele.

Un contributo importante e continuativo al genere del melodramma storico proviene da **Harry Sackler** (1883-1974), nato Tsvi Hirsh-Harari in Galizia e stabilitosi a New York nel 1902. Autore in yiddish, in ebraico e in inglese, Sackler pone la storia ebraica al centro di tutta la sua opera: dall'epoca dei patriarchi agli anni dell'immigrazione negli Stati Uniti, la sua narrativa e il suo teatro costituiscono un ritratto dell'ebraismo attraverso i tempi. *Yossi di Yokèret* (scritto in yiddish nel 1917 e tradotto dall'autore nel 1921), basato su un racconto talmudico (*Ta'anit* 24a), mette in scena la tragedia di una fanciulla uccisa dal suo stesso padre a causa del fascino che la sua bellezza esercita sugli uomini. I suoi successivi testi di argomento chassidico, come *Il visionario vede la sua sposa* (*Ha-khozeh roeh et kalato*, 1932) e *Il viaggio del giusto* (*Nesi'at ha-tsadik*, 1936), fondono melodramma e umorismo, mentre *Luci dalla cittadella* (*Orot me-'ofel*, 1936), descrivendo i pogrom del 1614 a Francoforte sul Meno, allude all'ascesa al potere del nazismo. Decisamente comico è invece il suo ritratto, in *Messia, stile America* (*Mashiakh – Nusakh Amerikah*, 1933), del piano concepito dall'utopista Mordecai Manuel Noah di fondare un territorio ebraico negli Stati Uniti.

A differenza di altri autori, Sackler ha familiarità con il teatro, e questa sua esperienza si riflette nella scrittura di opere concepite per la rappresentazione, ben strutturate, con dialoghi semplici e funzionali all'azione drammatica; i suoi lavori saranno messi in scena sia negli Stati Uniti che in Israele. Nel 1933 Habima mette in scena il suo dramma biblico *Raab*, scritto originariamente in yiddish e tradotto in ebraico dallo stesso autore.

Due autori polacchi pongono l'accento sul valore poetico della composizione drammatica, giungendo a risultati diversi dal punto di vista della rappresentabilità ma producendo entrambi opere di un valore letterario indiscutibilmente superiore a quanto si è visto finora.

Mattityahu Shoham (pol.: Matatiahua Szoham) (1893-1937), nato Poliakiewicz, trascorre la sua vita a Varsavia, fatta eccezione per un soggiorno in Terra d'Israele intorno al 1930; poeta, figura di primo piano nella letteratura

ebraica, negli ultimi anni viene anche candidato al Nobel. I suoi quattro drammi in versi hanno per soggetto il passato biblico e per tema le relazioni tra ebrei e altre culture; nel 1924, sul periodico letterario *Ha-tekufah* ("L'epoca"), viene pubblicato *Gerico* (*Yerikho*), ispirato all'episodio biblico della conquista della città cananaica, che il dramma presenta come lo scontro tra una cultura decadente e la cultura ebraica del deserto, giovane e vitale. Il protagonista, l'ebreo Akhan, viene osteggiato dal sacerdote Pinkhas nel suo amore per la straniera Rakhav; il punto di vista dell'autore, affidato a due personaggi che rappresentano l'eredità spirituale di Mosè e sostengono l'universalità del suo messaggio, è chiaramente contrario alla visione isolazionista espressa dal sacerdote. Apparso anch'esso su *Ha-tekufah*, tra il 1928 e il 1929, *Balaam* (*Bil'am*) mette di nuovo in scena un amore contrastato tra un ebreo, Zimri, e una straniera, la madianita Kozbi, che vengono assassinati da un sacerdote fanatico; dramma dalla struttura complessa, accanto all'azione che procede dall'intrigo d'amore, presenta una sottotrama centrata sul conflitto tra le forze della luce e le forze delle tenebre, rappresentate rispettivamente da Mosè e dal profeta Balaam, e sviluppata dai lunghi soliloqui di quest'ultimo che, pur sottraendo al generale effetto drammatico generale, possiedono un grande valore poetico; Balaam, cresciuto con Mosè ma allontanatosene per invidia, viene redento prima della morte, accettando il trionfo della luce interiore sul buio da cui si era lasciato avvolgere.

Un cambiamento di prospettiva con un deciso slittamento verso una polarizzazione culturale viene espresso in *Tiro e Gerusalemme* (*Tsor vi-Yerushalayim*, 1933), che su un doppio piano sottolinea l'unicità della nazione ebraica presentando l'unione con l'altro in una luce non positiva. Sul piano collettivo, un matrimonio tra le divinità nazionali El e Astarte è visto come un cedimento che porterebbe i fenici a prevalere su Israele; sul piano individuale, viene mostrata la rinuncia di Eliseo alla straniera Gezabele, dalla quale pure era attratto. Diversamente da quanto accade nei drammi precedenti, qui l'eroe nega risolutamente la propria passione amorosa in nome della nazione, ricordando i temi tipici del melodramma sionista con la figura del pioniere votato al sacrificio in nome della collettività. Il fatto che il dramma – interessante anche per la rinuncia a lunghi discorsi in cambio di dialoghi più

vivi – sia stato scritto durante il soggiorno di Shoham in Terra d'Israele non dev'essere stato indifferente al cambiamento di prospettiva. Nel successivo *Idoli di ferro non ti costruirai* (*Elohey barzel lo ta'aseh le-kha*, 1937) prevale l'allegorico: centrale al dramma è la lotta tra Abramo, che rappresenta l'ideale profetico della salvezza, e Gog, personificazione della volontà di sottomissione del mondo a una razza nordica, evidente richiamo alla contemporaneità con riferimento alla dottrina razzista del nazismo; su questa base allegorica, si svolge una trama di amore e intrigo che vede muoversi Sara, Hagar e le figlie di Lot. È stato osservato¹⁰ che i personaggi femminili sono spesso estremi, senza vie di mezzo tra la *femme fatale* dotata di pericoloso potere seduttivo e la creatura debole e sottomessa; la regina Gezabele in *Tiro e Gerusalemme* è chiaramente archetipo della malvagia cospiratrice, vivente minaccia di morte che pende sul capo di chi non si piega a lei, ma anche la Sara di *Idoli di ferro*, seppur debole e implorante, è nondimeno capace di concepire e attuare trame pur di liberarsi della rivale Hagar.

I drammi di Shoham si presentano poco adatti alla scena proprio a causa di quelle caratteristiche che ne determinano il valore letterario, vale a dire una lingua ricercata e ostica, l'espressione di uno sguardo complesso sulla realtà e la realizzazione della tensione drammatica attraverso quel simbolismo degli scontri dualistici soggiacente a ogni sua trama. Come nella sua poesia, i drammi di Shoham presentano un linguaggio dalla sintassi composita, frutto di elitarismo estetico e tendenza all'arcaico e al raro. La sua attrazione per il trascendentale e il remoto e la sua visione immaginifica del passato biblico producono uno stile originale dal tratto simbolista, ineguagliato nel dramma storico e di indiscutibile valore letterario, mentre la sua precisa passione ideologica fornisce un contenuto forte e di spessore.

Un rapporto diretto con il teatro messo in scena ha invece il suo contemporaneo e connazionale **Yitzhak Katzenelson** (yid.: Yitskhok Katsenelson; pol.: Icchak Kacenelson), autore in yiddish e in ebraico.

10. Shaked 1970: 207-254.

Yitzhak Katzenelson (1886-1944)

Figlio di un *maskil* che si occupò personalmente della sua istruzione, Katzenelson cominciò a pubblicare giovanissimo affermandosi da subito come poeta. I suoi versi, carichi di gioia di vivere, ottimismo e umorismo, si distinguevano per un'inclinazione alla leggerezza che così tanto contrastava con i toni dei contemporanei tardo-romantici e melodrammatici.

Traduttore in ebraico di Heine, nell'introduzione a una raccolta di traduzioni (*Sefer ha-shirim*, 1923) dichiarò di sentire una profonda connessione spirituale con il grande poeta ebreo tedesco. Diverse sue poesie sono diventate canzoni popolari per l'infanzia, note soprattutto in Terra d'Israele, dove egli si recò due volte, nel 1924 e nel 1934, ma senza stabilirvisi; per quasi tutta la vita rimase infatti a Łódź, dove si dedicò soprattutto all'insegnamento, fondando scuole ebraiche dall'asilo alle superiori, sopravvissute fino al 1939, e producendo decine di libri di letteratura per bambini e libri per l'insegnamento dell'ebraico.

Fin dai primissimi anni del secolo, si dedicò anche alla sua terza grande passione, il teatro, fondando a Łódź una compagnia per mettere in scena i maggiori successi della scena yiddish – opere di Yitskhok Leybush Peretz, Shalom Alekhem e Peretz Hirschbein¹¹ – oltre ai propri testi; nel 1912 partecipò alla fondazione di *Ha-bamah ha-ivrit* (“Il palcoscenico ebraico”), una nuova compagnia con la quale girò diverse città mettendo in scena una versione ebraica di *Uriel Acosta* di Karl Gutzkow.

Autore di drammi di vario genere, un insegnamento e teatro incoraggiando gli studenti a mettere in scena i suoi testi, a uno dei quali toccò un onore particolare: tra i quattro atti unici messi in scena nel 1918 per la serata inaugurale di Habima, il futuro Teatro Nazionale d'Israele, c'era la sua *pièce* impressionista *Il sole, il sole* (*He-khamah, he-khamah*, 1907), parte della trilogia *Viviamo e moriamo* (*Anu khayim u-metim*, 1913). Ne *Il profeta* (*Ha-navi*, 1912-1922), che considerava la sua opera migliore, si interrogava sullo scopo della vita rappresentando il legame inevitabile tra l'uomo e la propria ombra, mentre con il dramma realistico *Tarshish* (1921) affrontò l'attualità delle relazioni tra polacchi ed ebrei negli anni tra due guerre; fu inoltre autore di farse, operette biografiche e teatro per bambini. Di grande valore letterario, ma scarsa rappresentabilità, sono i suoi drammi in versi; nella prosa si esprime invece appieno il valore di drammaturgo di Katzenelson, una prosa poetica che

11. Di Hirschbein come drammaturgo anche in ebraico si parlerà più avanti. Shalom Alekhem (o *Sholem Alekhem*, nella pronuncia yiddish), espressione ebraica che significa “pace su di voi”, è lo pseudonimo di Sholem Rabinovitch (1859-1916).

non detrae da trama e dialogo, riuscendo a rendere liricamente e drammaticamente la sua personale interpretazione di temi tratti dalla storia ebraica.

Dal 1939, la sorte che Katzenelson condivise con milioni di ebrei d'Europa si rifletté nella nota tragica assunta dalla sua produzione. Rifugiatosi a Varsavia e rinchiuso nel ghetto, attraversò un periodo di profonda depressione prima di riuscire a dedicarsi di nuovo all'insegnamento e alla letteratura; ricominciò poi a produrre scrivendo soprattutto in yiddish, affinché le sue opere avessero la circolazione più ampia e rapida possibile. In piena occupazione nazista riuscì addirittura a pubblicare, illegalmente e in circa 150 copie, il dramma in yiddish *Giobbe* (*Iyev*, 1941), mentre nel ghetto i suoi testi venivano messi in scena nell'orfanotrofio del celebre dottor Janusz Korczak (1878-1942). In quegli anni scrisse anche drammi in ebraico, affrontando il tema della persecuzione attraverso il ricorso a eventi storici remoti (*Khaniba'al*, "Annibale") oppure mettendo in scena i fatti di cui l'autore era stato testimone (*Ba-mitsbaah ha-rashit*, "Al quartier generale").

Nell'estate del 1942, la moglie Hanna e i due figli minori furono tra i primi a essere deportati e assassinati a Treblinka. Rimasto solo con il primogenito Zvi, nel gennaio successivo Katzenelson affiancò i partigiani nella prima rivolta del ghetto di Varsavia; successivamente entrambi evasero dal ghetto e, grazie all'intervento degli amici e a una dichiarazione ufficiale del console dell'Honduras a Ginevra, riuscirono a farsi passare per cittadini honduregni. Trasferiti in un campo di prigionia per cittadini di paesi nemici o neutrali a Vittel, nella Francia occupata, vi rimasero fino alla primavera del 1944, quando gli ebrei del campo vennero dichiarati apolidi; il primo maggio dello stesso anno Katzenelson e suo figlio entrarono ad Auschwitz, dove furono assassinati.

Pochi mesi prima, Ruth Adler, una prigioniera di Vittel con passaporto britannico, era stata liberata in uno scambio di prigionieri e aveva raggiunto la Palestina britannica con un manoscritto nascosto nel manico della valigia; un'altra copia dello stesso manoscritto, una delle varie nascoste nel campo, sarà ritrovata dopo la liberazione. Entrambe le copie superstiti si trovano oggi in Israele nel museo *Lokhamey ha-getaot* ("Combattenti dei ghetti") e contengono l'ultima, celebre opera di Katzenelson in yiddish: *Il canto del popolo ebraico massacrato* (*Dos lid funem oysgehargetn yidishn folk*), poema del dolore e della disperazione, drammatica testimonianza delle atrocità, tra le massime espressioni della letteratura della Shoah.

Con Katzenelson si chiude, tragicamente, un'era: quella del teatro ebraico scritto e messo in scena in Europa. Come già accennato, il dramma storico erede della Haskalah sopravvi-

verà fino agli anni immediatamente precedenti alla fondazione dello Stato di Israele, arrivando a coesistere per un certo tempo con i temi del pionierismo e le forme del realismo sociale. Ma con queste opere siamo ormai pienamente nel teatro scritto e messo in scena in Terra d'Israele, materia per i prossimi capitoli.

**II. Teatri erranti.
spettacoli in ebraico tra Mosca, Berlino e Tel Aviv**

aA

5. Un pulpito al Teatro d'Arte di Mosca

aA

Un anno dopo la Rivoluzione d'ottobre, con l'inverno russo alle porte, la principale preoccupazione dei moscoviti consiste presumibilmente nella ricerca di viveri e di legna per il riscaldamento, beni sempre più rari e preziosi in una capitale ormai allo stremo. Per gli ebrei della città, le angustie condivise con il resto della popolazione si sommano al concreto timore dei pogrom, che nel passato hanno accompagnato con inesorabile puntualità ogni stravolgimento politico. Anche gli atteggiamenti del nuovo governo nei confronti della comunità ebraica sono fonte di ansia: sebbene i bolscevichi si dichiarino nemici dell'antisemitismo e di ogni forma di discriminazione in atto nell'epoca zarista, il regime guarda con sospetto alle manifestazioni di autonomia culturale e di tradizionalismo religioso, come sarà tragicamente dimostrato nei decenni che seguiranno.

È in questo clima che l'8 ottobre 1918, nel grande salone di una casa nei pressi dell'Arbat appartenuta fino a poco tempo prima a un aristocratico antisemita, ha luogo un evento senza precedenti: una compagnia di dodici attori, affiliata al Teatro d'Arte di Stanislavskij, mette in scena uno spettacolo recitato interamente in ebraico. La *Serata del principio* (*Nēshef Bereshit*, questo il titolo originale dello spettacolo che

sarà replicato 103 volte) comprende quattro atti unici: *La sorella maggiore* (*Ha-akhot ha-bekhirah*) di Sholem Asch, *L'incendio* (*Ha-srefah*) di Yitskhok Leybush Peretz, *Il sole, il sole* (*He-khamah, he-khamah*) di Yitzhak Katzenelson e *Demone* (*Pega'ra*) di Yitzhak Dov Berkowitz. Una storia del teatro ebraico pubblicata mezzo secolo dopo avrà per sottotitolo «i suoi primi cinquant'anni»,¹ fissando implicitamente proprio in quei giorni la data di nascita del teatro ebraico. Già da secoli, si è visto sopra, venivano scritti e pubblicati dei testi drammatici in ebraico, che tuttavia non erano quasi mai concretamente concepiti per la rappresentazione; e già da alcuni decenni, come si vedrà più avanti, si stava formando una vera scena ebraica, soprattutto in Terra d'Israele, con il proliferare di spettacoli amatoriali. Ma quella serata del 1918 segna uno spartiacque: con l'esordio moscovita di Habima [Ha-Bimah] ("Il Pulpito"), la prima compagnia professionale di teatro in lingua ebraica, si compie il passaggio definitivo che segna la nascita del teatro di Israele.

Le origini di Habima

La serata inaugurale del 1918 è l'esito di un lungo periodo di preparazione e ricerca che prende avvio prima della Grande Guerra grazie all'iniziativa di **Nahum Zemach** [Nakhum Tsèmakh], un attore che già da diversi anni ha dato forma concreta al sogno di un teatro in ebraico.

Nahum Zemach (1887-1939)

Nato in un villaggio nei pressi di Vaŭkavysk, nell'attuale Bielorussia, Nahum David Zemach (russo: Naum Lazarevič Cemach) ricevè un'istruzione ebraica tradizionale. Il suo precoce interesse per la lingua ebraica lasciava intravedere un futuro da rabbino; ma quella passione, unita all'incontro con il teatro, lo condurrà su una strada completamente diversa.

1. Si tratta di *The Hebrew theatre* (1969) di Mendel Kohansky. Critico e storico del teatro formatosi tra Łódź e Varsavia, Kohansky (1911-1982) visse negli Stati Uniti e, dal 1955, in Israele, dove era noto per la sua rubrica settimanale di critica teatrale sul *Jerusalem Post*. La conoscenza diretta della scena ebraica e dei suoi protagonisti rende la testimonianza di Kohansky estremamente preziosa; non a caso la sua opera, ampiamente citata nelle pagine che seguono, costituisce una fonte primaria a cui fa riferimento tutta la letteratura sull'argomento. Relativamente alla storia di Habima, sono altrettante preziose le memorie (1957) di Reikin Ben-Ari (1904-1968), attore della compagnia dai tempi di Mosca fino alla scissione americana del 1927, e la monografia (1979) di Emanuel Levy.

A sedici anni, dopo l'improvvisa morte del padre, si ritrovò nella necessità di provvedere ai bisogni di una famiglia numerosa; fu così che cominciò a guadagnarsi da vivere dando lezioni di ebraico, dopo essersi trasferito coi suoi nella vicina Białystok. Fu proprio in quel vivace centro dell'ebraismo polacco, all'epoca sotto l'Impero Russo, che ebbe inizio l'avventura di Zemach con il teatro ebraico. Nel tempo libero preparava recite con i suoi giovani allievi e nel 1909 presentò una commedia di Molière, considerata il primo spettacolo in ebraico rappresentato in Russia. In seguito, assieme ad altri adulti, formò una compagnia amatoriale chiamata *Ha-Bimah ha-Ivrit* ("Il pulpito ebraico"); ma la restaurazione del divieto di spettacoli in yiddish e in ebraico impedì il progetto di esibirsi nei centri ebraici della regione e costrinse il gruppo a spostarsi a Vilna. Al di là delle difficoltà economiche e legali, l'iniziativa ottenne un insperato successo: in un'epoca di grande fermento politico e di interesse per la rinascita della lingua, l'offerta di spettacoli in ebraico – basati su testi di Mark Arnshteyn, Dovid Pinski e Osip Dymov tradotti dallo yiddish e dal russo – veniva accolta ovunque con non poco entusiasmo dall'intelligenza ebraica.

Nel 1913 la compagnia raggiunse Vienna per presentare ai delegati dell'undicesimo Congresso Sionista una versione ebraica de *L'etero errante* di Dymov (dall'originale russo *Bečnyj strannik*). Uno dei membri, che era già stato attore in compagnie russe, fu incaricato di istruire nella recitazione i dilettanti e di curare la regia dello spettacolo, mentre Zemach gli insegnava l'ebraico di cui era a digiuno; si trattava di Yehoshua Bertinov (1879-1971), che rimarrà un nome di primo piano nel teatro israeliano fino agli anni Sessanta. Le grandi aspettative riposte nei delegati al Congresso furono tuttavia deluse, poiché la richiesta di sostegno finanziario cadde nel vuoto e la compagnia non sopravvisse a lungo.

Alcuni mesi dopo, stabilitosi a Varsavia, Zemach conobbe Menahem Gnessin, un attore che aveva seguito un percorso simile al suo nella Palestina ottomana; l'incontro diede nuovo vigore all'idea di lavorare al teatro ebraico, ma il progetto fu interrotto dallo scoppio della Grande Guerra. Nel 1917 i due si riunirono a Mosca e, assieme a Hanna Rovina, fondarono Habima; grazie al sostegno di Stanislavskij e al lavoro di registi del calibro di Vachtangov, la prima compagnia ebraica professionale raggiunse in breve tempo ottimi risultati e grande notorietà. Per un decennio Zemach guidò Habima occupandosi dell'amministrazione, dei contatti, della ricerca di finanziamenti e della scelta di testi e registi, oltre a recitare in tre dei suoi primi cinque spettacoli; è ricordato in particolare per il ruolo dello tsadik, il rebbè di Miropol, ne *Il dibbuk* (1922). Ma nel 1927, durante la tappa americana della prima tournée internazionale, le dispute interne si risolsero in una scissione e Zemach fu

costretto a lasciare la compagnia che aveva fondato; lo seguirono pochi altri membri, tra cui sua moglie Miriam Goldina, sua sorella Shifra Zemach-Barakas e suo fratello Binyamin Zemach.

Rimasto a New York, dove tentò con scarso successo di costituire una nuova compagnia ebraico-yiddish, fu coinvolto dalla Grande Depressione ritrovandosi in serie difficoltà economiche. Solo nel 1935, durante una visita in Terra d'Israele, rivide i vecchi compagni di Habima; ma il tentativo di riconciliazione non andò a buon fine. Rientrato negli Stati Uniti, nel 1937 ebbe l'incarico di dirigere l'unità di teatro ebraico del *Federal Theater Project*, uno dei programmi di rilancio culturale ed economico intrapresi nell'ambito del *New Deal*.

Morì in povertà a New York nel settembre 1939.

Nel 1916, a Mosca, Zemach rientra in contatto con due persone incontrate negli anni precedenti: il primo, un attore che ha trascorso un decennio in Terra d'Israele dove ha fondato e diretto una compagnia amatoriale, è **Menahem Gnessin** [Menakhem Gnèssin] (1882-1952); la seconda, da lui conosciuta prima della guerra, quand'era studentessa a Varsavia, è **Hanna Rovina** [Khànah Ròvinah]. Zemach dovrà insistere non poco per convincere la quasi trentenne maestra d'asilo a unirsi al gruppo: scelta per la sua conoscenza dell'ebraico anche se priva di esperienza teatrale, Rovina all'inizio è titubante, ma poi finirà per aderire al progetto «solo fino a quando non arriveranno i veri attori». ² Insieme, nel 1917, i tre fondano sotto forma di associazione *Ha-teatron ha-ivri Ha-Bimah* ("Teatro ebraico Habima"; in russo: *Teatr Gabima v Moskve*, "Teatro Habima a Mosca").

Hanna Rovina (1888-1980)

Nacque a Berezino, nella regione di Minsk, probabilmente nel giorno del Kippur del 1888; secondo altre fonti sarebbe nata nel 1889, nel 1892 o addirittura nel 1893, e la sua probabile abitudine a togliersi qualche anno non semplifica la questione. Suo padre, il mercante di legname David Rubin, era un chassid

2. Oltre che ai testi elencati in bibliografia, per alcune informazioni sulle persone sono debitoro a *Habima – Ma'arakhah vishonah* ("Habima – Atto primo"), una serie di documentari scritti e presentati da Rema Messinger (1968-2015), attrice di Habima prematuramente scomparsa. La serie fu trasmessa nel 2006 da *Hinukhit*, rete culturale della televisione pubblica israeliana, che ha pubblicato tutte le puntate (in ebraico) sul suo canale YouTube ufficiale: <<http://www.youtube.com/watch?v=DQGz4VLSqTE&list=EL31wTf8jRTIw>>.

del movimento Chabad-Lubavitch e attribuiva grande importanza all'istruzione anche per le figlie femmine, entrambe iscritte a una scuola ebraica. Dopo aver concluso gli studi alla scuola pubblica russa, Hanna lasciò la casa dei genitori e lavorò per un paio d'anni come bambinaia, prima di trasferirsi a Varsavia per frequentare la scuola ebraica per insegnanti fondata e diretta da Yehiel Halperin. Proprio a Varsavia incontrò per la prima volta Nahum Zemach, all'epoca già attivo con la sua compagnia amatoriale di teatro ebraico.

Rientrata in Russia allo scoppio della Grande Guerra, ottenne un incarico di maestra d'asilo a Baku, in Azerbaigian; ma nella primavera del 1917, dopo una lunga corrispondenza con Zemach, raggiunse Mosca per partecipare alla fondazione della compagnia professionale Habima. La sua carriera di attrice, unita all'insolita condizione di nubile, la portò inevitabilmente in rotta di collisione con l'ambiente religioso di provenienza, ostile tanto al teatro quanto a scelte di vita che escludevano il matrimonio. Suo padre non assisterà mai a un suo spettacolo, tuttavia Hanna manterrà costantemente una corrispondenza con i familiari e farà loro visita in diverse occasioni durante le tournée negli Stati Uniti, dove i suoi erano emigrati nel 1925; particolarmente stretto rimarrà il rapporto con la sorella Rachel, che nel 1948 si trasferirà in Israele con il marito e i figli.

A trent'anni compiuti interpretò il suo primo ruolo su un palcoscenico: la vecchia madre in *La sorella maggiore* di Asch, uno dei quattro atti unici proposti nello spettacolo inaugurale di Habima nell'ottobre 1918. Ma la gloria arrivò nel 1922 con il ruolo della protagonista Leah ne *Il dibbuk* di An-ski, destinato a diventare lo spettacolo più celebre di Habima e a consacrare Hanna Rovina come la prima vera diva del teatro ebraico. Il ruolo della vita le fu assegnato all'ultimo momento a causa di un imprevisto, dopo che l'attrice Shoshana Avivit aveva lasciato la compagnia perché in disaccordo con le regole del collettivo. Da quel momento, Hanna Rovina nei panni di Leah – con l'abito bianco della sposa posseduta, la lunga treccia nera, il trucco pallido, gli occhi ardenti, la voce profonda e la gestualità meticolosamente costruita dalla regia di Vachtangov – si trasformò definitivamente nell'icona del teatro ebraico.

Trasferendo i ruoli dalla scena alla vita, Hanna intraprese una relazione con Rafael Zvi [Tsvì] (1898-1984), attore di dieci anni più giovane che in quel periodo interpretava Khanan, l'amato di Leah; ma scelse un altro collega di Habima, Moshe Halevy (1895-1974), per il suo primo e unico matrimonio. Nel 1924 Halevy lasciò la compagnia per contrasti con Zemach e si stabilì a Tel Aviv, dove fondò il teatro Ohel; l'anno successivo, Hanna gli fece visita chiedendo-

gli di riconoscere la paternità del figlio di cui era incinta, frutto della sua relazione con il regista russo Oleg Leonidov. Di fronte al rifiuto di Halevy, seguito dal divorzio, interruppe la gravidanza e rientrò a Mosca. Negli anni successivi, durante la fortunata tournée internazionale, fece coppia con il collega Ari Varshaver, altro interprete di Khanan; ma c'è anche chi ipotizza una relazione con Chaim Weizmann, il futuro primo presidente dello Stato di Israele, conosciuto durante la tappa americana.

Nel 1927, a New York, ebbe luogo una scissione tra i membri di Habima; Zemach rimase in America mentre Hanna Rovina fu tra coloro che sostenevano con fermezza la necessità di trasferirsi in Terra d'Israele, proposito realizzato nel 1931. Tre anni dopo, dalla sua relazione con il poeta Alexander Penn (1906-1972), un uomo sposato, molto più giovane di lei e noto per la sua vita da bohémien, nacque la figlia Ilana Rovina, futura cantante. In scena Hanna Rovina fu la madre del Messia in *L'ebreo eterno* di Pinski (1919 e 1923), *La madre* di Čapek (1939 e 1964), la madre di un caduto in *Nelle lande del Negev* di Mossinsohn (1949) e la *Madre Coraggio* di Brecht (1951); ma dalle memorie della figlia Ilana, cresciuta tra kibbutz e affidamenti temporanei che si protraevano anche per periodi di un anno, è lecito dedurre che la sua vocazione artistica le lasciava poco spazio per il ruolo di madre fuori dalla scena.

Completamente votata al teatro, continuò a chiedere parti fino agli ultimi anni della sua vita, concludendo la carriera nel 1976 come la duchessa di York nel *Riccardo III*. Escludendo un'apparizione al Cameri nel 1961, rimase sempre legata a Habima, con cui partecipò a ben 68 produzioni, e mantenne il ruolo della fanciulla Leah addirittura fino al 1957, sulla soglia dei settant'anni di età. Assurta a simbolo nazionale nei panni di eroine ebraiche, si dimostrò all'altezza anche dei classici del teatro universale: fu Emilia in *Otello* (1950), Linda in *Morte di un commesso viaggiatore* (1951), Laura ne *Il padre* di Strindberg (1952), *Lady Macbeth* (1954) e *Medea* (1955), raggiungendo con quest'ultimo ruolo uno dei suoi risultati più alti. Nissim Aloni (1926-1998), uno dei maggiori drammaturghi israeliani, creò apposta per lei *Zia Lisa* (1969) e la volle, ultraottantenne, sia in *Gli zingari di Giaffa* (1971) che in *Eddy King* (1975), la sua trasposizione del mito di Edipo e della tragedia di Sofocle nel contesto della malavita newyorkese. Qualunque fosse la parte, «Rovina non fu mai il tipo di attrice che si lascia assorbire dal personaggio drammatico; fu piuttosto un'attrice che sfruttava la parte per esplorare un aspetto della propria personalità attoriale. In ciascuna delle sue parti diede espressione alla sua forte individualità».³

aA

3. Dorit Yerushalmi, "Hanna Rovina", *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*, 2009: <<http://jwa.org/encyclopedia/article/rovina-hanna>>.

Il 4 febbraio 1980, il giorno dopo la sua morte, la camera ardente fu allestita nella sede di Habima; un anno prima le era stata intitolata la sala principale del suo teatro.

Tra annunci, provini e ricerche, i fondatori di Habima riescono a mettere assieme un numero sufficiente di attori, ma la difficoltà maggiore risiede nella creazione di un gruppo omogeneo con una visione comune e un equilibrio tra l'esperienza di attore e la competenza linguistica; come ricorderà nel 1939 Hanna Rovina:

I giovani attori che venivano allo studio erano tipici comunisti russi, totalmente estranei al nazionalismo ebraico e privi di qualsiasi conoscenza della lingua ebraica. Il primo compito di Zemach era spiegare loro l'idea di Habima e fare in modo che ci credessero. Ebbe invece il problema opposto con un secondo gruppo di giovani che aveva accettato nello studio nonostante la loro mancanza di esperienza nella recitazione. Li aveva presi per le loro idee sul nazionalismo ebraico e per la loro conoscenza dell'ebraico. E fu in grado di unire i due tipi in un gruppo compatto.⁴

aA

La compagnia si mette subito all'opera per portare in scena *L'ebreo eterno* (*Ha-yehudi ha-nitskhi*) di Dovid Pinski (1872-1959);⁵ ma gli attori, insoddisfatti dei risultati che riescono a raggiungere da soli, si rendono conto di aver bisogno di una guida. Zemach decide allora di puntare in alto: si rivolge direttamente a Konstantin Stanislavskij, ormai un'istituzione vivente, presentandogli il progetto di Habima e chiedendo il suo appoggio. La scelta si rivelerà decisiva per il futuro della compagnia: Stanislavskij, sempre interessato alle espressioni culturali delle minoranze etniche e linguistiche, si mette personalmente a disposizione come maestro di recitazione e assegna alla compagnia come regista il proprio allievo migliore, l'armeno **Evgenij Vachtangov** (1883-1922). Così Habima, assieme allo Studio Čechov e al Gruppo Armeno, diventa uno degli studi del Teatro d'Arte di Mosca. Vachtangov decide di interrompere subito le prove per *L'ebreo eterno*, di imporre un

77

4. Citata in Vladislav Ivanov, "Habimah", tr. I. Michael Aronson, *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, 2010: <<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Habimah>>.

5. Il testo è una traduzione ebraica dall'originale yiddish (*Der eybiker yid*, 1906), eseguita da Mordechai Ezrahi-Kryszewski, un insegnante di Giaffa, e portata a Mosca da Gnessin.

serio studio della recitazione, che include le lezioni tenute direttamente da Stanislavskij, e di lavorare alla messa in scena di quattro atti unici; solo al termine di un anno di prove, l'8 ottobre 1918 la compagnia debutterà nella *Serata del principio*.

Il teatro ebraico professionale nasce dunque sotto i migliori auspici, ma non senza ostacoli. Semën Dimanštejn, capo della *Evsckija*,⁶ si era immediatamente opposto al progetto, visto come «un capriccio [...] di borghesi nazionalisti che vogliono riportare in vita una lingua morta»,⁷ un'impresa di nessuna utilità per operai e contadini e dunque non meritevole del sostegno di un governo rivoluzionario. Ne era conseguita una sospensione dei fondi rientrata grazie agli sforzi di Zemach e all'appoggio di figure come Stanislavskij, Šaljapin, Gor'kij e Tairov. Il dibattito interno al partito sull'utilità di Habima, nonostante gli interventi favorevoli di Lenin e di Stalin, proseguirà fino al 1926, anno in cui la compagnia lascerà l'Unione Sovietica; la sua capacità di resistere per un decennio in un ambiente in parte ostile è dovuta probabilmente al prestigio riscosso in ambito internazionale, visto come vantaggioso per la causa rivoluzionaria.⁸

Celebrità collettiva

Subito dopo il debutto, la compagnia riprende le prove per *L'ebreo eterno* di Pinski; il dramma è ambientato all'epoca dell'assedio romano di Gerusalemme dell'anno 70 – uno degli eventi più nefasti della storia ebraica, conclusosi con la caduta del Secondo Tempio e l'inizio della Diaspora⁹ – e l'episodio centrale si basa su un'antica leggenda: nello stesso momento in cui i romani distruggono il Tempio, nasce un bambino destinato a essere il Messia; ma il neonato, proprio quando sta per essere riconosciuto, scompare, rapito da un

6. L'*Evsckaja Sekcija*, la Sezione Ebraica del Partito Bolscevico, fondata allo scopo di diffondere le idee rivoluzionarie tra le masse ebraiche, si opponeva sistematicamente alle manifestazioni culturali che richiamavano la tradizione o la religione. Dimanštejn, che prima di aderire al comunismo era stato un rabbino, fu in rotta di collisione non solo con lo stile di vita tradizionale ma anche con i movimenti ebraici laici e socialisti. Secondo un copione ripetuto innumerevoli volte, egli stesso finirà vittima delle purghe staliniane nel 1938.

7. Citato in Kohansky 1969: 26.

8. Kohansky 1969: 26-28. Ivanov 2010, *cit.*

9. Secondo la tradizione, i Romani nel 70 distrussero il Secondo Tempio nella stessa data in cui i babilonesi nel 587 a.e.c. avevano distrutto il Primo Tempio: il 9 del mese di Av, oggi giorno di lutto e digiuno.

turbine di vento, e dovrà essere cercato generazione dopo generazione. Il nuovo lavoro presenta diverse difficoltà per la compagnia, che dopo un anno di formazione naturalistica deve adattarsi alla recitazione simbolista richiesta dal testo; viene inoltre a mancare la guida di Vachtangov, ammalato, il cui ruolo è assunto temporaneamente da un altro regista, Vachtang Mčedelov, anch'egli armeno. Ma lo spettacolo, che debutta nel dicembre 1919, ottiene comunque un grande successo: il pubblico ebraico, identificandosi con una tragedia che richiama l'incertezza del presente, riempie la sala per ogni replica, mentre la critica apprezza la rappresentazione nonostante i limiti del testo e la modestia della messa in scena. Questa produzione de *L'ebreo eterno*, per la quale anche Maksim Gor'kij firma una recensione entusiasta,¹⁰ contribuisce in maniera significativa alla nascente fama di Habima e mostra a un ampio pubblico le doti dei suoi attori, a cominciare da Nahum Zemach e Hanna Rovina, rispettivamente nei ruoli del profeta e della giovane madre del Messia. Tuttavia sarà ricordata soprattutto la seconda versione, assai migliorata, più lunga ed elaborata, che la compagnia presenterà nel 1923 e che rimarrà tra i classici del suo repertorio. Nel nuovo allestimento – sull'originale scenografia di Georgij Jakulov, che comprende una struttura piramidale di gradini e piattaforme per scene di gruppo dal forte impatto visivo – si svolge con ritmo lento una rappresentazione di grande forza evocativa, a cui contribuiscono i costumi e il trucco dal gusto espressionista e la presenza del coro alla maniera greca.

È però un altro dramma, prodotto tra la prima e la seconda versione de *L'ebreo eterno*, a portare Habima alla ribalta mondiale. Durante la sua malattia, Vachtangov aveva scoperto un nuovo testo e già nel suo letto d'ospedale aveva cominciato a progettarne la messa in scena; si trattava de *Il dibbuk*, un dramma che attinge al folclore ebraico est-europeo per mettere in scena la storia tormentata e cupa di un amore impossibile. *Il dibbuk* rimane tuttora lo spettacolo simbolo di Habima, significativamente riproposto in occasione degli anniversari della compagnia; ma in particolare la messa in scena di Vachtangov del 1922, oltre a costituire una pietra miliare nella storia del teatro ebraico, possiede un valore intrinse-

10. Citata in Kohansky 1969: 31-32.

co che le ha permesso di fare la storia del teatro moderno. Brecht la menzionerà tra gli esempi di produzioni significative, ossia portatrici di «innovazioni tecniche ed artistiche», che venivano prese in considerazione «[q]uando, alcuni anni fa, si parlava di teatro moderno».¹¹

L'autore del testo, **Sh. An-ski**, scomparso da poco più di un anno, è narratore e poeta in yiddish, giornalista, etnografo e, non da ultimo, fervente attivista politico.

Sh. An-ski (1863-1920)

Nato Shloyme Zanvl Rappoport nell'attuale Bielorussia, nel distretto di Vitebsk, An-ski crebbe in un ambiente ebraico tradizionale da cui ben presto si allontanò; in viso alle autorità per la sua attività politica, si trasferì in Europa occidentale, vivendo prima a Berlino, poi a Parigi e infine in Svizzera, dove lavorava come giornalista mantenendo i contatti con altri fuoriusciti russi. Durante gli anni dell'esilio la sua visione politica si definì con l'adesione al socialismo rivoluzionario: sua è la versione yiddish dell'*Internazionale*, così come l'inno del *Bund*, il più importante movimento socialista ebraico in Europa orientale.

Rientrato in patria nel 1905 grazie a un'amnistia, appariva sempre più propenso alla valorizzazione dell'eredità culturale ebraica e sempre meno attratto dalla prospettiva dell'assimilazione, seguendo dunque un percorso condiviso da buona parte del mondo culturale ebraico nell'Impero Russo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. In una sorta di riscoperta delle proprie radici, certamente influenzata dal clima di risveglio nazionale ebraico successivo alle continue e feroci manifestazioni di antisemitismo, An-ski arrivò a organizzare una spedizione etnografica tra le cittadine ebraiche dell'Ucraina occidentale, riuscendo a raccogliere, tra il 1912 e il 1914, una quantità impressionante di materiali tra fotografie, registrazioni, racconti popolari, canti, manoscritti e manufatti vari. È in questo periodo che ebbe inizio la stesura de *Il dibbuk*; la storia testuale del dramma è complessa,¹² considerando che l'autore portò avanti parallelamente due versioni, in russo e in yiddish, sottoponendole a continue revisioni in seguito alle letture pubbliche e ai consigli di professionisti del teatro. La versione russa, presentata al Teatro d'Arte di Mosca tra il 1915 e il 1916, suscitò subito l'interesse di Stanislavskij, che propose alcune importanti modifiche e infine approvò il testo per la rappresentazione. Intanto, in vista di una messa in scena con Habima, venne commissionata a **Haim Nahman**

11. Brecht 2001: 61.

12. Si veda la mia ricostruzione in Esposito 2012: 24-27.

Bialik [Khàyim Nàkhman] (1873-1934), padre della poesia ebraica moderna, una traduzione in ebraico, eseguita nel 1917 e pubblicata l'anno successivo. Ma i progetti subirono un arresto con la Rivoluzione d'ottobre: An-ski, eletto membro dell'Assemblea Costituente con il Partito dei Socialisti Rivoluzionari, fu costretto all'esilio dopo la presa del potere da parte dei bolscevichi. Rifugiatosi prima a Vilna e poi a Varsavia, morì l'8 novembre 1920, senza riuscire a vedere sulla scena nessuna versione del suo dramma.

Il testo russo presentato a Stanislavskij, verosimilmente la versione che tiene impegnato Vachtangov nel suo letto d'ospedale, andrà perduto per quasi un secolo e sarà ritrovato solo nel 2001. La versione yiddish, pubblicata nel 1919, debutta in teatro a Varsavia il 9 dicembre 1920; è la *Vilner Trupe* ("Troupe di Vilna"), una compagnia di attori yiddish diretta da Dovid Herman, a metterla in scena dopo il mese di lutto per la morte dell'autore. Quanto alla traduzione ebraica di Bialik, sarà portata in scena a Mosca poco più di un anno dopo, il 31 gennaio 1922, da Habima con la regia di Vachtangov.¹³ In confronto alla messa in scena yiddish dei Vilner, un allestimento naturalistico discreto ma privo di particolari meriti, quella ebraica di Habima appare qualcosa di completamente diverso, e non solo per la lingua: Vachtangov si è definitivamente allontanato dal teatro naturalistico del suo maestro creando uno spettacolo espressionista in cui hanno grande rilievo le scene di Natan Altman e le composizioni di Yoel Engel, il musicista che dieci anni prima era al seguito della spedizione etnografica organizzata dall'autore. Il trionfo è senza precedenti, per uno spettacolo teatrale in ebraico; seguiranno oltre mille repliche e una tournée mondiale.

***Tra due mondi: il dibbuk*, di Sh. An-ski**

Beyn shney 'olamot: ha-dibuk, tr. H. N. Bialik, 1918
(yid.: *Tsvishn tsvey veltn: der dibek*)

A Brinits, uno *shtetl* immaginario nella Polonia del XIX secolo, il giovane forestiero Khanan (yid. Khonen), studente alla scuola

13. Il Centro di Studi Ebraici dell'Università L'Orientale di Napoli ha pubblicato nel 2012 i testi originali delle tre versioni accompagnati da introduzioni, note e nuove traduzioni in italiano. L'edizione del testo ebraico è stata curata da Giancarlo Lacerenza, quella del testo russo da Aurora Egidio e quella del testo yiddish dall'autore di queste pagine. Per i dettagli si veda la bibliografia.

talmudica, è innamorato di Leah (yid. Leye), figlia unica del ricco vedovo Sender. Sebbene la fanciulla sembri attratta da lui, Khanan è consapevole di non poter aspirare alla sua mano, essendo povero, e pertanto si è dedicato allo studio ossessivo della Kabbalah nella speranza di raggiungere i suoi scopi attraverso la magia; tuttavia Leah viene promessa in sposa a un giovane ricco, mentre Khanan muore improvvisamente subito dopo aver appreso la notizia.

Tre mesi dopo, nel giorno fissato per le nozze, Leah decide di far visita alla tomba di sua madre; ma la sua intenzione è di trovare anche la tomba di Khanan, vista in sogno, e di invitarlo alle sue nozze. Rientrata dal cimitero appena in tempo per la cerimonia, la fanciulla comincia improvvisamente a parlare con voce maschile e si oppone con violenza allo sposo: lo spirito di Khanan è tornato nel mondo dei vivi e ha preso possesso del corpo di Leah restandovi “attaccato” (questo il significato dell’ebr. *dibuk*).

Sender conduce la figlia a Miropol affinché il rebbè Ezriel, guida spirituale della sua comunità, scacci il dibbuk dal corpo della fanciulla. Durante l’indagine che precede l’esorcismo, si scopre che Khanan era figlio del defunto Nissan, apparso in sogno al rabbino della città per citare in giudizio Sender, suo amico di gioventù, a causa di un patto infranto: quando Nissan e Sender erano giovani allievi del rebbè, avevano stabilito che se le loro mogli avessero partorito rispettivamente un maschio e una femmina, i due bambini sarebbero stati promessi in matrimonio.

Nel processo che viene celebrato, l’anima di Nissan accusa Sender di aver provocato la morte di Khanan a causa della propria avidità: pur avendo riconosciuto in cuor suo il figlio del vecchio amico, Sender avrebbe infatti evitato di indagare sulle sue origini per assicurare alla figlia un marito facoltoso, impedendo così al giovane di sposare la sua predestinata. Sender, che tenta di discolarsi affermando di aver semplicemente dimenticato il patto dopo la morte dell’amico, viene infine condannato a cedere metà delle proprie ricchezze e a recitare le preghiere per Nissan e Khanan, rimasti senza eredi.

Dopo il processo, il rebbè pratica l’esorcismo, scacciando, solo in seguito a un’estenuante lotta, l’anima di Khanan dal corpo di Leah; la fanciulla viene poi lasciata sola mentre tutti escono ad accogliere la famiglia dello sposo, accorsa nel frattempo per celebrare il matrimonio che era stato rimandato. Allora l’anima di Khanan appare dal buio mostrandosi a Leah, che rivela il proprio amore e infine muore, unendosi per sempre al suo predestinato.

Il carattere programmatico del titolo – *Tra due mondi* – ci indica fin da subito che la vicenda si svolge tutta sul labile confine tra il «mondo vero» e il «nostro mondo illusorio»; così

il rebbe di Miropol, nelle prime battute del IV atto, definisce rispettivamente l'aldilà e il mondo terreno. Il collegamento tra le due realtà viene impersonato da una figura assente nelle prime stesure e introdotta successivamente su consiglio di Stanislavskij: si tratta di un personaggio misterioso, estraneo, a tratti inquietante e sempre distante, che si presenta semplicemente come un *meshulakh*, un "messaggero", rivelando implicitamente il suo ruolo di mediatore. Il messaggero non prende parte attiva alla vicenda, tuttavia appare puntualmente sulla scena ogni volta che qualcosa sta per accadere, per poi scomparire quando l'azione scivola verso l'inesorabile. Le sue osservazioni enigmatiche sembrano accompagnare i personaggi nei passaggi cruciali, quasi indicando loro la via, sebbene non esplicitamente ma soltanto suggerendo; così avviene quando, verso la fine del II atto, egli accenna a Leah della presenza di forze soprannaturali, predisponendola in tal modo alla possessione a cui la fanciulla inconsciamente aspirava. La funzione scenica del messaggero è assimilabile a quella del coro nella tragedia greca: i suoi periodici interventi, tecnicamente rivolti agli altri personaggi ma funzionalmente pronunciati a beneficio del pubblico, sottolineano i momenti chiave del dramma; è sua, ad esempio, la battuta conclusiva di ciascuno dei quattro atti.

L'intreccio ruota attorno alla storia di un amore impossibile concepito in modo tale da fornire al dramma una struttura circolare: non solo la rappresentazione si apre poco prima della morte di Khanan e si chiude subito dopo la morte di Leah, ma l'intera vicenda, oltre il tempo dell'azione, presenta il legame tra i due mondi stabilendo la condizione di eternità come punto di partenza e di arrivo, con l'intervallo del passaggio terreno mostrato sulla scena. Gli eventi sono scatenati da un antico patto, di cui si apprende solo verso la fine, che due uomini avevano stretto sul destino di due non nati, mentre la vicenda si conclude con il definitivo ritorno dei due amanti mancati a quella stessa condizione di non nati; la condizione, peraltro, condivisa dai figli non nati a cui Leah canta la ninna nanna che prepara l'epilogo:

LEAH: Allora torna da me, mio sposo, mio signore... Morto ti condurrò nella tomba del mio cuore, e nei sogni notturni saremo lieti benedicendo i bimbi che non ci sono nati...
(*Piange*) Cucirò loro camicine a strisce e comporrò canzoncine...

Dormite, dormite piccini
senza culla né camicini.
Non si ode la voce anche quando piangete
perché mai nel mondo, bambini, uscirete.¹⁴

La forza del soprannaturale, la realtà e l'ubiquità di presenze invisibili, la relazione tra i vivi e i morti vengono evocate fin dalle prime battute, imprimendo da subito al dramma un'atmosfera cupa e un senso costante di inquietudine. In questa atmosfera si dipana una storia che presenta diversi livelli di lettura: al centro del dramma è la passione amorosa dei due giovani protagonisti che, accompagnata all'anelito verso una condizione eterna e superiore, sfocia in quella pulsione di morte che muove le scelte di entrambi; ma fondamentale è anche la rappresentazione del conflitto tra emozioni e legge, tra sentimenti e tradizione, che il socialista An-ski espande fino a tratteggiare un quadro delle disparità sociali alla base del conflitto. Proprio la lettura sociale spiega il grande peso assunto, nella messa in scena di Vachtangov, dalla macabra danza dei voraci mendicanti accorsi al banchetto nuziale. Una critica implicita all'oscurantismo può essere letta nella silenziosa ribellione di una fanciulla apparentemente sottomessa che sottrae il proprio corpo e la propria anima alla tradizione dei contratti matrimoniali, aspirando apertamente a una possessione dai chiarissimi connotati sessuali; «la forza dell'amore umano alla fine trionfa»,¹⁵ senza tuttavia portare alcun raggio di luce nelle tinte fosche del dramma.

Ancor prima che Habima porti in scena la versione ebraica, *Il dibbuk* gode già di una straordinaria popolarità, al punto che almeno due parodie hanno seguito di pochi mesi il debutto della versione yiddish a Varsavia nel 1920.¹⁶ Altre parodie, sia del testo che della storica messa in scena di Habima, seguiranno in ebraico, così come nuove produzioni del dramma in entrambe le lingue. Particolarmente degno di nota è anche il film *Der dibek* (1937) di Michał Waszyński, prodotto nel pieno dell'epoca d'oro del cinema yiddish in

14. La traduzione, basata sulla versione ebraica di Bialik, è di Giancarlo Lacerenza (2012: 82).

15. Abramson 1979: 23.

16. Per i testi delle parodie, si veda Peñalosa 2012a.

Polonia.¹⁷ Tra gli adattamenti in altre lingue, vanno ricordati i più recenti *A Dybbuk for two people* (1980) di Bruce Meyers, *Dybuk* (1988) di Andrzej Wajda e *A Dybuk* (1997) di Tony Kushner; non mancano gli adattamenti musicali, come l'opera *Il dibbuk* (1934) di Ludovico Rocca e il balletto *Dybbuk* (1974) di Jerome Robbins e Leonard Bernstein, ovvero il coreografo e il compositore di *West Side Story*.

Nel pieno del trionfo, Habima si ritrova all'improvviso orfana di Vachtangov: il regista scompare prematuramente il 29 maggio del 1922, ma con i due spettacoli diretti negli ultimi mesi – *Il dibbuk* di An-ski e *La principessa Turandot* di Carlo Gozzi – ha fatto in tempo a gettare le basi di un nuovo linguaggio destinato a dare i suoi frutti sia in Russia, con il teatro di Aleksandr Tairov, che nella Germania di Weimar, con il teatro espressionista. Fino al termine della stagione, la compagnia continua a portare in scena *Il dibbuk* e *L'ebreo eterno*, accolti con entusiasmo anche a Leningrado, ma le prospettive per il futuro non sembrano rosee. I primi contrasti interni nascono da continue discussioni che riguardano la direzione artistica, ora assunta da Zemach, la scelta dei testi da rappresentare e addirittura la lingua degli spettacoli: secondo alcuni membri, l'idea originaria di un teatro in ebraico è insostenibile, mentre un eventuale passaggio allo yiddish, la lingua effettivamente parlata dalle masse ebraiche nell'Unione Sovietica, avrebbe il vantaggio di assicurare la sopravvivenza della compagnia con gli incassi provenienti da un pubblico decisamente più numeroso.

Dopo la pausa estiva, viene risolto il problema più urgente individuando finalmente un nuovo testo; si tratta de *Il golem* (*Ha-golem*) di H. Leivick (Leyvik Halpern, 1888-1962), ancora una volta una traduzione ebraica da un originale yiddish (*Der goylem*, 1921; tradotto da Binyamin Caspi). L'autore, arrestato nel 1905 dalle autorità zariste per le sue tendenze socialiste e deportato in Siberia, da tempo ha trovato riparo negli Stati Uniti, dove compone il suo poema drammatico ispirato alla leggenda del golem, l'automa creato per difendere gli ebrei dai loro persecutori. Nella variante più popolare, la leggenda narra di un gigante plasmato con il fango della Moldava dal

17. Su quest'epoca straordinaria è disponibile l'ottima monografia di Hoberman (1991).

celebre Maharal di Praga (il rabbino Judah Loew, circa 1520-1609), che infonde la vita nella creatura d'argilla inscrivendo sulla sua fronte la formula *emèt* (ebr. "verità"); il gigante potrà poi essere distrutto cancellando la prima lettera (la *àlef*, che in ebraico è anche l'iniziale di *Elohim*, "Dio"), in modo da ottenere la parola *met* ("morto"). Dotato di vita e di grande forza, ma non di pensiero e parola, il golem è incapace di provare emozioni e soprattutto è privo di anima, che non può essere creata dalla magia umana; inizialmente ubbidiente, ben presto sfugge al controllo del suo padrone, diventando pericoloso per l'intera comunità, e dev'essere distrutto. La versione di Habima è preceduta da un prologo in cui si vede un prete inquisitore nascondere presso la sinagoga il sangue di un bambino cristiano, in modo da scatenare un pogrom sfruttando una credenza antisemita che nella storia ha causato numerosi massacri.¹⁸

Nel motivo narrativo della creatura artificiale che, seppur concepita a fin di bene, acquisisce una propria volontà e ritorce la propria forza contro coloro che avrebbe dovuto aiutare,¹⁹ è evidente il riferimento al comunismo, che a pochi anni dalla Rivoluzione ha già ampiamente deluso non pochi dei sostenitori di un tempo. La censura non pare tuttavia così attenta da cogliere il messaggio, dal momento che il testo viene approvato per la rappresentazione con la sola condizione di rimuovere i riferimenti ai fantasmi, considerati possibile fonte di superstizioni. D'altro canto, un aneddoto è indicativo della fiducia che molti ebrei russi ancora ripongono nella Rivoluzione: all'angosciante domanda che conclude lo spettacolo – «Chi ci salverà?» – il pubblico di Mosca risponderà alzandosi in piedi e cantando *L'internazionale*.²⁰

Dopo vari mesi di prove, lo spettacolo debutta il 15 marzo 1925. Il nuovo regista, proveniente da una famiglia ebraidica assimilata, è Boris Ilič Veršilov, allievo di Stanislavskij e Vachtangov; pur mancando dell'originalità del suo predecessore, Veršilov si rivela comunque un buon tecnico e un ottimo maestro, in grado di mettere in luce le doti degli attori. In particolare si faranno notare Baruch Chemerinsky [Barukh

18. Sull'accusa del sangue si veda Jesi 1993 e Taradel 2002.

19. Si veda il motivo D1635, relativo agli automi magici, nella monumentale classificazione di Thompson (Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature*, Indiana University Press, Bloomington IN 1955-1958).

20. Rokem 1996: 75.

Tshemerinski] (1889-1946) nel ruolo del Maharal e il giovane Aharon Meskin (1898-1974), che per la sua stazza e la sua voce possente sarà l'interprete naturale del golem; entrambi diventeranno figure di primo piano sulla scena ebraica.

Per la produzione successiva, la quinta, viene scelto un testo tradotto dal tedesco: *Il sogno di Giacobbe* (*Khalom Ya'a-kov*; edizione originale: *Jaakobs Traum*, 1918; tradotto da S. Ben-Tsiyon) del drammaturgo e regista austriaco Richard Beer-Hofmann (1866-1945). Questa volta è prevista la regia di Stanislavskij in persona, appena rientrato da una tournée in Europa e in America, ma una malattia costringerà il direttore a farsi sostituire dall'allievo Boris Michailovič Suškevič. Il ruolo del maestro nella preparazione dello spettacolo viene comunque ricordato con estrema ammirazione nelle memorie dell'attore Raikin Ben-Ari:

Stanislavskij – con i suoi capelli bianchi come la neve, attore fino al midollo – era gentile e amichevole durante tutto il corso delle prove. Quando vedeva un attore sforzarsi e sudare per tirar fuori il ruolo che gli aveva assegnato, lo guardava con i suoi grandi occhi pieni di comprensione come per dire: «Su, mio caro, metticela tutta; puoi farcela». Lavorava pazientemente con ciascuno di noi. Quando ci dimostrava come doveva essere fatta una parte, nei suoi modi non c'era traccia di condiscendenza. Saliva sul palcoscenico e diceva: «Proviamo così». Si interrompeva più volte nel bel mezzo di una dimostrazione dicendo: «No, scusatemi. Così come ve l'ho mostrato va proprio male. Riproviamo». Forse quest'atteggiamento insicuro era il suo modo di renderci le cose più facili, ma i suoi modi cordiali funzionavano bene.

Imparavamo non soltanto attraverso il lavoro pratico che ci assegnava, ma anche attraverso le tante chiacchierate informali con lui sul teatro, sull'arte in generale, sulla letteratura, sugli attori famosi, sulla sua vita, i suoi dubbi, il suo entusiasmo e i suoi successi. Attraverso queste chiacchierate seguivamo assieme a lui la strada che conduceva al suo sistema. Possedeva l'arte di darci sicurezza. Era bello vedere il suo volto sorridente e i suoi occhi illuminati quando riuscivamo a cogliere la sua idea. Come un bambino di fronte a un nuovo giocattolo, accarezzava l'allievo con lo sguardo e traeva piacere dalla sua riuscita.

[...] Non avevano effetto gli attacchi scagliati contro di lui dai sostenitori di altre teorie teatrali, secondo i quali Stanislavskij scavava nell'"anima" dell'attore fino a renderlo schiavo. Tutta questa faccenda dell'"anima" e del "sentimento"

non era necessaria, secondo loro; l'attore dev'essere libero da queste catene; dev'essere "teatrale", e nient'altro. Stanislavskij era consapevole delle critiche, ma negava con un sorriso che i suoi attori fossero "schiavizzati". Erano i suoi avversari, sosteneva, a fare dell'attore una marionetta che penzola da un filo; lui, Stanislavskij, cerca di dare all'attore una forma e un significato sul palcoscenico.²¹

Scelto essenzialmente per l'argomento biblico, *Il sogno di Giacobbe* debutta il 12 dicembre 1925, riscuotendo un discreto successo grazie anche a un'interessante novità: per la prima volta Habima presenta uno spettacolo in forma di semi-opera, con l'inserimento di scene cantate che tuttavia non prendono il sopravvento sul testo recitato; autore delle musiche è Milner, che aveva già musicato *Il golem*, mentre gli esecutori sono gli stessi attori della compagnia, appositamente istruiti da maestri di canto.

Tre settimane prima de *Il sogno*, il 20 novembre, ha già debuttato con la regia di Veršilov la sesta produzione di Habima, *Il diluvio* (*Ha-mabul*; edizione originale: *Syndafloden*, 1908; tradotto da Binyamin Caspi) dello svedese Henning Berger (1872-1924), con cui la compagnia affronta una nuova prima volta: un dramma ambientato in epoca contemporanea e che, soprattutto, non attinge né alla Bibbia né alla successiva tradizione ebraica. Ambientato in una cittadina sulle rive del Mississippi, *Il diluvio* mostra una comunità che, sotto la minaccia di un'imminente disastrosa alluvione, si riunisce nell'amore fraterno e nel superamento di pregiudizi e rivalità, per poi tornare, appena il pericolo è cessato, alla solita vita in cui odio e meschinità prendono il sopravvento. Pur avendo scelto un testo che non ha nulla di ebraico, in un primo momento i membri di Habima decidono di adattarlo nel tentativo di ebraicizzarne il soggetto e l'ambientazione; ma quando, nelle prime prove, ci si rende conto che la nuova versione non funziona, si decide di tornare al testo originale. Nell'allestimento definitivo, tuttavia, pur rappresentando l'originale, saranno mantenute le canzoni che Milner aveva già composto per l'adattamento abbandonato, con il risultato

21. Ben-Ari 1957: 135-136.

di mettere in scena dei contadini americani che per qualche misteriosa ragione si esibiscono in canti chassidici.²²

Con *Il diluvio*, ultima produzione di Habima allestita a Mosca, si chiude un'epoca: dopo uno spettacolo di addio con la trecentesima replica de *Il dibbuk*, il 26 gennaio 1926 la compagnia lascia l'Unione Sovietica per la sua prima tournée all'estero. Non vi farà più ritorno.

Nelle prime tappe in Lettonia e Lituania, dove li attende un'accoglienza trionfale, i membri di Habima, abituati alla frugalità di Mosca, scoprono lussi e comodità fino ad allora ignoti. L'accoglienza non è meno calorosa a Varsavia, il più grande centro ebraico d'Europa, ma la capitale della neonata Repubblica di Polonia, sede di una vivacissima scena teatrale yiddish, si rivela comunque un terreno tutt'altro che facile: tralasciando le espressioni di un antisemitismo sempre più violento, le recensioni positive si mescolano alle critiche – fondate su basi ideologiche – di yiddishisti, bundisti²³ e in generale di tutti quei settori del mondo ebraico avversi al sionismo e al recupero di una lingua estranea al pubblico. Più facili sono le cose a Łódź e nei centri minori, dove Habima è costantemente accolta con entusiasmo.

La sfida successiva è Vienna, prima tappa in una città in cui la presenza ebraica, oltre a essere considerevolmente inferiore, consiste in una comunità culturalmente assimilata, che non parla né yiddish né tantomeno ebraico. Habima può dunque sperare di conquistare il pubblico viennese soltanto per i propri meriti artistici, obiettivo non scontato in una grande capitale che, sebbene ormai in decadenza, rimane un centro culturale di primo piano per il teatro e la musica. Tra i presenti ci sono anche Arthur Schnitzler e Max Reinhardt; quest'ultimo, lodando sia *Il dibbuk* che *Il sogno di Giacobbe*, definirà la recitazione «perfetta».²⁴

Dopo aver toccato la Germania e la Francia, dove il pubblico e la critica sono attratti soprattutto dalla fama artistica

22. Kohansky 1969: 53.

23. Il *Bund*, o *Algemeyner Yidisher Arbeter Bund in Lite, Poyln un Rusland* ("Unione Generale dei Lavoratori Ebrei in Lituania, Polonia e Russia"), era il più importante partito socialista ebraico; fondato nel 1897, sopravvisse fino agli anni Venti in Unione Sovietica e fino agli anni Quaranta in Polonia.

24. Kohansky 1969: 79.

di un teatro studio formatosi alla scuola di Stanislavskij, la tournée prosegue per gli Stati Uniti, dove è attesa da una delle più grandi comunità ebraiche al mondo. Quando Habima sbarca a New York, il 6 dicembre 1927, si scontra immediatamente con la logica dello *star system*: a fotografi e giornalisti che chiedono di indicare i primi attori, i membri del collettivo, estranei al concetto, semplicemente non sanno cosa rispondere; è così che si limitano a offrirsi per una fotografia di gruppo.

Nella ricchissima scena teatrale newyorkese non ci si poteva aspettare un'attenzione paragonabile a quella suscitata a Riga o a Varsavia; eppure l'arrivo di Habima è accolto con interesse non solo dal mondo ebraico ma da tutto l'ambiente teatrale. I critici più attenti e influenti scrivono recensioni entusiaste: se Arthur Pollock ritrova in questi drammi il patrimonio culturale dei più famosi artisti ebrei americani, Brooks Atkinson parla di uno stile sviluppato alla perfezione, che rende trascurabile il problema linguistico, mentre Stark Young definisce *Il dabbuk* il migliore spettacolo che si sia visto in città negli ultimi tre anni, ovvero dai tempi in cui il Teatro d'Arte di Mosca ha portato *Il giardino dei ciliegi* di Čechov. Si fa notare, tra i recensori più insoddisfatti, Abe Cahan, direttore del socialista *Forverts* ("Avanti"), il più importante giornale yiddish statunitense, perplesso di fronte a uno stile così radicalmente distante dal naturalismo dominante sulla scena americana.

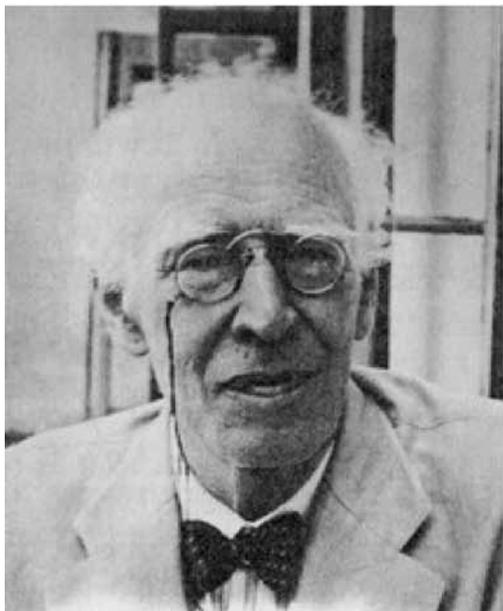
Poiché a New York le novità si susseguono in fretta, la compagnia parte per una tournée in altre città degli Stati Uniti; ma gli incassi sono così esigui da dover rinunciare al programma prima del previsto. Pur avendo dato settantacinque spettacoli, collezionando recensioni più che favorevoli, la tournée americana si sta rivelando fallimentare dal punto di vista finanziario; i problemi organizzativi, le incertezze sul futuro e le divergenze sulle strade da intraprendere sono ormai arrivati a un punto in cui non è più possibile rinviare decisioni dolorose. L'autorità di Nahum Zemach è messa in discussione da diversi membri della compagnia; il fondatore e direttore *de facto*, da parte sua, mette in discussione la struttura organizzativa del collettivo con i suoi principi: ciascun membro ha lo stesso peso e lo stesso potere, a tutti devono essere assicurate le stesse opportunità e tutte le decisioni, sia amministrative che artistiche, vengono messe al

voto. Esperimento socialista fondato su principi di uguaglianza e democrazia, questo modello organizzativo comincia a dimostrarsi paralizzante, soprattutto quando sono in ballo decisioni critiche come la scelta dei testi e l'assegnazione dei ruoli; in particolare, i principi del collettivo si stanno rivelando poco adatti al sistema dello spettacolo negli Stati Uniti. Ma passeranno oltre quarant'anni prima che Habima abbandoni questo modello; intanto, durante un'ultima sofferta riunione all'Hotel Ansonia di Broadway, si consuma la rottura definitiva: Zemach, messo in minoranza, abbandona il collettivo assieme ad altri otto attori.

Nel giugno 1927, i rimanenti ventitré membri di Habima partono alla volta dell'Europa. Pur avendo come meta ideale la Terra d'Israele, sono consapevoli che il Paese è ancora troppo povero e provinciale per poterli ospitare stabilmente; pertanto si stabiliscono a Berlino, dove si trova anche Menahem Gnessin, che quattro anni prima aveva abbandonato la compagnia. Dalla nuova sede organizzano una seconda tournée in Europa occidentale, presentando un repertorio che non era più stato aggiornato dai tempi di Mosca; poi, il 21 marzo 1928, si imbarcano a Marsiglia sulla nave *Champollion* diretti verso una nuova destinazione. Sei giorni dopo saranno accolti da una folla festante al porto di Giaffa, dove sbarcano per una tappa di sei settimane in Terra d'Israele. Si fermeranno per un anno e mezzo.



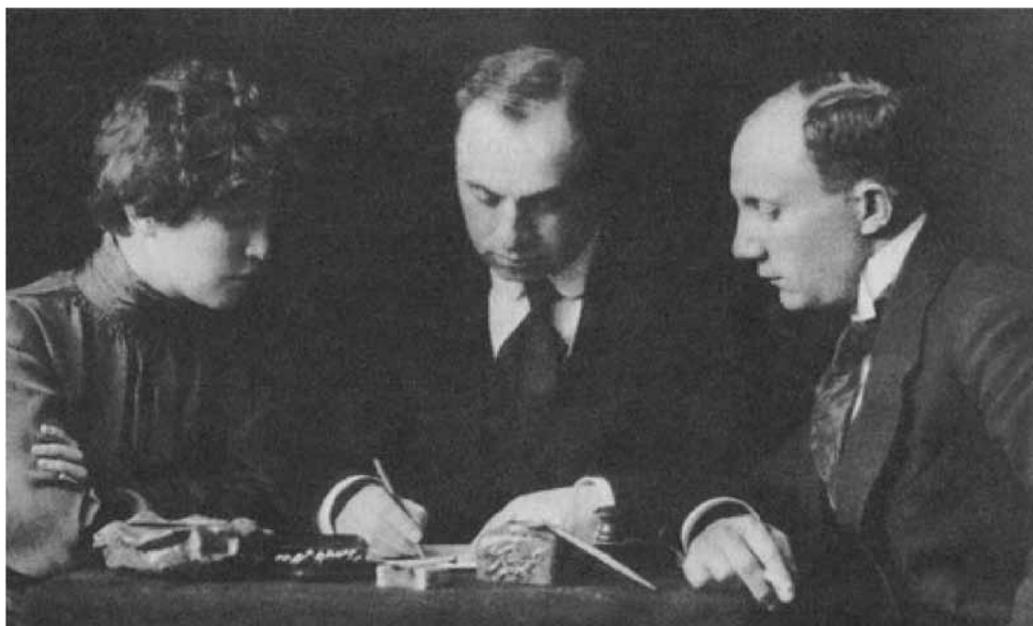
An-ski (quarto da sinistra, in piedi) con la compagnia yiddish Vilner Trupe.



Konstantin Stanislavskij.



Evgenij Vachtangov.



I fondatori di Habima: Hanna Rovina, Nahum Zemach, Menahem Gnessin.



I primi dodici componenti di Habima.



Il pubblico allo spettacolo inaugurale di Habima, Mosca 8 ottobre 1918. Nella nota in ebraico in basso si legge "il primo pubblico di Habima".



A sinistra: locandina in russo per due spettacoli di Habima a Mosca (*Il dabbuk* e *L'ebreo eterno*, giugno 1923). A destra: locandina in ebraico per uno spettacolo di Habima a Tel Aviv in memoria del compositore Yoel Engel (*Il dabbuk*, febbraio 1929).



Hanna Rovina in
L'ebreo eterno.



Aharon Meskin
(a destra)
in *Il golem*.





Fine del I atto de *Il dibbuk* diretto da Vachtangov (1922).



Hanna Rovina nei panni di Leah (al centro) in una scena dal III atto de *Il dibbuk*.



Habima sbarca a New York (7 dicembre 1926).



Il teatro Habima oggi (Tel Aviv, 2016).

6. Primi esperimenti tra Gerusalemme e Giaffa

100

Per la festa di Sukkot del 5650 (ottobre 1889), gli allievi della scuola Laemel di Gerusalemme mettono in scena *Zerubavel*, un dramma scritto dal *maskil* lituano Moshe Leib Lilienblum (1843-1910) e tradotto dallo yiddish da David Yellin (1864-1941), insegnante nella stessa scuola e tra i più attivi promotori del movimento per l'uso dell'ebraico. Il testo, basato sulla storia del principe che guidò il ritorno degli ebrei dall'esilio babilonese, è un melodramma storico-romantico di argomento biblico, in linea con lo spirito e i gusti dell'epoca. Ma la sua messa in scena, davanti a un pubblico che riunisce i notabili e l'intelligenza della città, è un evento fondamentale: si tratta della prima rappresentazione teatrale in ebraico in Terra d'Israele. Al termine dello spettacolo, tra gli applausi e le acclamazioni, risuona anche un'espressione ebraica usata per la prima volta in questo contesto: *heydad* "evviva"; a pronunciarla è Eliezer Ben-Yehuda, anch'egli presente allo storico evento.

aA

Per i successivi quindici anni si ha notizia di ventinove rappresentazioni teatrali in ebraico in Terra d'Israele, quasi tutte organizzate da insegnanti ed eseguite da allievi delle scuole in occasione di qualche festività. I testi messi in scena, una ventina, sono incentrati su temi della storia ebraica antica, in

linea con l'ideale sionista di recupero del passato biblico, e sono generalmente traduzioni ebraiche di drammi yiddish, come *Zerubavel*, o di classici del teatro europeo, come l'*Esther* di Racine.¹ Ma non mancano un paio di opere originali in ebraico: un dramma storico-allegorico di Judah Leib-Gordon (1830-1892), poeta della Haskalah, intitolato proprio *La lingua ebraica* (*Ha-safah ha-'ivriyah*), e un dramma storico sulla dinastia ebraica fondata con la rivolta dei Maccabei contro l'impero seleucide, *Gli Asmonei* (*Ha-khashmonaim*) di Eliezer Ben-Yehuda. Entrambi vengono messi in scena a Rishon Le-Zion dagli allievi della scuola superiore, il primo nel 1891 per la festa di Shavuot e il secondo nel 1892 in occasione della festa di Hanukkah, che commemora proprio la rivolta anti-ellenistica ricordata dal dramma. Il testo rappresentato in più occasioni è *Zerubavel*, che nel 1895 si trova al centro di uno scandalo: una rappresentazione del dramma con attori adulti, prevista a Rehovot in occasione della festa di Pesach, è considerata inammissibile dalle autorità religiose ebraiche. L'evento, com'era prevedibile, richiama una grande folla, che però viene accolta dai soldati inviati dalle autorità turche: lo spettacolo, ritenuto sovversivo, è stato vietato. Ma gli organizzatori non si perdono d'animo e, dopo aver organizzato una colletta tra i presenti, si presentano al governatore muniti dell'argomento più convincente. Passate alcune ore, durante le quali il pubblico in attesa ha improvvisato feste e banchetti, non solo viene revocato il divieto, ma viene addirittura impartito ai soldati l'ordine di proteggere la manifestazione.

Dilettanti con una missione

Per avere in Terra d'Israele una prima compagnia, seppur amatoriale, che si esibisca con una certa regolarità, bisognerà attendere il 1904, quando a Giaffa viene fondata *Khovevey ha-Omanut ha-Dramàtit* ("Amatori dell'Arte Drammatica"). Figura principale del gruppo è **Haim Harrari** (nato Blumberg, 1883-1940), insegnante come la maggior parte dei componenti, mentre tra gli attori figura lo stesso Menahem Gnessin che, anni dopo, sarà tra i fondatori di Habima a Mosca. Il debutto avviene in un caffè arabo di Giaffa, dove la compagnia mette in scena la versione ebraica di *Uriel Acosta*

1. Rokem 1996: 56-57; Lev-Ari 1996.

(1846), del tedesco Karl Gutzkow, con Gnessin nel ruolo del protagonista. Lo spettacolo è un successo prima ancora di iniziare: nella scarsa offerta di intrattenimento e cultura, l'iniziativa desta un enorme interesse, richiamando spettatori da ogni angolo del Paese e costringendo gli organizzatori a garantire due rappresentazioni, anziché l'unica prevista, per accontentare tutti i presenti. Anche la scelta del testo si rivela giusta, fornendo allo spettatore appigli per l'identificazione con l'eroe: un dramma sul marrano tornato all'ebraismo nella Amsterdam del XVII secolo, e poi condannato come eretico dalle autorità rabbiniche, esercita un forte richiamo su una comunità prevalentemente laica, composta da individui che hanno scelto l'emigrazione in Terra d'Israele anche come forma di ribellione e fuga da un mondo soffocante, dominato dalla religione.

In questi anni, parallelamente alla nascita di compagnie amatoriali, si assiste anche a un ricambio nel repertorio. Ai drammi di argomento biblico delle rappresentazioni scolastiche vengono ora preferite opere che mettono in scena la vita delle comunità ebraiche in Europa orientale; non va dimenticato che negli stessi anni, con la Seconda Aliyah, il pubblico è arricchito da un cospicuo numero di nuovi immigrati dalla Russia, che in questo repertorio trovano dei soggetti vicini alla propria esperienza. Con il passare del tempo, man mano che gli attori acquisiscono maggiore esperienza e sicurezza, al repertorio delle compagnie amatoriali si aggiungono i classici del teatro europeo moderno e contemporaneo, da Molière a Ibsen; questa evoluzione è motivata non solo dal desiderio degli artisti di confrontarsi con testi di qualità, ma anche da nuove aspettative del pubblico, innalzate dall'immagine semiprofessionale di compagnie che si pubblicizzano e che si esibiscono regolarmente.

Nel 1906 mettono in scena un'opera del russo Evgenij Čirikov, *Gli ebrei* (*Evrei*, 1904), un melodramma sui pogrom che era stato vietato nella Russia zarista; lo spettacolo, dopo l'esordio, viene portato anche a Gerusalemme, dove incontra l'abituale opposizione delle autorità religiose e l'accoglienza entusiasta dell'élite illuminata. Tra gli spettatori non manca Eliezer Ben-Yehuda, che in un articolo ricorderà la

presenza di settecento persone all'evento, durato fino alle due del mattino,² e la commozione del pubblico, che in gran parte ha esperienza diretta delle persecuzioni in Russia.

Nel corso degli anni, la compagnia si scioglierà e si riorganizzerà diverse volte, cambiando nome prima in *Khovevey ha-Omanut ha-Khezionit* ("Amatori dell'arte dello spettacolo") e infine in *Khovevey ha-Bamah ha-'Ivrit* ("Amatori della Scena Ebraica"), quasi a non voler lasciare adito a dubbi sul legame inscindibile con la rinascita linguistica ebraica. Quest'ultimo nome verrà assunto anche da altre due compagnie amatoriali, una fondata a Gerusalemme (1909), l'altra a Petah Tikva (1910); ma il gruppo originale di Giaffa rimane il più importante, diventando una vera istituzione per lo Yishuv, e il più longevo. Pur reggendosi esclusivamente sugli incassi degli spettacoli, con entrate che coprono appena le spese, la compagnia riesce a sopravvivere per un decennio grazie all'entusiasmo e all'idealismo dei suoi componenti, ben consapevoli che la situazione non permetterà loro di dedicarsi al teatro come professione. Il pubblico in questa fase è poco esigente anche perché ben consapevole delle difficoltà degli artisti: portare in scena qualcosa in ebraico, in mancanza di testi originali e con un numero ancora esiguo di spettatori, è già di per sé un'impresa; farlo per anni con regolarità, impegnandosi gratuitamente a scovare, far tradurre e mettere in scena testi di argomento ebraico, soprattutto tradotti dal teatro yiddish, e classici universali, è un merito che non può non essere riconosciuto. Per questi motivi, anche l'atteggiamento della stampa e della nascente critica teatrale è amichevole e costruttivo, sebbene non acritico: quando a Gerusalemme viene messo in scena *Don Yitskhak Abravanel* di Santo Simo (1911), il settimanale sionista-socialista *Ha-Akhdut* ("L'Unità") pubblica una recensione devastante che non risparmia né il testo né la recitazione; l'articolo è firmato da un collaboratore del periodico che in seguito farà una lunga strada, un certo David Ben-Gurion.³

aA

103

2. È cosa comune, in questo periodo, che gli spettacoli si protraggano fino a notte fonda perché includono lunghi intermezzi per la sostituzione delle scene (Kohansky 1969: 15-16).

3. La recensione è così riassunta da Kohansky (1969: 18): «The critic described

I Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit lanciano anche le prime star del Paese. Nel 1910 si unisce alla compagnia la sedicenne **Lisa Varon**, nativa di Gerusalemme e cresciuta tra Cipro e Il Cairo, dove ha recitato nel teatro yiddish dopo aver appreso appositamente la lingua; pur essendo unanimemente apprezzata per il suo innato talento e la sua presenza scenica, vengono espresse riserve sul suo ebraico, lingua che non parla e nella quale non ha ricevuto istruzione. La questione della lingua è un dettaglio non irrilevante in un'epoca in cui il teatro ebraico è visto come un mezzo di costruzione identitaria che passa attraverso il recupero linguistico. Varon lascerà il Paese nel 1912 per studiare in Europa e tenterà, senza successo, una carriera negli Stati Uniti; tornerà in Israele solo alla fine degli anni Settanta. È invece apprezzata proprio per la sua padronanza dell'ebraico **Rivka Pfeffer**, immigrata dalla Russia con la Seconda Aliyah nel 1904 e unitasi alla compagnia due anni dopo, anche lei a sedici anni; definita "la prima attrice in ebraico", in seguito studierà con Reinhardt a Berlino e si unirà al TAI.⁴

Menahem Gnessin (1882-1952)

Nato a Starodub, oggi terra di frontiera tra Russia, Bielorussia e Ucraina, Menahem Gnessin crebbe in un contesto ebraico religioso: suo padre, il rabbino Yehoshua Nathan, era un esponente del movimento chassidico Chabad-Lubavitch e fu capo di yeshiva a Starodub, a Počep e a Kryčaŭ; sua madre Esther era discendente di Shneur Zalman, il fondatore dello stesso movimento.

L'educazione tradizionale non costituì tuttavia un ostacolo alla vocazione artistica di Menahem né a quella del fratello maggiore, Uri Nissan Gnessin (1879-1913), che sarà tra i pionieri della letteratura ebraica moderna. Del resto, tra i giovani allievi della yeshiva paterna a Počep figura anche Yosef Haim Brenner (1881-1921), amico di Uri Nissan e in seguito figura di primo piano nella narrativa ebraica.

Dopo aver lasciato la famiglia a diciotto anni, nel 1903 Menahem Gnessin raggiunse la Terra d'Israele, dove fu un membro attivo dei *Khovevey ha-Omanut ha-Dramàtit* (poi *Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit*), la prima compagnia teatrale che, seppur compo-

the play as having no dramatic conflict, ridiculed the acting and even the costume of the hero».

4. Dan Urian, "Hebrew theater: Yishuv to the present", *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*, 2009: <<http://jwa.org/encyclopedia/article/hebrew-theater-yishuv-to-present>>.

sta da dilettanti, offriva spettacoli con una certa regolarità al pubblico locale. Per un intero decennio apparve, spesso come protagonista, in buona parte degli spettacoli portati in scena a Giaffa e in altre località; nel frattempo si guadagnava da vivere lavorando come insegnante e come operaio a Ness Ziona.

Nel 1912 si trasferì in Polonia, dove incontrò Katzenelson e si unì a una compagnia di Łódź che offriva spettacoli in ebraico in tutto il Paese. L'anno successivo fu coinvolto nel primo tentativo di Nahum Zemach di fondare il teatro Habima; il progetto, interrotto dalla Grande Guerra, prenderà poi vita nel 1917 a Mosca con il sostegno di Stanislavskij. Durante il periodo polacco sposò Berta, che resterà la sua compagna per tutta la vita.

Trasferitosi a Mosca, si guadagnò da vivere dando lezioni di ebraico; in particolare, lavorò come istitutore privato per i figli di Isaac Leib Goldberg, noto filantropo e attivista sionista, promotore dell'uso dell'ebraico e fondatore di «Haaretz», tuttora il più autorevole quotidiano israeliano. In seguito alla fondazione di Habima, prese parte allo spettacolo inaugurale nel 1918 e alla storica produzione de *Il dibbuk* del 1922, interpretando Sender, il padre della sposa; ma già l'anno successivo lasciò il collettivo per tornare in Terra d'Israele. Fermatosi a Berlino, incontrò Miriam Bernstein-Cohen e altri attori reduci dalle prime esperienze professionali con il teatro ebraico nella Palestina britannica; insieme a loro fondò il TAI (*Teatron Erets-Yisraeli*), che debuttò nella capitale della Repubblica di Weimar per poi stabilirsi a Tel Aviv, dove sopravvisse, sotto la sua direzione, per circa un anno.

Con l'arrivo di Habima in Palestina nel 1928, Gnessin si riunì alla compagnia che aveva contribuito a fondare; riammesso nel collettivo, vi rimase fino alla fine. Nel 1932 fu tra gli attori principali del primo film di produzione locale, *Oded ha-noded*. Morì nell'estate del 1951. Oltre ad aver formato diverse generazioni di attori, Menahem Gnessin ha vissuto da protagonista tutte le fasi della nascita del teatro in lingua ebraica: gli spettacoli amatoriali nella Palestina ottomana, l'esperienza delle compagnie itineranti in Polonia alla vigilia della Grande Guerra, la fondazione di Habima e la formazione attoriale al Teatro d'Arte di Mosca, la breve ma significativa esperienza berlinese del TAI, l'arrivo di Habima a Tel Aviv e la nascita di un teatro nazionale. La sua storia, come quella di nessun altro attore e regista, coincide perfettamente con la storia del teatro ebraico nella prima metà del Novecento.

Nel 1912 Gnessin lascia il Paese alla ricerca di una formazione artistica all'estero, ma l'esperienza dei Khovevey ha-Bamah ha-'Ivrit prosegue ancora per qualche anno; la fine della compagnia arriva solo con lo scoppio della Grande

Guerra, i cui effetti sono disastrosi per la vivace comunità di Giaffa: nel dicembre del 1914 le autorità turche espellono tutti gli ebrei della città, causando una dispersione degli artisti e del pubblico che si traduce in una lunga pausa nella vita culturale dello Yishuv. Il 6 aprile 1917 la stessa sorte tocca anche alla popolazione di Tel Aviv, la città fondata appena otto anni prima da sessantasei famiglie ebraiche; per poter fare rientro, gli ebrei dovranno attendere la sconfitta ottomana e l'arrivo delle truppe britanniche.

Il Mandato Britannico

L'esito della guerra e il successivo mutamento politico, con l'istituzione del Mandato Britannico di Palestina nel 1922, avranno un impatto enorme sul futuro della Terra d'Israele; sebbene il governo mandatario mostrerà atteggiamenti alterni nel corso degli anni, una disposizione favorevole viene espressa già nel novembre 1917 con la celebre Dichiarazione Balfour: in una lettera indirizzata al barone Walter Rothschild e pubblicata come atto ufficiale, il ministro degli Esteri britannico Lord Arthur James Balfour afferma che «Il governo di Sua Maestà vede con favore la costituzione in Palestina di un focolare nazionale per il popolo ebraico».

Due anni dopo, il 19 dicembre 1919, i 650 nuovi immigrati sbarcati nel porto di Giaffa dalla nave Ruslan aprono la Terza Aliyah, che nei successivi quattro anni porterà nella Palestina britannica quarantamila ebrei provenienti dall'Europa orientale, in particolare dalla neonata Unione Sovietica dilaniata dalla guerra civile. Tra gli immigrati, molti sono giovani sionisti socialisti, attivi nei movimenti *He-Khaluts* ("Il Pioniere") e *Ha-Shomer ha-Tsa'ir* ("La Giovane Guardia"); il loro arrivo consoliderà le basi della futura società israeliana.

Professionisti tra gli stenti

La definitiva affermazione dell'ebraico come lingua quotidiana pone fine all'idillio pionieristico in cui il teatro aveva mosso i primi passi in Terra d'Israele; oramai non è più sufficiente portare sul palcoscenico qualcosa in ebraico, ma serve qualità e servono contenuti.

È in questi anni e in questo contesto che il Paese vede la nascita di un teatro professionistico; figura fondamentale è **David Davidov** (1890-1975), immigrato con la Terza Aliyah e ricordato come il primo regista professionista nel Paese. Nato a Łódź e formatosi in Germania, Davidov era stato attore yiddish in Inghilterra e in Russia, raggiungendo in tournée perfino la Cina, prima di stabilirsi a Tel Aviv. Qui nel 1920

fonda *Ha-Teatron ha-Ivri be-Erets Yisrael* “Teatro Ebraico in Terra d’Israele”, la prima compagnia professionale nata nel Paese. Il debutto avviene il 10 novembre al cinema Eden di Tel Aviv con tre atti unici; il manifesto del gruppo, esposto sulla locandina dell’evento, mostra chiaramente tanto le ambizioni quanto la consapevolezza delle difficoltà:

Nella convinzione che il teatro sia una delle istituzioni più importanti nel nostro tempo in generale, e in particolare nel nostro Paese, che è ora in fase di ricostruzione e sta per affrontare un’immigrazione su larga scala, ci stiamo incamminando su una strada irta di ostacoli. Il nostro obiettivo è la creazione di un teatro d’arte ebraico in Terra d’Israele.⁵

Le prime reazioni al debutto – che consiste nella messa in scena di tre atti unici: *I cabalisti* di Yitskhok Leybush Peretz, *Il re dei piedi* di Grigorij Ge e *La domanda di matrimonio* di Anton Čechov – sono entusiaste. All’occhio del pubblico e della critica non sfugge la principale novità: per la prima volta non ci si trova di fronte a una compagnia di dilettanti. Seguono a breve distanza altri due spettacoli composti da atti unici – tra cui *L’orso* di Čechov – e intermezzi, finché, con la quarta produzione, Ha-Teatron ha-Ivri mette finalmente in scena un testo intero: *La storia del signor Sonkin* (*Ma’aseh be-adon Sonkin*, dall’originale russo *Povest’ o gospodine Son’kine*, 1917, già tradotto e rappresentato in yiddish) di Semën Solomonovič Juškevič.⁶ Portato anche a Gerusalemme, il nuovo tentativo riceve un’accoglienza positiva, così riassunta dal critico di «Haaretz»: «stavolta siamo stati a teatro non per il “dovere nazionale” di ascoltare un’esibizione in ebraico, bensì per puro piacere».⁷

Gli spettacoli si susseguono al ritmo di una prima ogni due settimane; uno sforzo immane ma necessario, considerando i ridotti incassi che ogni singola produzione può ottenere con il pubblico ancora esiguo dello Yishuv: Tel Aviv ha appena seimila abitanti e la sopravvivenza della compagnia dipende dall’affluenza di pubblico. I testi, accuratamente scelti in un tentativo di equilibrio tra repertorio alto e opere appetibili a un pubblico più vasto, sono perlopiù tradotti dallo yiddish e includono i classici del genere, da Gordin a Hirschbein; ma

5. Citato in Kohansky 1969: 58.
6. *Ha-Poel ha-Tsa’ir*, 7 gennaio 1921, p. 18.
7. Citato in Kohansky 1969: 60.

già pochi mesi dopo il debutto, nell'aprile 1921, Ha-Teatron ha-'Ivri compie un ulteriore passo avanti portando in scena *Casa di bambola* di Ibsen davanti a mille spettatori.⁸ Sebbene l'accoglienza sia mediamente positiva, la critica non può fare a meno di notare la parziale adeguatezza della prima attrice, Frieda Carmelit, nel ruolo della protagonista: completamente a suo agio nei panni della Nora ancora bambola, la moglie capricciosa e ingenua del primo atto, l'attrice non riesce a trasmettere lo sviluppo del personaggio e la dolorosa presa di coscienza che conducono alla celebre porta sbattuta nel finale.⁹ Davidov reagirà sostituendo la protagonista nel corso delle repliche e portando sulla scena di Tel Aviv la prima attrice in possesso di una vera formazione professionale.

Miriam Bernstein-Cohen (1895-1991)

Medico, attrice, regista, poetessa, narratrice e traduttrice, Miriam Bernstein-Cohen nacque nel 1895 a Chişinău, in Moldavia (all'epoca parte dell'Impero russo), figlia del medico e attivista sionista Jakob Matveevič Bernštejn-Kogan.

Dopo il pogrom che colpì la capitale della Bessarabia nel 1903, la sua famiglia si trasferì a Char'kov, dove lei frequentò il liceo tedesco e cominciò a recitare negli spettacoli scolastici. In seguito alla nuova ondata di pogrom del 1905, venne presa la decisione di trasferirsi nella Palestina ottomana; qui la famiglia visse dal 1907, anno in cui Miriam adottò il suo nuovo nome al posto del russo Marija e cominciò a frequentare il celebre liceo Herzliya di Tel Aviv.¹⁰ Tuttavia, a causa delle difficoltà economiche e dei problemi di salute, la famiglia fu costretta a rientrare a Chişinău appena tre anni dopo.

Terminato il liceo, Miriam seguì il volere del padre proseguendo negli studi di medicina, per i quali scelse la sede di Char'kov; e non a caso: la città offriva infatti una buona scuola di recitazione che la ragazza frequentava di nascosto, lavorando come insegnante privata per pagare la retta senza dover incorrere nella disapprovazione della famiglia. Durante la Grande Guerra servì come infermiera in un ospedale militare al fronte e poi, completati gli studi, esercitò come medico; ma soprattutto cominciò a recitare professionalmente presentandosi come Marija Aleksandrova, nome scelto per evitare che i genitori venissero a conoscenza della sua occupazione.

8. *Doar ha-Yom*, 4 aprile 1921, p. 3.

9. Si veda la recensione su *Doar ha-Yom*, 6 aprile 1921, p. 3.

10. Il liceo ebraico Herzliya (*Ha-gimnasyah ha-'ivrit Hertsliyah*), fondato nella Giaffa ottomana nel 1905, fu la prima scuola secondaria in cui l'insegnamento era impartito in ebraico.

Nel 1918, dopo un breve matrimonio con un avvocato molto più anziano, raggiunse Mosca, dove divenne allieva di Stanislavkij e Nemirovič-Dančenko; in città incontrò anche Zemach e Gnessin, ma rifiutò la proposta di unirsi a Habima per poter proseguire nei suoi studi di recitazione. Per un paio d'anni recitò in varie compagnie in giro per l'Unione Sovietica e conobbe l'attore Aaron Hirsch Kipper, che sarà suo marito per cinque anni.

Nel 1921, passando per l'Italia, raggiunse la Palestina britannica, dove David Davidov la prese subito nel suo Teatron 'Ivri; nel frattempo tornò al liceo Herzliya, stavolta come insegnante di recitazione, e in seguito, dopo la partenza di Davidov, assunse la guida della compagnia. Ma la sua netta propensione ad approfondire ed espandere continuamente la propria formazione artistica la spinse a lasciare il Paese assieme ad alcuni colleghi per stabilirsi nella capitale del teatro d'avanguardia; a Berlino, nel 1923, il gruppo fondò assieme a Gnessin il TAI (Teatron Eretsyisraeli), trasferito poi a Tel Aviv nel 1925. Nello stesso anno, Miriam Bernstein-Cohen fondò la rivista *Teatron ve-omanut* ("Teatro e arte"), primo periodico locale in ebraico specializzato nel teatro.

Quando i contrasti con Gnessin posero fine all'esperienza del TAI, per qualche tempo si sostenne come addetta alla corrispondenza di un'azienda, mentre organizzava corsi di recitazione e appariva per qualche lettura. Ebbe poi inizio un nuovo, lungo periodo di peregrinazioni tra Europa centro-orientale e Sudafrica che si concluse in Lettonia, dove lei e l'attore Michael Gor (1898-1969), il suo terzo e ultimo marito, insegnavano in un liceo ebraico. A Riga nacque la loro figlia Aviva,¹¹ dopodiché la coppia si stabilì definitivamente a Tel Aviv, dove nel 1935 fondò *Ha-Komediyah ha-Eretsyisraelit* ("La Commedia della Terra d'Israele"); dopo il rapido fallimento del nuovo progetto, Miriam Bernstein-Cohen non fondò più un proprio teatro, dedicandosi principalmente all'attività di autrice e alla formazione di nuovi attori. Dopo anni di assenza dalle scene, nel 1952 cominciò a lavorare al Cameri e poi, solo nel 1968, prese parte su invito a uno spettacolo con Habima; l'evento segnò la fine di una decennale rivalità: pur abitando al numero 5 di via Bilu a Tel Aviv, a pochissimi passi dal teatro nazionale, Miriam Bernstein-Cohen ne era rimasta lontana dopo aver subito l'affronto, oltre trent'anni prima, di vedere rifiutata la propria candidatura in diversi provini. Attrice versatile, a suo agio sia in ruoli drammatici che comici, dalla Nora di Ibsen alla Toinette di Molière, Miriam Bernstein-Cohen era solita condurre ricerche approfondite prima di ogni spettacolo, per conoscere e comprendere qualunque testo e personaggio sul quale

aA

109

11. Si tratta di Aviva Gor Shiloh (1933-2006), in seguito attrice del Cameri e moglie dell'attore di teatro e di cinema Yitzhak Mikhael Shiloh (1920-2007).

dovesse lavorare. Anche da professionista affermata e riconosciuta, era sempre disposta a tornare allieva per accogliere le possibilità di crescita artistica, dimostrando attraverso la sua vita e le sue scelte con quanta serietà prendesse il mestiere di attore. Si ritirò dalle scene all'età di ottant'anni, quando il deteriorarsi dell'udito non le permetteva più di mantenere i livelli di un tempo.

Come autrice ha lasciato romanzi (*Mefisto*, 1938; *Tav'erah*, "Conflagrazione", 1939; *Shorashim ba-mayim*, "Radici nell'acqua", 1976), raccolte di racconti (*Isha ba-derakhim*, "Una donna per strada", 1954; *Beyn yom le-yom*, "Di giorno in giorno", 1967), poesia (il poema *Be'erets Ofir*, "Nella terra di Ofir", 1939, e la raccolta *Demamot*, "Silenzi", 1961), saggi sul teatro (*Toldot ha-teatron me-reshito ve-'ad yamenu*, "Storia del teatro dalle origini ai giorni nostri", e *Be-'olam ha-ashlayot*, "In un mondo di illusioni", entrambi del 1961) e un'autobiografia (*Ke-tipah ba-yam*, "Come una goccia nel mare", 1971). Ha tradotto in ebraico Puškin, Tolstoj, Maupassant, Buck, Pirandello.

Le recensioni dell'epoca testimoniano un'accoglienza entusiasta per la nuova protagonista Miriam Bernstein-Cohen e per il suo contributo tanto in *Casa di bambola* quanto negli spettacoli che seguiranno, tra cui *Il padre* di Strindberg. Pur notando i limiti di quest'ultima produzione, il critico e autore Nathan Bistrizky non potrà fare a meno di elencare le doti dell'attrice: «voce chiara e limpida, dizione eccellente, posa sicura sul palcoscenico, conoscenza della gestualità, tono, comprensione del testo».¹²

Nonostante il riconoscimento e il sostegno del pubblico, è sempre più difficile per la compagnia mantenere i conti in attivo e Davidov è costretto a uno sforzo costante per mettere in scena sempre nuovi spettacoli con mezzi ridotti e in assenza di finanziamenti pubblici o privati; dopo meno di un anno dalla fondazione, si ritrova ammalato e costretto a lasciare il Paese. Diversi attori abbandonano il progetto, mentre i superstiti tentano di mettere in piedi altri spettacoli senza la guida del fondatore; visti gli scarsi risultati, decidono di rivolgersi all'unica professionista a disposizione. Ma il debutto alla regia di Miriam Bernstein-Cohen con *L'importanza di chiamarsi Ernesto* si rivela un fallimento: a causa di una scarsa comprensione dello spirito di Oscar Wilde, la compagnia non riesce a rendere l'atmosfera particolare in

12. *Ha-Poel ha-Tsa'ir*, 7 luglio 1921, p. 7.

cui si muovono i suoi personaggi, con il risultato che al pubblico giunge ben poco dell'arguzia e del brio che rendono deliziosa quella commedia.¹³

La compagnia è costretta a sciogliersi per riaprire poco tempo dopo con un nuovo nome: *Ha-Teatron ha-Dramati* "Teatro Drammatico". Per la prima volta vengono reclutate figure professionali per l'amministrazione, le scene e i costumi, mentre la direzione artistica è affidata a Bernstein-Cohen; tra i nuovi attori figura Michael Gor, anch'egli formatosi in Russia. Il debutto è ambizioso: Ha-Teatron ha-Dramati esordisce con *Spettri* di Ibsen, in una produzione ampiamente lodata dalla critica; tuttavia, poiché gli incassi rimangono tuttora l'unica fonte di sostentamento, le repliche vengono alternate a una farsa francese di maggiore attrattiva per un più vasto pubblico, con buona pace dei critici che non approvano tale scelta. Dal mondo culturale dello Yishuv arriva anche l'invito ad attingere a soggetti originali ebraici, per un'arte ebraica che vada oltre il mero ricorso alla lingua, ormai affermata definitivamente; la nuova compagnia risponde all'invito mettendo in scena un dramma recente, già molto popolare e destinato a diventare il classico per eccellenza del teatro ebraico: *Il dibbuk* di An-ski. La traduzione ebraica adoperata è quella – autorevole e tuttora normativa – di Bialik; si tratta dunque dello stesso testo messo in scena pochi mesi prima a Mosca da Habima, ma l'esecuzione è profondamente diversa: Ha-Teatron ha-Dramati sceglie un approccio diametralmente opposto, realizzando uno spettacolo naturalistico, ai limiti del folcloristico.¹⁴ Va ricordato che l'innovativa messa in scena di Vachtangov sarà ammirata e apprezzata ovunque solo alcuni anni dopo, con la tournée mondiale di Habima; per il momento, nel 1922, *Il dibbuk* è noto soprattutto attraverso le produzioni yiddish della Vilner Trupe a Varsavia e di Maurice Schwartz a New York. A ogni modo, la popolarità del testo, unita alla familiarità del pubblico con gli ambienti e i personaggi rappresentati, assicura il successo dello spettacolo e porta buoni incassi alla compagnia.

aA

111

13. Cfr. Kohansky 1969: 66.

14. La settimana precedente alla prima, sulla stampa era stata pubblicata una nota relativa a *Il dibbuk* «che sarà rappresentato dalla compagnia di attori del Teatro Drammatico» al solo scopo di precisare che «la signora Cohen Bernstein non vi partecipa e non ha nessun rapporto con lo spettacolo» (*Doar ha-Yom*, 7 giugno 1922, p. 3).

Meno fortunata sarà la produzione successiva: alla ricerca di soggetti dal sapore locale, Ha-Teatron ha-Dramati realizza uno spettacolo di tema biblico, *Shulamit*, che ha per protagonista eponima l'eroina del Cantico dei Cantici. Sebbene sullo stesso tema esistesse già una popolare operetta yiddish scritta da Avrom Goldfaden (1840-1908), il padre del teatro yiddish, Miriam Bernstein-Cohen preferisce adattare un racconto russo di Aleksandr Ivanovič Kuprin (*Sulamif*, 1908), a sua volta basato sul Cantico, e fa comporre musiche originali che attingono al folclore arabo locale. È evidente lo sforzo di creare qualcosa di nuovo basato su una certa idea di tradizione ebraica, seguendo quella strada orientalistico-nazionale già intrapresa da alcuni nelle arti visive e in letteratura, mentre il teatro fino a quel momento era rimasto fedelmente ancorato alle sue origini europee. Il risultato non è dei migliori; oltre a essere bollato come artificioso dalla critica, lo spettacolo non convince il pubblico, trascinando la compagnia in una crisi sia finanziaria che creativa.

Una nuova opportunità giunge nell'estate del 1922 da un accordo con i proprietari del cinema Eden di Tel Aviv e del cinema Tsiyon ("Sion") di Gerusalemme, entrambi interessati a una collaborazione fissa con Ha-Teatron ha-Dramati. Il contratto prevede che la compagnia produca 37 spettacoli all'anno, di cui ben 27 dovranno essere nuove produzioni, a fronte del versamento di una somma fissa da parte delle due sale; si tratta di condizioni durissime che possono essere soddisfatte solo attraverso un enorme sforzo, ma per la prima volta gli attori potranno contare su uno stipendio sicuro.

Il debutto nel nuovo assetto avviene con un dramma controverso, *Dio di vendetta* (*El nekamot*, dall'originale yiddish *Got fun nekome*, 1907) di Sholem Asch (1880-1957); il testo, già tradotto in diverse lingue e portato in scena a Berlino nel 1910 da Max Reinhardt, è potenzialmente fonte di scandalo: non solo l'azione si svolge in un bordello di proprietà di un ebreo sposato con un'ex prostituta, ma la loro figlia adolescente, promessa a un giovane di buona famiglia, ha una relazione con un'altra donna. Le critiche, com'era prevedibile, si concentrano sui contenuti del dramma, ritenuto diseducativo quando non addirittura pornografico, pur evitando ogni riferimento esplicito a quella che presumibilmente costituisce la parte più indigesta, vale a dire la prima rappresentazione di una

relazione lesbica.¹⁵ Ma il pubblico, evidentemente incuriosito dalla polemica, accorre in massa assicurando ottimi incassi a questa produzione. Una sorte decisamente peggiore toccherà, pochi mesi dopo, alla versione inglese *God of vengeance* diretta a Broadway da Rudolph Schildkraut, che aveva già recitato nella produzione tedesca di Reinhardt: durante la replica del 6 marzo 1923, alla fine secondo del secondo atto (quando la giovane Rifkele scappa con l'amata Manke, prostituta nel bordello di suo padre) la polizia entra dietro le quinte dell'Apollon Theatre sulla Quarantaduesima annunciando che l'intero cast e il produttore sono stati denunciati per oscenità; lo spettacolo verrà sospeso e tutti gli imputati saranno condannati.¹⁶

Nei mesi successivi, Ha-Teatron ha-Dramati mantiene un costante compromesso tra la necessità di produrre spettacoli di sicura attrattiva per il pubblico e la volontà di non scendere al di sotto di un certo livello. I testi scelti provengono quasi sempre dal teatro e dalla narrativa yiddish e russa che, oltre a rappresentare un mondo familiare a gran parte della popolazione di quest'epoca, possiedono un vantaggio pratico: per entrambe le lingue c'è ampia disponibilità di traduttori. Fa eccezione un testo tedesco sulla vita di Herzl, *Dottor Kohn*, al quale tocca una sinistra fortuna: l'autore Max Nordau, medico e letterato ungherese che con Herzl aveva fondato l'Organizzazione Sionista, muore a Parigi il 23 gennaio 1923, proprio il giorno dopo la prima; la notizia, unita allo spirito patriottico del testo, attira un ampio pubblico.

Il successo non basta comunque a mantenere in vita il progetto di Bernstein-Cohen e compagni, sostanzialmente insoddisfatti da un ritmo di lavoro che non consente possibilità di crescita artistica e allo stesso tempo non assicura un tenore di vita adeguato; dopo una parentesi ad Alessandria d'Egitto, la direttrice artistica e altri quattro membri della compagnia (Michael Gor, Menachem Benyamini, Ari Kutai e Yosef Oksenberg) decidono di approfondire la propria formazione in Europa.

15. È interessante notare che lo stesso Kohansky (1969: 73), nel riportare le reazioni di critica e pubblico di oltre quarant'anni prima, ancora evita accuratamente questo dettaglio, riconducendo lo scandalo alla sola ambientazione in un bordello.

16. A Schildkraut e al produttore Harry Weinbeger, anche avvocato difensore nel processo, sarà comminata una multa di 200 dollari ciascuno; gli altri membri della compagnia godranno della sospensione della pena (*New York Times*, 29 maggio 1923).

7. A Berlino e ritorno

Nell'epoca della Repubblica di Weimar, dal 1919 al 1933, Berlino è la capitale di un giovane stato democratico e liberale caratterizzato da uno straordinario fermento artistico e culturale. Naturale polo di attrazione per artisti e intellettuali tedeschi e non, la città in questi anni ospita anche nomi di primo piano del mondo culturale ebraico; considerando soltanto quelli che hanno adottato la lingua ebraica, vanno ricordati almeno Shmuel Yosef Agnon (1888-1970), che nel 1966 sarà il primo israeliano a ricevere il Nobel per la letteratura, l'attore Menahem Gnessin, già tra i fondatori di Habima, e il poeta Haim Nahman Bialik.¹

aA

Nei primi anni Venti Berlino si contende con Mosca il ruolo di capitale mondiale del teatro;² essa è dunque la scelta naturale per cinque attori partiti dalla provinciale Tel Aviv alla ricerca di nuove opportunità di crescita.

1. Se si considerano anche la letteratura in lingua tedesca, le arti visive e il cinema, lo spazio di queste pagine non basterebbe per elencare tutti i nomi rilevanti della cultura di Weimar.

2. Nella capitale tedesca in questi anni sono attivi sia Brecht che Reinhardt. Per approfondimenti sul ruolo del teatro ebraico e della cultura ebraica in generale nella formazione del teatro tedesco moderno si veda la collettanea a cura di Malkin e Rokem (2010).

Il TAI

Miriam Bernstein-Cohen e compagni entrano in contatto con l'intelligenza ebraica, riprendono gli studi e intanto si mettono al lavoro per formare una nuova compagnia. Gnessin, che ha lasciato Habima in seguito a dissidi con Zemach e sta per tornare a Tel Aviv, viene convinto a rimandare la partenza per assumere il ruolo di direttore artistico; nuovi membri, tra cui Shimon Finkel, che diventerà famoso in Israele come attore shakespeariano, vengono trovati attraverso gli annunci. È così che, nel temporaneo approdo berlinese, nasce *Ha-Teatron ha-Erets-Yisraeli* ("Teatro della Terra d'Israele"), alias il *TAI*, dall'acronimo ebraico.

Poiché i testi originali in ebraico sono ancora merce rara, la nuova compagnia si mette al lavoro su un dramma di Henie Rochet tradotto dal tedesco,³ *Belshatsar* ("Baldassarre"), basato sulla storia biblica del profeta Daniele alla corte dell'ultimo re di Babilonia. Il testo è breve e debole, ma Gnessin prepara un allestimento grandioso in cui assumono grande rilievo una serie di elementi scenici aggiuntivi, affidando scenografia e costumi al russo Abraham Minčín, artista espressionista con una predilezione per lo stravagante. L'obiettivo è imporsi come valida alternativa ai rivali di Habima offrendo qualcosa di paragonabile alla storica messa in scena de *Il dibbuk*.

Il debutto del 15 giugno 1924, occasione per una serata di gala con le personalità di spicco della locale comunità ebraica, viene accolto con grande curiosità; la critica di Berlino, già abituata a un teatro di avanguardia, è comunque attratta dalla novità del fenomeno linguistico. Tra i delusi c'è Arnold Zweig, autore di una recensione per la *Jüdische Rundschau*, il più importante periodico ebraico tedesco dell'epoca: pur apprezzando l'impresa del TAI, Zweig non può fare a meno di segnalare che si tratta di uno spettacolo sostanzialmente debole arricchito di elementi superficiali.⁴ Le sale vengono comunque riempite per le tre repliche che seguono, dopo le quali la compagnia si prepara a tornare in patria.

3. Già disponibile in ebraico perché pubblicato nel 1915 sul periodico «Hadar».
4. Alcune reazioni sono citate in Kohansky 1969: 88-89.

Intanto, a Tel Aviv, David Davidov è riapparso sulla scena dopo un lungo soggiorno all'estero; con gli attori superstiti ha ripreso in mano la compagnia da lui fondata e porta in scena uno spettacolo ogni tre o quattro settimane, secondo i vecchi modelli di lavoro. Ma il suo *Teatron Yvri* si spegnerà lentamente dopo il ritorno dei berlinesi, al cui confronto non potrà reggere; lo stesso Davidov scomparirà dalle scene alla fine del decennio.

L'arrivo del TAI in Terra d'Israele è salutato, comprensibilmente, come un grande evento: in un panorama teatrale che negli ultimi due anni era stato popolato esclusivamente da gruppi amatoriali, sbarca finalmente una compagnia di livello paragonabile a quelle viste in Europa. Una compagnia proveniente da una delle capitali mondiali del teatro, composta da attori che hanno ricevuto una vera formazione e diretta da un regista passato per il Teatro d'Arte di Mosca. Il *Belshatsar* montato a Berlino debutta al cinema Eden di Tel Aviv il 3 marzo 1925 e viene poi riproposto a Gerusalemme, un mese dopo, nell'ambito delle celebrazioni per l'inaugurazione dell'Università Ebraica; la critica locale, pur se meno esigente, non può fare a meno di notare le debolezze del testo, ma viene comunque apprezzata l'esecuzione del TAI sia per la sua forza espressiva che per la capacità di evocare l'antichità ebraica.⁵

Il TAI trova una situazione favorevole anche grazie alla nuova situazione socio-economica dello Yishuv. In questi anni, con la Quarta Aliyah, giunge un numero considerevole di ebrei provenienti dall'Europa centro-orientale, in particolare dalla Polonia; a differenza delle due ondate precedenti, questa non è costituita da pionieri motivati ideologicamente bensì da appartenenti alla media borghesia in fuga da una nuova ondata di antisemitismo. I nuovi arrivati si aggiungono ai vecchi immigrati e ai loro figli, una generazione di giovani nati nel Paese e cresciuti con l'ebraico, e il loro arrivo, oltre a innalzare il livello culturale medio, dà l'avvio a un breve periodo di benessere. Nello stesso periodo comincia a farsi strada una novità che riguarda più da vicino il teatro: gli spettacoli vengono inclusi nei programmi scolastici, portando per la prima volta le scolaresche nelle sale in maniera non occasionale. In questo contesto si prospetta la possibilità di

5. Il recensore di «Haaretz» citato da Kohansky (1969: 91-92) giunge alla conclusione che il Paese, grazie al TAI, ha finalmente un vero teatro.

un sussidio pubblico per il TAI, che già a Berlino aveva ricevuto sovvenzioni da istituzioni ebraiche e da privati, e si pensa addirittura alla costruzione di una sede stabile; il comune assegna un terreno, l'architetto Yosef Minor progetta l'edificio e viene anche celebrata, il 3 giugno 1925, una cerimonia per la posa della prima pietra alla presenza del sindaco Dizenhoff. Tuttavia il progetto non sarà mai realizzato.⁶

Intanto proseguono le repliche del *Belshatsar*, che viene rappresentato per ben cinquanta volte in un Paese in cui otto repliche sono già considerate un ottimo risultato; forte di questo successo senza precedenti, il TAI presenta un nuovo spettacolo: *Il sogno di Giacobbe* di Richard Beer-Hofmann. Si tratta dello stesso testo già scelto da Habima per la sua quinta produzione alla fine del 1925 e, seppure adottando una traduzione diversa, Gnessin ripropone pedissequamente la messa in scena di Mosca; la versione del TAI tuttavia non convince anche a causa della traduzione di Itzhak Epstein, uno studioso di ebraico «interessato più alla correttezza biblica della lingua che all'efficacia scenica».⁷ Per la produzione successiva la scelta cade su *Il diluvio* di Henning Berger, vale a dire lo stesso dramma appena portato in scena da Habima; a questo punto è più che evidente la tendenza di Gnessin a imitare i suoi ex colleghi di Mosca riproponendo puntualmente, e quasi in contemporanea, tutto il loro repertorio. Se per *Il sogno di Giacobbe* la scelta poteva ancora apparire motivata dal tema biblico, in linea con gli intenti originari del TAI di presentare solo opere ebraiche, nessuna giustificazione può essere trovata per *Il diluvio*, un dramma ambientato negli Stati Uniti dell'epoca contemporanea e privo di qualsiasi contenuto riconducibile all'esperienza ebraica. Com'era prevedibile, sorgono malumori all'interno della compagnia, nata come progetto originale e non come una succursale di Habima; la tensione tra Gnessin e gli altri membri, che vedono il TAI palesemente usato in qualcosa che ha tutto il sapore di una competizione motivata da rivalità personale, sfocia in una temporanea rottura, con il direttore che abbandona la compagnia per poi rientrare dopo tre settimane.⁸ Gli incassi de *Il diluvio* sono comunque buoni, soprattutto perché gli

6. Zer-Zion 2007: 23-24.

7. Kohansky 1969: 94.

8. Zer-Zion 2007: 24.

spettacoli si tengono in concomitanza con la Fiera del Levante che attrae numerosi visitatori a Tel Aviv, e un successo sarà anche la produzione successiva; con *Il malato immaginario* di Molière, nell'efficace traduzione del poeta Tchernichovsky, il pubblico può trovare contemporaneamente intrattenimento e qualità, riempiendo le sale per venti repliche.

La crisi all'interno del TAI si riapre con la successiva scelta di Gnessin: mettere in scena *Il dibbuk* di An-ski, vale a dire proprio quello spettacolo che negli ultimi anni è diventato il simbolo di Habima e che ora la compagnia di Mosca sta portando in trionfo nella sua tournée mondiale. L'aspettativa è alta, per uno spettacolo già leggendario, e Gnessin ripropone il più fedelmente possibile la realizzazione di Vachtangov; ma i mezzi a disposizione sono decisamente inferiori e il risultato appare solo come una brutta copia dell'originale. La reazione più interessante alla rappresentazione è il famoso "processo al Dibbuk", un dibattito letterario pubblico in forma di finto processo istruito dall'Associazione degli Scrittori di Lingua Ebraica.⁹ La controversia verte sui contenuti del testo, rappresentazione della vita dello *shtetl* con il suo carico di oscurantismo, superstizione, sottomissione e persecuzioni; secondo alcuni, lo spettacolo è inadatto al pubblico della Terra d'Israele poiché rappresenterebbe l'antitesi dell'ethos pionieristico, con il suo ideale dell'Ebreo Nuovo, mito fondativo dell'identità israeliana, caratterizzato dalla volontà di disfarsi dell'eredità della Diaspora. Preoccupazioni analoghe per l'eccesso di misticismo e folklore, del resto, vengono espresse anche in Polonia, centro di una cultura yiddish secolarizzata che, pur senza accogliere il sionismo e la lingua ebraica, si fa promotrice di una politica progressista e di un'arte moderna che esca dal ghetto.¹⁰ A Tel Aviv la discussione tra favorevoli e contrari ha un'ampia risonanza, raggiungendo un pubblico di cinquemila persone e andando dunque ben oltre un dibattito interno alle élite intellettuali.

Alla fine del processo *Il dibbuk* viene assolto, ma l'esperienza del TAI ha comunque raggiunto il capolinea: la quinta produzione della compagnia nella sua formazione originaria sa-

9. Esiste anche una trascrizione stenografica del processo (Agudat ha-sofrim ha-ivrim b-Yisrael, *Mishpat ha-dibbuk: Din va-kheshbon stenografi*, Tel Aviv, 1926), di cui Peñalosa 2012b offre una sintesi.

10. Cfr. Steinlauf 2006: 247-248.

rà anche l'ultima. Miriam Bernstein-Cohen ha deciso di non partecipare allo spettacolo e, con il sostegno degli altri attori, si mette alla ricerca di un nuovo regista; la scelta cade sul giovane Yitzhak Moshe Daniel (1895-1942), allievo di Reinhardt e già attivo in Bulgaria, ma Gnessin non è per nulla disposto ad accogliere un regista aggiunto e boccia senza appello la proposta. Di fronte alle rimostranze degli attori, fa valere il proprio ruolo nella società che amministra il TAI e che gli consente di imporre legalmente le proprie scelte. Alla fine tenta di risolvere il dissidio a modo suo, imponendo un ultimatum: gli attori possono seguire la sua linea oppure lasciare la compagnia. Rimasto solo, trasformerà il TAI in uno studio per formare nuovi attori e infine lo accorperà, due anni dopo, con Habima.¹¹

I dissidenti del TAI fondano una nuova compagnia, *Ha-Teatron ha-Omanuti* "Teatro d'Arte", debuttando l'11 novembre 1926 con *L'avaro* di Molière. L'accoglienza del primo spettacolo è buona, ma la situazione peggiora con le produzioni successive: *Creditori* di Strindberg e due drammi di argomento ebraico, *Sabbatai Zevi* (*Shabetay Tsvi*) di Jerzy Żuławski, tradotto dal polacco (*Koniec Mesjasza*, "La fine del Messia", 1906), e *Il re dei mendicanti* di Israel Zangwill, dall'inglese (*The king of schnorrers*, 1894). Anche con il nuovo regista i rapporti sono tesi; secondo le memorie di Shimon Finkel,¹² che lascerà la compagnia per raggiungere Habima a Berlino, Daniel è un regista tanto brillante quanto incostante: mentre il rapporto con gli attori si incrina per via del suo carattere tutt'altro che facile, la sua tendenza a insistere fino al perfezionismo su alcune scene trascurandone altre pregiudica inevitabilmente la riuscita degli spettacoli. Per giunta, il Paese sta attraversando una crisi economica che rende impossibile la sopravvivenza basata sugli incassi; il Teatron Omanuti si scioglie meno di un anno dopo il debutto, concludendo definitivamente la fondamentale esperienza del TAI e lasciando un vuoto che in parte viene riempito da piccole compagnie con repertorio popolare.

Ma in questo vuoto si inseriscono anche nuove esperienze, più autenticamente radicate nella cultura dello Yishuv e destinate a lasciare un segno sulla formazione della scena israeliana.

11. Zer-Zion 2007: 24.

12. Menzionate in Kohansky 1969: 95.

8. Dal kibbutz delle arti al cabaret satirico

120

Nel 1965 il municipio di Tel Aviv dispone la demolizione di un edificio abbandonato sul lungomare, un vecchio fabbricato basso che con la sua aria modesta sfida la lunga fila di hotel sulla linea costiera della città. Esattamente quarant'anni prima, un gruppo di attori aveva costruito con le proprie mani quell'edificio come sede del primo esperimento di teatro dei lavoratori, il teatro Ohel ("Tenda") fondato da Moshe Halevy.

Dei circa duecentomila abitanti che lo Yishuv conta alla metà degli anni Venti, gran parte sono impiegati in lavori manuali nell'industria e soprattutto nell'agricoltura. È in questi anni che il movimento laburista consolida la propria posizione di forza dominante nella vita politica, economica e culturale di Israele, conservando tale ruolo fino al terzo decennio successivo alla fondazione dello Stato. E dal momento che il lavoro nei campi è, in questa fase, una scelta ideologica di pionieri istruiti, ci si ritrova nella situazione rara, se non unica, di un Paese in cui i contadini rappresentano un'avanguardia illuminata anziché una componente retriva della società: sono proprio i lavoratori a riempire i teatri e da loro proviene la costante domanda di spettacoli di qualità.¹

aA

1. Nelle memorie di viaggio della francese Myriam Harry – pubblicate nel 1923

Ohel, il Teatro dei Lavoratori

Questa è la situazione che **Moshe Halevy** (1895-1974), membro fondatore di Habima, trova al momento del suo arrivo a Tel Aviv. Sbarcato con il sogno di fondare un teatro proletario, che porti in scena la vita della classe operaia e si faccia espressione delle sue istanze, si rivolge alla *Histadrut*, il sindacato generale, trovando immediato sostegno. Le candidature di attori professionisti vengono rifiutate: Halevy gira il paese tra i kibbutz e i luoghi di lavoro nelle città alla ricerca di attori-lavoratori, incoraggiati a continuare l'attività operaia o agricola per non perdere la coscienza di classe; persino Gnessin, nonostante la sua esperienza con Habima e il TAI, viene rifiutato in quanto *sakhkan professyonàli*, "attore professionista".²

L'organizzazione dello studio, inquadrato nel movimento laburista, è collettivistica, sul modello del kibbutz; è proprio così che il fondatore, nelle sue memorie, definisce esplicitamente l'Ohel: «un kibbutz come tutti gli altri kibbutzim, tranne per il fatto che il suo scopo non è fondare un insediamento agricolo bensì una "assemblea dell'arte"». ³ Anche il nome scelto è significativo: oltre al richiamo atavico di una tenda nel deserto, dal sapore così fortemente biblico, la tenda rappresenta la condizione di vita dei moderni pionieri e la disponibilità del nuovo teatro a spostarsi per portare l'arte in ogni luogo.

Il 21 aprile 1925 ha luogo, in una scuola femminile di Neve Tzedek, una prima esibizione del gruppo con il nome Studio Drammatico Ohel, che in seguito diventerà Teatro dei Lavoratori della Terra d'Israele – Ohel.⁴ Segue poi un intero anno dedicato alla formazione degli attori in vista del gran debutto a Tel Aviv, per il quale Halevy allestisce uno spettacolo di sette atti unici presentati in due serate. I testi,

con il titolo *Les amants de Sion* e citate da Kohansky (1969: 65) – è particolarmente interessante la descrizione del suo incontro con il teatro ebraico. Oltre a registrare, con non poco sentimentalismo, l'impatto folgorante della lingua attraverso le lettere sulla locandina e i suoni sulla scena (la rappresentazione a cui assiste è *Casa di bambola* diretto da Davidov e interpretato da Bernstein-Cohen), l'autrice si sofferma su un particolare degno di rilievo: il pubblico è composto prevalentemente da lavoratori, «vestiti con semplicità ma estremamente puliti».

2. Feingold 2005b: 363.

3. Halevy 1955: 102.

4. Feingold 2005b: 349.

sei dei quali adattati da racconti e uno soltanto scritto originariamente per il teatro, sono di Yitzkhok Leybush Peretz (1852-1915).⁵ Pur trattandosi di uno dei nomi più popolari dell'epoca classica della letteratura yiddish, un autore che concede ampio rilievo al folclore ebraico est-europeo, la scelta non è troppo lontana dagli ideali di un teatro proletario: nonostante la visione della religione come ideale di giustizia e come soluzione alle miserie terrene sia ben lontana dai programmi socialisti, nell'opera di Peretz è comunque facile riconoscere una costante attenzione per i poveri e gli oppressi. È su questo tema che insiste Halevy, accentuando in particolare il contrasto tra l'oppressione della vita nel ghetto e la libertà dei pionieri nello Yishuv. L'esordio avviene il 22 e 23 maggio 1926 nel liceo Herzliya di Tel Aviv ed è accolto con favore dalla stampa;⁶ in seguito, lo spettacolo viene portato in giro per il Paese, toccando non solo le città ma anche gli insediamenti agricoli, in linea con lo spirito più autentico di un teatro dei lavoratori.

Per la seconda produzione viene allestito uno spettacolo di tutt'altre dimensioni, basato stavolta su un testo di esplicito contenuto sociale: *Pescatori* (*Dayagim*; titolo originale: *Op hoop van zegen*, "Sperando per il meglio", 1900), dell'ebreo olandese Herman Heijermans (1864-1924), drammaturgo e scrittore attivo nel movimento laburista del suo Paese. Il dramma – piuttosto in voga, in questi anni, in Europa e basato su una storia vera – è ambientato in un villaggio di pescatori i cui uomini prendono il mare su una barca malridotta, rimanendo vittime dell'avidità di un armatore senza scrupoli. La messa in scena di Halevy apporta cambiamenti considerevoli, trasformando un racconto realista concentrato sulla storia di una famiglia in uno spettacolo monumentale a cui prendono parte ben trenta attori; un contributo notevole proviene dalle musiche originali di Yoel Engel, che per le scene di massa compone canzoni destinate a restare popolari per molti anni. Le prove, che durano quasi un anno, durante l'inverno si svolgono di notte all'aperto sulla

5. Il lettore ricorderà che anche il debutto di Habima nel 1918 e il debutto di Ha-Teatron ha-Ivri nel 1920 presentavano, assieme a testi di altri autori, un atto unico di Peretz.

6. Recensioni entusiaste appaiono non solo su «Davar», il quotidiano della Histrut, ma anche su «Haaretz» (Kohansky 1969: 101-102).

spiaggia, affinché gli attori possano lavorare sull'esperienza diretta delle dure condizioni di vita dei personaggi. E finalmente, il 5 marzo 1927, lo spettacolo debutta alla Fiera del Levante di Tel Aviv; con una sala da duemila posti e un palcoscenico costruito apposta per le scene di massa, è la prima volta che il pubblico locale può assistere a uno spettacolo così imponente. Anche stavolta l'Ohel incassa le lodi della critica; particolare entusiasmo trapela dalla recensione di Avigdor Hameiri,⁷ che riconosce il valore del lavoro di regia nella costruzione di uno spettacolo di espressiva drammaticità a partire da un testo banale. Il critico è ben attento a cogliere i toni simbolisti del prologo, «in cui il regista ci restituisce il battito della vita, l'eterno ritmo del vivere in pochi potenti minuti»,⁸ e dell'epilogo, che «simboleggia il ritmo del lavoro, mentre i marinai annegati si levano come ombre dalle profondità».⁹ Sia il prologo che l'epilogo, entrambi assenti nel testo originale, sono stati scritti da Halevy e tradotti in ebraico dal poeta **Avraham Shlonsky** (1900-1973), paroliere della compagnia e marito di una delle attrici.

aA

La vocazione itinerante del teatro dei lavoratori è messa a dura prova da questa produzione, le cui dimensioni imponenti rendono particolarmente complicata la rappresentazione nei piccoli centri e negli insediamenti in giro per il Paese; ma diversi kibbutz affrontano spese e lavoro per allestire appositi palcoscenici oppure organizzano viaggi a Tel Aviv, pur di assistere allo spettacolo. A una prova ancora più dura sono sottoposti i membri della compagnia, dilettanti non pagati che – tra lezioni, prove e spettacoli – si ritrovano attori a tempo pieno; la Histadrut finanzia solo occasionalmente le spese, mentre gli incassi, nonostante il successo, sono limitati dal prezzo popolare dei biglietti. Nei primi tempi, i pasti della cucina comune rimangono l'unico compenso a cui gli attori dell'Ohel possano attingere.

Lo spettacolo successivo è un dramma biblico, *Giacobbe e Rachele* di Nikolaj Krašeninnikov; la traduzione dall'originale russo (*Plač Rachili*, “Il lamento di Rachele”, 1911) è di Shlonsky, che adatta il testo aggiungendovi passi biblici e brani scritti di propria mano. Alla base dell'adattamento c'è il

123

7. Citata in Kohansky 1969: 103.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

dilemma di fronte al quale, al pari delle altre compagnie, si ritrova l'Ohel: la Bibbia è parte fondamentale del patrimonio culturale ebraico ed è pertanto una fonte insostituibile per il teatro ebraico, che attingendo ad essa diviene una forma di «drammatizzazione della memoria collettiva»;¹⁰ tuttavia i drammi di argomento biblico sono in genere di scarso valore e scritti da autori cristiani. Si rischia dunque di rappresentare motivi nazionali passando attraverso un'interpretazione straniera; la questione non è irrilevante, in questa fase di costante e consapevole costruzione di una nuova identità nazionale che cerca fondamento nei propri miti più antichi. Un approccio ebraico al materiale biblico, almeno nella visione sionista, comprende anche il profondo legame con la Terra d'Israele e con i suoi paesaggi; è per questo motivo che la preparazione dello spettacolo include lo studio del linguaggio del corpo dei beduini, ritenuti modello affidabile per lo stile di vita dei personaggi in *Giacobbe e Rachele*. Per le scene, i costumi e il trucco, Halevy ripropone invece uno stile costruttivista alla maniera di Mejerchol'd, che aveva già ideato quando viveva a Mosca e progettava questo spettacolo. L'accoglienza è mista, poiché ci si trova di fronte a una rappresentazione biblica certamente non tradizionale; è chiaro che si sta cercando un approccio teatrale nuovo e originale alla materia.

aA

Dopo uno spettacolo tratto da racconti di Shalom Aleykhem, il 1929 vede il ritorno al dramma biblico con *Geremia (Yirmeyahu)* di Stefan Zweig (*Jeremias*, 1917). L'idea originaria di un repertorio esclusivamente proletario è stata evidentemente messa da parte, probabilmente a causa della sua incongruenza con la reale situazione del Paese in questa fase: da un lato prevale un forte senso di unità nazionale contro i nemici esterni, dall'altro lato l'assenza di latifondi e di grandi industrie rende la lotta di classe un concetto privo di riscontri concreti, che rischia di suonare vuoto e retorico sulla scena. Il teatro Ohel adotta dunque il repertorio standard delle altre compagnie, tra classici del teatro europeo, drammi biblici e successi del teatro yiddish. Da teatro proletario diventa rapidamente un'istituzione nazionale.

10. Si veda Steindler-Moscato 2005.

Teatri satirici

Una nuova forma di spettacolo viene importata dal già citato **Avigdor Hameiri** (1890-1970, nato Avigdor Feuerstein), che nel 1927 fonda il teatro satirico *Ha-Kumkum* (“La Teiera” o “Il Bollitore”, oggetto onnipresente tanto nelle case israeliane quanto in quelle dell’Europa centrale e orientale). L’idea dell’ungherese Hameiri è quella di un cabaret letterario sul modello mitteleuropeo, con artisti che si esibiscono in un locale di fronte a un pubblico seduto ai tavolini, offrendo una satira arguta e pungente che prenda di mira chiunque sieda al potere. Ma neppure il mondo dello spettacolo viene risparmiato da *Ha-Kumkum*, di cui si ricorda la parodia de *Il dibbuk*, l’ormai celebre *Leggenda drammatica in quattro atti* che diventa per l’occasione una *Storia terribile in quattro brutti sogni*; Hameiri mette in evidenza l’ossessione dell’intera scena teatrale ebraica per il testo di An-ski, quasi esso stesso un dibbuk che ha definitivamente posseduto artisti e pubblico:

IL REBBE: Che cos’è?

LO SCACCINO: È il dibbuk Khanan, rebbè, che è entrato ovunque: nei teatri, nel pubblico, nei registi, e adesso è entrato anche in Leah.

IL REBBE: Lo so.

LO SCACCINO: Come fa il rebbè a saperlo?

IL REBBE: Idiota. Me l’hai appena detto tu. Su, uscite tutti.¹¹

Sfruttando un efficace parallelismo con i contenuti e i toni del dramma originale, la parodia abbonda di riferimenti a tendenze e figure della scena locale e internazionale, con risultati esilaranti per chi conosce il testo di partenza e i nomi di cui si parla; vale la pena ricordare una scena in cui il protagonista Khanan – che nell’originale è ossessionato dalle combinazioni di lettere e numeri¹² – concentra la propria mania cabalistica sul nome di Stanislavskij, ricavandone combinazioni numeriche tanto improbabili quanto comiche.

11. Peñalosa 2012a: 56-70 presenta il testo originale accompagnato dalla traduzione inglese.

12. La *gematryah* è un procedimento di analisi delle parole ebraiche in base al valore numerico delle lettere che le compongono; nella Kabbalah viene usata per stabilire correlazioni tra parole e significati in base alle combinazioni numeriche. Ne *Il dibbuk* (l’originale) Khanan ritrova ovunque il numero 36, che è anche il valore numerico del nome della sua amata Leah; questo nome, inoltre, in ebraico è scritto come *lo h*. “non Dio”.

Pur rappresentando una novità, Ha-Kumkum avrà vita breve; il tipo di satira proposto da Hameiri, che include anche sketch adattati dai cabaret di Budapest, non ha una forte presa sul pubblico locale. Ma soprattutto, in un clima di monopolio culturale, è l'atteggiamento caustico e dissacrante nei confronti del movimento laburista a creare perplessità nel pubblico e tensione tra gli artisti; di questi ultimi, molti lasceranno il teatro in seguito a un sketch in cui il partito laburista viene assimilato all'Ochraha, la famigerata polizia segreta antisemita della Russia zarista.

I fuoriusciti di Ha-Kumkum, ormai condannato a sparire, fondano nel 1928 un nuovo teatro satirico, *Ha-Matate* ("La Scopa"), che resisterà per oltre un quarto di secolo diventando un'istituzione fondamentale nella vita culturale degli anni precedenti all'indipendenza. Il bersaglio preferito di Ha-Matate sono le autorità del Mandato Britannico, con la cui censura il nuovo teatro si scontra più volte, tuttavia non vengono trascurati i leader sionisti e il mondo culturale locale. Viene anche montata una parodia di *Giacobbe e Rachele* dell'Ohel, prendendo di mira la dizione artificiale che era stata imposta agli attori nel tentativo di imitare una presunta pronuncia antica.

Il livello degli spettacoli è generalmente alto; non va dimenticato che Ha-Matate è diretto da Yitzhak Moshe Daniel, lo stesso regista che era stato chiamato a dirigere il TAI nella sua ultima fase, e che tra gli autori figurano poeti di primo piano come Emmanuel Harussi, Nathan Alterman e il già citato Avraham Shlonsky. A quest'ultimo è attribuito il famoso gioco di parole sul nome del nuovo teatro satirico e di quello che l'ha preceduto: *me'at ha-te she-nish'ar min ha-kumkum* "un po' del tè rimasto dalla teiera". Gli spettacoli di Ha-Matate si succedono rapidamente, presentando un nuovo programma ogni due settimane per tenere il passo con l'attualità; poi, con il passare del tempo, il teatro si fa sempre più ambizioso, presentando commedie e operette.

Dopo la fondazione dello Stato, viene a mancare il contesto che aveva decretato il successo di Ha-Matate: non solo il ritiro delle autorità britanniche priva la satira del suo principale bersaglio, ma nel clima euforico della nuova indipendenza non c'è neanche spazio per un intrattenimento che prenda di mira le neonate istituzioni nazionali. Ha-Matate sopravviverà ancora qualche anno per poi chiudere nel 1954;

la sua fine segnerà anche quella della Casa del Popolo (*Bet ha-'Am*) di Tel Aviv, lo storico luogo che era diventato la sua sede fissa. Inaugurata nel 1925, la Casa del Popolo in via Ben Yehuda aveva ospitato per oltre trent'anni spettacoli teatrali, concerti e manifestazioni di ogni tipo davanti a migliaia di persone; già dai primi tempi, quando ancora era un semplice spazio aperto ed esposto alle intemperie, si era affermata come uno dei centri culturali della città. Sarà demolita alla fine degli anni Cinquanta e al suo posto sorgerà il palazzo della compagnia aerea El-Al.



Miriam Bernstein-Cohen nei panni di Nora in *Casa di bambola*, regia di David Davidov (1921).



Il padre di Strindberg diretto da David Davidov (1921).



Il direttivo di Ha-Teatron Ha-Ivri nel 1922. Da sinistra: Uri Kutai, Menahem Beniamini, Miriam Bernstein-Cohen, Michael Gor.

129



Michael Gor e Miriam Bernstein-Cohen in *Belshatsar*, primo spettacolo del TAI (1924).



Primo ensemble del Teatro Ohel. In seconda fila dal basso, in abito scuro, il fondatore Moshe Halevy.

130



Locandina dello spettacolo inaugurale dell'Ohel.



Il buon soldato Schweik all'Ohel (1936).

131



L'edificio abbandonato del Teatro Ohel (Tel Aviv, 2016).

III. Teatri nazionali: la scena ebraica in Terra d'Israele e la nascita dello Stato

aA

9. Habima cerca casa

aA

Abbiamo lasciato Habima al porto di Giaffa, accolta trionfalmente il 27 marzo 1928 per la sua prima tappa in Terra d'Israele. L'aspettativa è alta dal momento che la compagnia, oltre a rappresentare la realizzazione del sogno sionista di rinascita della lingua, gode di fama e prestigio per i suoi meriti artistici, meriti che le sono riconosciuti anche al di fuori del mondo ebraico. Già nei giorni precedenti allo sbarco, la stampa locale ha dedicato un'ampia copertura all'evento, presentando la storia della compagnia e dei suoi successi nell'attesa del suo debutto a Tel Aviv. E l'attenzione non cala nei giorni successivi: le recensioni al debutto, avvenuto il primo aprile con *Il golem*, appaiono addirittura in prima pagina anziché in terza.

Un'aspettativa alta implica un'accoglienza esigente, soprattutto da parte di una critica locale ormai matura, ben lontana dall'entusiastica indulgenza con cui venivano accolti gli esperimenti amatoriali e semiprofessionali dei decenni precedenti. Le critiche in effetti non si lasciano attendere: per il primo spettacolo, come per il successivo *L'ebreo eterno*, viene biasimata non solo la debolezza dei testi ma anche l'insistenza su soggetti diasporici legati a una visione magica o religiosa, estremamente lontana dall'ethos pionieristico;

un'accoglienza meno severa è riservata a *Il sogno di Giacobbe*, mentre unanime apprezzamento è espresso per *Il dibbuk*, che rimane il cavallo di battaglia di Habima; per tutti gli spettacoli viene comunque riconosciuta la validità degli attori. L'accoglienza mista della critica non scoraggia affatto il pubblico, che si riversa in massa nelle sale regalando il tutto esaurito a ogni spettacolo; alla Casa del Popolo di Tel Aviv la compagnia si esibisce davanti a ben cinquemila spettatori paganti, oltre a quelli accalcati sui balconi o sui tetti degli edifici circostanti, e le rappresentazioni nei kibbutz si trasformano in occasioni di festa per tutta la comunità.

Nonostante il prevedibile successo, Habima si ritrova comunque a dover affrontare questioni urgenti che riguardano il suo futuro e la sua sopravvivenza oltre il breve termine. Innanzitutto si presenta la questione della sede, sulla quale si scontrano tre ipotesi: rimanere in Terra d'Israele, mantenere la propria base – almeno temporaneamente – in una capitale europea oppure tornare in Unione Sovietica. La seconda questione riguarda il repertorio, fermo da quasi tre anni alle prime sei produzioni allestite a Mosca. La scelta di un testo, in questa fase, è tutt'altro che facile; Baruch Chemerinsky – che dopo la fuoriuscita di Zemach ha assunto una posizione di guida all'interno del collettivo¹ – propone di attingere al patrimonio del teatro yiddish, ma la sua idea incontra non poche resistenze. In linea con una sensibilità diffusa, ripetutamente rilevata dalla critica, tra gli attori si manifesta il desiderio di affrancarsi definitivamente dai soggetti diasporici e dalla rappresentazione dello *shtetl* per lavorare finalmente su due nuovi temi, alternativi ma strettamente connessi: il passato eroico storico-mitico e l'esperienza contemporanea nello Yishuv. Un dettaglio non trascurabile, che rende obbligata la scelta di Chemerinsky, è la scarsità di buoni testi su entrambi i temi. Il primo spettacolo inedito dopo

1. Due anni dopo, durante la tappa polacca della seconda tournée internazionale, un articolo apparso sul quotidiano yiddish «Haynt» (11 marzo 1930, p. 13) definisce Chemerinsky *der hoypt-leyter fun der Habime*, “il direttore di Habima”. Due giorni dopo, lo stesso quotidiano pubblica una lettera in cui Chemerinsky segnala «un paio di inesattezze» e fornisce all'«importante giornale» una rettifica sul suo ruolo e sulla struttura organizzativa della compagnia: «Habima non è guidata da “leyters” o “hoypt-leyters” bensì da un direttivo di cinque membri eletti dal collettivo» (*Haynt*, 13 marzo 1930, p. 6).

anni di repliche sarà dunque *Il tesoro* (*Ha-otsar*, dall'originale yid. *Der oytser*, 1908)² di Shalom Aleykhem.

Il tesoro, di Shalom Aleykhem

Ha-otsar, tr. Y. D. Berkowitz, 1928
(yid.: *Der oytser*, 1908)

Quando Itsik, figlio dell'avidò vedovo Idel, trova una moneta d'oro nel cimitero, la notizia getta nello scompiglio l'intero villaggio; secondo una vecchia leggenda, infatti, un ricco tesoro sarebbe stato sepolto nel cimitero ebraico dalle truppe di Napoleone in ritirata. Alcuni abitanti si riversano nel cimitero alla ricerca del tesoro, altri supplicano Idel di rivelare il luogo esatto del ritrovamento, altri ancora si rivolgono a Levi, l'autorità del villaggio. Quest'ultimo, ancora ignaro della scoperta, stava cercando proprio di salvare il cimitero, dopo aver saputo dall'amministratore Włocławski che il nobile locale pretende 1300 gulden dal villaggio per non vendere il terreno alle ferrovie. Idel sfrutta immediatamente la situazione: promette alla folla di rivelare il luogo in cui si trova il tesoro a condizione che Levi gli conceda la mano della sua unica figlia, la giovane e bella Ester, che già gli era stata rifiutata in passato. La folla, che ormai è interessata soltanto al tesoro, insiste affinché Levi conceda sua figlia in sposa a Idel, ignorando le dichiarazioni della vedova Elka, che afferma di essere la proprietaria della moneta.

A questo punto fa il suo ingresso Benny, giovane nipote di Levi emigrato in America. Benny ed Ester si innamorano a prima vista, mentre il villaggio è conquistato dalla generosità del giovane, di cui si dice che abbia trovato un tesoro in America. Alla sua presenza, Elka spiega a Levi la propria versione: la moneta d'oro le era stata lasciata dal suo defunto marito e lei l'ha persa nel cimitero mentre tirava fuori il denaro per pagare il cantore; ora vorrebbe recuperarla poiché quella moneta costituisce la sua unica fortuna. Rendendosi conto che si tratta della vera spiegazione del mistero, Benny elabora un piano destinato a mettere fine alla smania che ha

aA

137

2. La commedia, scritta in yiddish nel 1908, si ispira a un racconto omonimo in ebraico dello stesso autore apparso nel 1889 sul quotidiano «Ha-melits» (nn. 272-275, 24-27 dicembre); del racconto non è nota una versione yiddish ma solo traduzioni successive basate sulla versione ebraica, probabilmente l'originale. Un'altra commedia in yiddish dallo stesso titolo era stata già scritta da Dovid Pinski e viene messa in scena in tedesco a Berlino da Max Reinhardt nel 1910; in seguito, per evitare confusione, Shalom Aleykhem cambia in *Di goldgreber* ("I cercatori d'oro") il titolo della seconda versione riveduta della propria commedia, che comunque rimarrà nota come *Der oytser*. L'adattamento ebraico di Yitzhak Dov Berkowitz messo in scena da Habima introduce diversi personaggi presi da altre opere dell'autore e apporta sostanziali modifiche a quelli esistenti (Weitzner 1994: 42-49).

catturato il villaggio e, allo stesso tempo, a impedire il matrimonio tra Ester e Idel.

Al cimitero, dove la folla ha già cominciato a scavare, Levi sente una voce provenire dalla tomba di suo padre, il vecchio rabbino, per informarlo che il luogo in cui è nascosto il tesoro è noto solo a Benny. In seguito, la stessa voce comunica a Idel che soltanto Elka conosce la posizione del tesoro, e pertanto egli dovrà rompere il fidanzamento con Ester e sposare la vedova. Quando tutti danno credito alla voce misteriosa e il fidanzamento viene rotto, Benny rivela di essere l'autore dell'inganno; alla delusione degli abitanti, risponde condividendo il buon senso appreso in America: i tesori non vengono trovati scavando bensì impegnandosi nel lavoro. Infine mostra un telegramma in cui il nobile locale afferma di non aver mai avuto intenzione di vendere il terreno del cimitero; si trattava solo del tentativo dell'amministratore di estorcere 1300 gulden, cifra che lo stesso Benny dona al villaggio.

La regia è affidata al russo Aleksandr Dikij, già conosciuto ai tempi di Mosca, mentre il cast include nuovi attori portati in dote da Gnessin, che ha fuso il suo TAI con Habima. La scelta di Dikij, regista rispettato dagli attori e in grado di instaurare un clima di lavoro piacevole, si rivela giusta: il primo spettacolo allestito da Habima in Terra d'Israele, che debutta il 29 novembre 1928, sarà uno dei maggiori successi della compagnia sia sul posto che all'estero, arrivando a 120 rappresentazioni.

Gran parte del pubblico locale ha esperienza diretta degli ambienti e dei personaggi rappresentati, anche se questa versione de *Il tesoro* presenta lo *shtetl* sotto una nuova, inquietante luce. Molti sono gli elementi tipici, a cominciare dalla figura del *daytsh*, l'ebreo emigrato ed emancipato che torna dall'Europa occidentale (in genere la Germania, da cui il nome) o dall'America e genera sospetti per i suoi modi e il suo aspetto da straniero, a cominciare dall'abbigliamento;³ ma qui il grottesco viene accentuato a dismisura, insistendo su dettagli ripugnanti – come la mendicante che spidocchia il figlio – o ricorrendo alla forza visiva di scene sconnesse e trucchi concepiti per trasformare gli attori in maschere. L'impatto immediato crea disagio, soprattutto quando si intravedono raffigurazioni che richiamano stilemi antisemiti, ma l'ideologia dietro la messa in scena è palese: mostrare

3. Miron 2000: 26-28.

attraverso il deforme e il degenerato la chiusura del vecchio mondo, in evidente contrasto con la ricerca di una vita libera da parte dei pionieri locali che si sono lasciati alle spalle proprio quel mondo.

Dikij dirige anche la produzione successiva, *La corona di Davide* (*Keter David*), adattamento di *I capelli di Assalonne* di Calderón de la Barca (*Los cabellos de Absalón*, circa 1635). Il soggetto biblico è in linea con le nuove aspirazioni, ma si tratta pur sempre di un classico del teatro europeo scritto da un autore cattolico del Seicento spagnolo; pertanto il testo viene pesantemente adattato nella traduzione di Yitzhak Lamdan sotto la supervisione del regista, che vi introduce alcune scene estrapolate da un dramma russo. La prima del 23 maggio 1929 mostra uno spettacolo dal potente impatto visivo – con scene di massa curate minuziosamente, trucchi pesanti ancora una volta tendenti alla maschera, gestualità stilizzata e solenne, sottolineata dall’accompagnamento musicale – subito salutato dalla critica come un capolavoro. Ma il pubblico rimane turbato dal trattamento dissacrante, cupo e crudo riservato agli eroi biblici: la sanguinosa lotta fratricida viene rappresentata senza mezzi termini, i personaggi mostrano una brutalità priva di freni, mentre l’incesto tra Amnon e Tamar, a cui il testo spagnolo si limitava ad alludere, viene reso esplicito, come del resto lo era nel racconto biblico.⁴ Al di là dell’impatto di uno spettacolo violento, il pubblico sente minacciati i propri simboli nazionali, a cominciare dall’immagine idealizzata di Davide – figura romantica di pastore, poeta e re, nonostante il ritratto di sanguinario usurpatore che emerge da una lettura alternativa della Bibbia – e della sua dinastia, personaggi particolarmente cari a chi stava costruendo una nuova indipendenza nelle stesse terre.

Nel frattempo il Paese è sconvolto dai moti arabi del 1929: in seguito a contrasti e tensioni tra la popolazione ebraica e quella musulmana, un’ondata di violenze ben più gravi di quelle del 1920-21 miete centinaia di vittime da entrambe le parti.⁵ In particolare vengono prese di mira le comunità ebraiche di vecchia data, che sono disarmate e vivono a più stretto contatto con la popolazione araba; il massacro degli

4. II Samuele 13.

5. Si veda Morris 2001: 149-151.

ebrei di Hebron, città antichissima e luogo di grande valore simbolico,⁶ ha una grande risonanza internazionale e un forte impatto sul mondo ebraico, che vede seriamente in pericolo la propria presenza in Terra d'Israele. Effettivamente non mancano gli abbandoni, che contribuiscono ad aggravare la crisi economica già in atto.

È in questo clima che, nel settembre 1929, Habima s'imbarca per una nuova tournée europea che toccherà Italia, Germania, Svizzera, Belgio, Polonia, Danimarca, Svezia e Regno Unito. Tra i vecchi successi e le nuove produzioni, l'accoglienza sarà sempre positiva, pur senza gli entusiasmi della tournée precedente: l'ebraico parlato, nella vita quotidiana e sulla scena, è ormai un dato di fatto e Habima non rappresenta più una novità. In Polonia, vale a dire nel centro della cultura yiddish, non passa inosservata l'immagine negativa che Habima offre del vecchio mondo; così si esprime il critico Yekhezkel Moyshe Neyman nella sua recensione a *Il tesoro* rappresentato a Varsavia:

Che cosa volete dagli ebrei di Kasrilevke?⁷ Lasciateli sognare! I mendicanti diventano angeli nei loro sogni [...] Da dove prende Habima tanta cattiveria e tanta rabbia? Perché affonda sadicamente la lama nella carne viva della gente di Kasrilevke?».⁸

Di tutt'altra natura sono gli attacchi subiti in Germania, dove i nazisti, che di lì a pochi anni prenderanno il potere, sono particolarmente disturbati dalla presenza di una compagnia che recita in ebraico; nell'impossibilità di proibire la tournée di Habima, esponenti delle camicie brune accolgono i suoi spettacoli con picchetti, intimidazioni, disturbi e aggressioni agli spettatori.⁹

La Germania è anche la base provvisoria di Habima, che a Berlino si confronta con i grandi nomi della cultura ebraica locale, discute del proprio futuro e infine allestisce un nuovo

6. Oltre a essere sede delle tombe dei patriarchi, secondo il racconto biblico Hebron è il luogo in cui Davide fu unto re d'Israele (II Samuele 5:3, I Cronache 11:3) e stabilì la prima capitale della propria dinastia, poi trasferita a Gerusalemme.

7. Cittadina immaginaria dei racconti di Shalom Aleykhem. La grande popolarità dell'autore e delle sue storie ha reso Kasrilevke lo *shtetl* per antonomasia.

8. Dal quotidiano yiddish *Haynt*, 4 marzo 1930, p. 10.

9. *Jewish Telegraphic Agency*, 31 gennaio, 23 novembre, 25 novembre 1930 e 7 febbraio 1931.

spettacolo: *La dodicesima notte* di Shakespeare (*Twelfth night*, 1602) nella traduzione di Shaul Tchernichovsky (*Ha-làylah ha-shneym 'assar*). A tal proposito, Kohansky riferisce dettagliatamente di un'interessante discussione su Habima tenutasi in una casa privata di Berlino tra esponenti dell'élite culturale ebraica al momento presenti in città, tra cui Martin Buber, Arnold Zweig, Alfred Döblin e Haim Nahman Bialik. I primi due sostengono la necessità di un teatro aperto a soggetti e opere universali, poiché, nelle parole di Buber, «una nazione normale non rende sé stessa il soggetto della propria arte. Habima metta in scena Shakespeare e Calderón, traduca in ebraico il meglio della letteratura mondiale, sia parte della corrente globale e universale, esca dai confini di un teatro nazionalistico». Bialik, sostenuto da Döblin, ritiene invece che il percorso iniziato con la rinascita della lingua ebraica debba proseguire con la costruzione di un teatro ebraico, al quale spetta «un compito nazionale di grande responsabilità da compiere», ovvero quello di «creare la nostra cultura» lontana dalla vita della Diaspora.¹⁰

La scelta della *Dodicesima notte*, che debutta nella capitale tedesca il 18 settembre 1930, suggerisce che almeno per il momento sia prevalsa la prima tendenza. Per la regia ci si affida ancora una volta a un nome proveniente dal Teatro d'Arte di Mosca, Michail Čechov, che realizza un adattamento decisamente lontano dalla tradizione: non solo vengono ridisegnati personaggi centrali come Malvolio e Olivia, quest'ultima privata del suo consueto orgoglioso decoro, ma addirittura vengono fusi i personaggi di Sebastian e Viola/Cesario, i due gemelli al centro dello scambio di persona su cui si giocano gli intrecci della commedia originale. Il risultato è uno spettacolo dal tono di costante leggerezza con cui gli attori di Habima possono finalmente esprimere, e vedere riconosciuto, il proprio talento comico. Ma soprattutto, con la scelta shakespeariana, hanno l'occasione di provare al mondo che il teatro ebraico è cresciuto, superando la fase di fenomeno folcloristico, e che la rinata lingua ebraica è matura al punto da poter rappresentare capolavori universali. Anche a Londra, dove viene presentato nel gennaio 1931, lo spettacolo incontra il favore della critica, seppure con diverse

10. Kohansky 1969: 120-121. L'autore cita un ritaglio da un giornale yiddish dell'epoca di cui sono andati perduti i riferimenti.

riserve: «brilliantly composed and faultlessly executed – but completely un-Shakespearian [...] The result is enormously interesting; but it is not Shakespeare».¹¹

Per lo spettacolo successivo, dal 24 settembre 1931, Habima ritorna ai temi storico-nazionali con la versione ebraica di *Uriel Acosta* (1846), dramma tedesco di Karl Gutzkow che da tempo fa parte del repertorio delle compagnie ebraiche; si ricorderà che già nel 1904 la prima compagnia amatoriale l'aveva portato in scena a Giaffa con Gnessin nel ruolo principale. Il tema del conflitto interno alla comunità sullo sfondo delle persecuzioni, che a loro volta costituiscono un ulteriore livello di conflitto, spiega in parte la fortuna di questo testo; ma la stessa figura del marrano, l'ebreo costretto a nascondere la propria identità e dunque a recitare un ruolo, possiede di per sé un grande potenziale teatrale e fornirà un tema ricorrente, sotto varie forme e rielaborazioni, al teatro ebraico.¹²

Il regista scelto per la nuova produzione di Habima è uno dei grandi nomi del teatro yiddish: Aleksej Granovskij, direttore del GOSET (*Gosudarstvennyj Evrejskij Teatr*, “Teatro Ebraico Nazionale”) di Mosca, che ha approfittato di una tournée all'estero per fuggire dall'Unione Sovietica.¹³ La sua è una messa in scena sontuosa, tesa alla ricostruzione della vita ebraica nell'Olanda del Seicento più che alla rappresentazione di una tragedia nata in un clima di soffocante conformismo religioso; tra costumi e scene ispirate ai quadri di Rembrandt, umorismo, musica e danze inserite nell'adattamento dopo aver imposto ampi tagli alla traduzione di Moshe Lifshits, Granovskij riesce a infondere nuova vita a un testo tedesco che era ormai dimenticato al di fuori dei teatri yiddish.

La decima produzione è anche l'ultima allestita in Europa. Nel 1931 Habima parte per stabilirsi definitivamente nella sua patria naturale, l'unica in cui il pubblico parla la sua lingua.

11. La recensione di Corbin H. Wood per *Time and Tide* (citata in Kohansky 1969: 122-123) metteva a confronto lo spettacolo di Habima con un allestimento tradizionale della stessa commedia, a cura degli Old Vic Players, in scena a Londra negli stessi giorni.

12. Rokem 1996: 76. Anche la narrativa israeliana fornisce una lunga serie di esempi in cui il gioco di identità e ruoli è centrale alla costruzione drammatica.

13. Il GOSET sopravviverà fino al 1948, quando la paranoia stalinista porrà fine al teatro ebraico in Unione Sovietica chiudendo le sue sedi e assassinando i suoi protagonisti. Si veda la monografia di Attisani (2013) sul teatro yiddish sovietico.

10. Qualcosa di originale: generi, autori e testi in ebraico

aA

Il lettore avrà notato a questo punto che nessuno degli spettacoli finora allestiti dalle compagnie professionali è basato su un testo originale scritto in ebraico; tra classici europei, drammi in voga al momento e successi presi a prestito dal teatro yiddish, si tratta sempre esclusivamente di opere tradotte e adattate.

143

Una produzione originale esiste, ma è ancora esigua; e quel poco che è disponibile fatica a convincere, soprattutto considerando gli standard di compagnie con una seria preparazione alle spalle e le aspettative di un pubblico e di una critica meno indulgenti di quanto le condizioni lascerebbero prevedere. Ai primi tentativi di scrittura teatrale in ebraico nella Diaspora, presentati nei capitoli precedenti, si vanno aggiungendo nel corso degli anni i testi prodotti dai vari autori immigrati in Terra d'Israele. Tuttavia il livello della drammaturgia ebraica, senza neanche azzardare un paragone con il meglio del teatro mondiale, rimane ancora lontano dai primi traguardi della poesia e della narrativa che hanno trovato espressione nella lingua rinata.

Da uno sguardo alle opere prodotte in questa fase di formazione emerge inoltre una tendenza indubbiamente istruttiva sui rapporti tra testo e messa in scena, in particolare

sull'influenza che la ricezione e le aspettative del pubblico esercitano sulla drammaturgia e sull'affermazione di correnti, generi e temi predominanti. Nei testi scritti durante il primo quarto di secolo, dunque prima dell'affermazione di una vera scena teatrale, si riconoscono – tra naturalismo, simbolismo ed espressionismo – le tendenze contemporanee del teatro europeo, o perlomeno i tentativi di seguirne l'esempio; in seguito, quando le compagnie cominciano ad attingere alla produzione originale locale, gli autori si concentrano sempre più su temi non universali, alternando la rievocazione del passato storico-biblico alla rappresentazione dell'esperienza contemporanea nello Yishuv, entrambe in chiave nazionalistica. La limitazione tematica e formale che ne deriva non fa che accrescere il divario con la migliore produzione europea, condannando la drammaturgia ebraica a un inesorabile provincialismo.

Teatro naturalistico

Il teatro naturalistico trova espressione nell'opera di **Peretz Hirschbein** (1880-1948), scrittore yiddish nato in Polonia, viaggiatore e autore di reportage da ogni angolo del mondo, tra cui la Palestina britannica, l'India e l'Estremo Oriente;¹ fondatore di una compagnia teatrale yiddish a Odessa nel 1908, pioniere in una comune agricola in Argentina, si stabilirà infine negli Stati Uniti. Nel 1905, per il suo primo testo teatrale, Hirschbein decide di ricorrere all'ebraico come aveva già fatto per le sue poesie; è così che con *Miryam*, storia di una ragazza di campagna povera e ingenua sedotta dal padrone e finita in un bordello, vede la luce il primo dramma naturalistico in ebraico. Anche *Nevelah*, scritto in ebraico nello stesso anno e destinato al successo nella successiva versione yiddish, ha per protagonista una vittima della società: Mendel Nevelah,² un uomo che uccide il proprio padre e sprofonda nella pazzia. Le opere successive mostrano una svolta dal naturalismo al simbolismo che guadagnerà all'autore il soprannome di "Maeterlinck yiddish": un forte richiamo a *I ciechi* (*Les aveugles*, 1890), opera del drammaturgo belga tradotta in ebraico nel 1905, si ritrova in effetti in *Mondi solita-*

1. I suoi reportage, pubblicati sul quotidiano yiddish «Der Tog», sono stati successivamente raccolti nel volume *Arum der velt*, "Intorno al mondo", 1927.
2. Il cognome che dà il titolo al dramma significa "carogna".

ri (ebr. *Olamot bodedim*), dramma di Hirschbein su un gruppo di oppressi che vivono in una cantina senza comunicare tra di loro. Simbolisti sono anche i suoi drammi yiddish degli anni immediatamente successivi, quando rinuncia a scrivere in ebraico per il teatro verosimilmente a causa della mancanza di un pubblico; un precursore de *Il dibbuk* di An-ski è il suo *Il patto* (yid. *Der tkies kaf*, 1909), tragica storia di due giovani, innocenti innamorati i cui sentimenti si scontrano con la pratica dei matrimoni combinati.

Sin dall'inizio, dunque, l'opera di Hirschbein si ramifica in due filoni, naturalistico e simbolista, tra i quali l'autore tenta una sintesi che prende forma nelle opere successive: un neorealismo mai del tutto privo di una vena lirica, in cui trovano sempre più chiara espressione il desiderio di fuga dalla vita di città e l'anelito alla natura. Indipendentemente dal genere e dai temi, la sua esperienza diretta nel teatro gli fornisce sempre i mezzi per la creazione di dialoghi naturali e personaggi credibili. Dopo il 1918, i suoi drammi di argomento popolare vengono messi in scena allo Yiddish Art Theatre di New York, il teatro fondato e diretto dall'attore Maurice Schwartz, gigante della scena yiddish americana noto come "Mr. Second Avenue". A quest'epoca risale l'opera più celebre di Hirschbein, *Verdi campi* (yid. *Grine felder*), idillio solare sull'incontro tra un giovane studente di *yeshivah* e un gruppo di ebrei di campagna. La sua versione ebraica, *Yaldey ha-sadeh* ("I figli del campo", 1922), verrà in seguito messa in scena da Habima (1935), mentre l'originale si è imposto come un classico del repertorio yiddish fin dal suo debutto a New York nel 1919. Nel 1937, durante l'epoca d'oro del cinema yiddish negli Stati Uniti, ne verrà tratto un film diretto da Edgar G. Ulmer e Jacob Ben-Ami.

Altri contributi al teatro naturalistico provengono da autori immigrati in Terra d'Israele, a cominciare da **Yosef Haim Brenner** [Yossef Khàyim Brèner] (1881-1921), riconosciuto come uno dei padri della letteratura ebraica moderna. Nato in Ucraina, Brenner viene arruolato nell'esercito zarista e mandato a combattere nella guerra russo-giapponese, ma diserta, trova rifugio a Londra e nel 1909 compie l'*aliyah*; sarà assassinato a Giaffa da alcuni arabi durante i moti anti-ebraici del 1921. Principalmente un narratore, Brenner «vuole che la brutale tristezza dei fatti parli per sé, senza interventi evi-

denti dell'autore o miglioramenti letterari»,³ atteggiamento al quale è riconducibile anche la ricerca linguistica su cui si fonda l'originalità dei suoi dialoghi per il teatro, in cui è evidente l'aspirazione a portare sulla scena la lingua parlata nel quotidiano. In *Oltre il confine* (*Me'ever la gvulin*, 1907), i cui personaggi sono ebrei russi emigrati a Londra, l'autore ricrea appositamente un misto di ebraico e inglese allo scopo di rendere – in traduzione dalla realtà alla scena – quel miscuglio di yiddish e inglese effettivamente in uso nel contesto sociale descritto dal dramma. All'inventiva linguistica va aggiunta l'originalità dello stile, programmaticamente frammentario, che vede una successione di dialoghi incompiuti; uno stile simile è condiviso da gran parte della sua narrativa e dai suoi atti unici, *Nel frattempo* (*Le'et 'atah*, 1905) e *Sera e mattina* (*Erev u-voker*, 1908).

Nato anch'egli in Ucraina, **Ya'akov Steinberg** (1887-1947) emigra in Terra d'Israele allo scoppio della Grande Guerra. Poeta affine ai simbolisti e creatore di un personalissimo stile biblico, volutamente arcaico ma veicolo di espressione di una sensibilità moderna, Steinberg è anche autore di drammi sociali: *Khankah* (1907) è la storia di una ragazza perseguitata dalla matrigna che la spinge al suicidio, mentre *R. Leib Goldman e sua figlia* (*R. Leyb Goldman u-vito*, 1907) mette in scena lo scontro generazionale in atto nella sua epoca. Anche il suo coetaneo **Zalman Shneur**⁴ [Shneur] (1887–1959) è soprattutto un poeta, uno dei maggiori del suo tempo assieme a Bialik e Tchernichovsky; Steinberg e Shneur si incontrano giovanissimi a Odessa, dove entrambi trovano rifugio dal mondo tradizionale in cui sono cresciuti e dove subiscono l'influenza di Bialik, che al volgere del secolo si trova anch'egli nel centro più attivo della moderna cultura ebraica nell'Impero Russo. Shneur, che vivrà poi tra Europa occidentale e Stati Uniti, stabilendosi in Israele solo nel 1951, scrive un dramma sociale, *Casa contro casa* (*Bayit mul bayit*,

3. Alter 1975: 141.

4. Discendente di Shneur Zalman (1745-1812), fondatore dell'importantissimo movimento chassidico Chabad-Lubavitch e capostipite della dinastia Schneersohn che l'ha guidato fino al 1994, anno di morte del suo settimo rebbé, il celebre Menachem Mendel Schneerson (*sic*: la diversa grafia del cognome distingue il primo capo spirituale nominato negli Stati Uniti, dove Chabad ha spostato il suo centro in seguito alle persecuzioni naziste).

1908), e successivamente un poema drammatico sulla storia di Adamo ed Eva, *Adam* (1926).

Yitzhak Dov Berkowitz (1885-1967) nato a Slutsk,⁵ lavora come insegnante a Łódź, dove stringe amicizia con Yitzhak Katzenelson. Sarà proprio l'amico scrittore a incoraggiarlo nella pubblicazione dei suoi primi racconti in ebraico; l'esordio non passa inosservato e Berkowitz, prima ancora di compiere vent'anni, viene invitato a Vilna per curare la sezione letteraria del quotidiano in ebraico *Ha-Zman* ("Il Tempo"). A Vilna l'incontro con Shalom Aleykhem indirizzerà la sua vita e la sua carriera: oltre a sposare, nel 1905, la figlia maggiore del celebre autore yiddish, diventa il suo traduttore in ebraico, curando in seguito anche gli adattamenti delle sue commedie per Habima. Inoltre, nel 1906, adotta lo yiddish accanto all'ebraico anche per il proprio repertorio, scrivendo da quel momento in poi in entrambe le lingue. Nel 1913 lascia l'Europa per stabilirsi negli Stati Uniti, dove collabora con il teatro yiddish di Maurice Schwartz e dove comincerà a curare l'eredità letteraria del suocero, scomparso a New York nel 1916; nel 1928 si stabilisce in Terra d'Israele, dove resterà per tutta la vita, e l'anno successivo fonda, con Fishel Lachover, l'autorevole rivista letteraria *Moznayim* ("Bilancia"), organo dell'Associazione degli Scrittori di Lingua Ebraica.

Apprezzato soprattutto per i suoi primi racconti, storie di giovani ebrei sospesi tra modernità e tradizione, Berkowitz ha scritto anche per il teatro. Dialogo vivo, introspezione psicologica e scrittura adatta alla rappresentazione si ritrovano in *Lui e suo figlio* (*Oto ve-et bno*, 1928), che nel 1934 sarà il primo testo teatrale originale scritto in ebraico portato in scena da Habima; attraverso la relazione tra un padre apostata che vuole tornare all'ebraismo e suo figlio cresciuto antisemita sullo sfondo dei pogrom che seguono la Rivoluzione bolscevica, viene messa in scena la lotta tra assimilazione e risveglio del nazionalismo ebraico. Del 1928 è anche *Nelle terre lontane* (*Ba-artsot ha-rekhokot*), una commedia sulla vita degli ebrei immigrati negli Stati Uniti, mentre il successivo *Mirah* (1934)

5. Attualmente in Bielorussia, Slutsk (in polacco Stuck) all'epoca aveva una popolazione in maggioranza ebraica. La città è tristemente famosa per i fatti del 27 e 28 ottobre 1941, quando le *Einsatzgruppen*, assieme ai fascisti lituani, vi assassinarono in due giorni quattromila ebrei.

è un dramma sociale, anch'esso ambientato negli Stati Uniti, debitore a *Casa di bambola*.

Altro narratore che si cimenta con il dramma naturalistico è **Yitzhak Shenhar** (nato Shenberg,⁶ 1902-1957). Cresciuto sul confine tra Galizia e Ucraina, è attivo nel movimento pionieristico e a diciannove anni, con la Terza Aliyah, si trasferisce in Terra d'Israele, dove lavora come operaio e contadino fino al 1931; da quel momento si dedica interamente all'attività letteraria come autore, curatore e traduttore. Sue sono numerose traduzioni di classici – inclusi Tolstoj, Gogol', Čechov – che si sono imposte come modello per la prosa letteraria ebraica; come autore ha lasciato diverse raccolte di racconti brevi e un romanzo incompiuto. Nella sua narrativa, che fonde l'introspezione psicologica con il contesto storico-sociale, appare una costante preoccupazione per le questioni esistenziali della nazione in via di formazione, come «il cambio di mentalità dalla Diaspora alla Palestina e la coesistenza tra arabi ed ebrei».⁷ Il suo dramma *Sul confine* (*Al ha-gvul*, 1943) ha per protagonisti tre fratelli che progettano di emigrare in Terra d'Israele; nonostante l'apparente temporaneo miglioramento, alla fine nulla cambia davvero nelle loro vite, mentre la meta, come Mosca per le cechoviane *Tre sorelle*, rimane irraggiungibile.

Melodramma storico

Sopravvive ancora tra gli immigrati l'eredità del melodramma storico che nella Diaspora ha accompagnato la nascita del progetto nazionale; i risultati non sono migliori. Il lituano **Aharon Avraham Kabak** (1880-1944), narratore prolifico stabilitosi a Gerusalemme nel 1921, è tra i primi autori ad avere un grande impatto sul pubblico di lettori in ebraico; critico, traduttore e autore di romanzi e racconti – tra cui spicca un romanzo su Gesù di Nazareth visto empaticamente da una prospettiva ebraica (*Ba-mishol ha-tsar*, “Nel sentiero stretto”, 1937) – scrive due drammi biblici: *Nel crollo del regno* (*Be-himot mamlakhah*, 1929) e *Bat Sanbalat* (1934). Alla Bibbia attinge anche **Ya'akov Cahán** (1881-1960), nato a Slutsk, cresciuto in Polonia nei pressi di Łódź e immigrato nel 1934; suoi sono

6. Come lo yid. *berg*, l'ebr. *har* significa “monte”.
7. Ramras-Rauch 1989: 46.

i drammi *Salomone e la figlia di Salomone* (*Shlomo u-vat Shlomo*, 1924), *Salomone e Sulammita* (*Shlomo ve-Shulamit*, 1942), *La regina di Saba* (*Malkat Shva*, 1945).

Dalla Polonia proviene anche **Shlomo Zemach** [Tsemakh] (1886-1974), amico d'infanzia di Ben-Gurion, agronomo e primo direttore della scuola agricola Kadoorie in Galilea,⁸ che parallelamente porta avanti l'attività letteraria come narratore e critico. Il suo dramma storico *Tankhum del villaggio di Yanoakh* (*Tankhum mi-kfar Yanòakh*, 1929) è ambientato nella piana di Gerico al tempo degli esseni.⁹ Tankhum è un giovane contadino che entra a far parte della setta e che in seguito se ne allontana, non condividendone l'eccessivo rigore e la separazione dal mondo; dopo il ritorno al villaggio, si sposerà e proverà il suo valore combattendo il nemico, a dimostrazione che la moralità non implica astinenza e che l'amore per la vita non impedisce il sacrificio per la causa comune.

Anche **Shaul Tchernichovsky** [Tshernikhovski] (rus. Černichovskij; 1875-1945), figura di primissimo piano nella storia della poesia ebraica moderna, tenta la via del dramma storico con la sua versione delle vicende di *Bar Kokhba* (1924); incentrato sulla figura dell'eroe nazionale che guida il suo popolo nella lotta impari contro l'Impero Romano, il dramma abbonda di monologhi sulla libertà senza integrare il piano concettuale con quello dell'azione. Dunque neppure Tchernichovsky, grande poeta e traduttore di Sofocle, di Shakespeare e di George Bernard Shaw, riesce a produrre un'opera teatralmente valida.

Nel trattamento degli stessi temi storici, risultano più interessanti gli esperimenti di teatro espressionista compiuti nel corso degli anni Trenta. Di **Nathan Bistrizky** (noto anche come **Agmon**, 1896-1980) è uno dei primi testi originali in ebraico rappresentati da Habima, *Questa notte* (*Be-leyl zeh*, 1936). Ambientato all'epoca della distruzione del Secondo Tempio, il dramma mette in scena la tensione emotiva e lo

8. Con i fondi donati dal filantropo ebreo Sir Ellis Kadoorie, furono inaugurate negli anni Trenta due scuole di agraria, una per gli ebrei e una per gli arabi; le due scuole, tuttora esistenti, si trovano nei pressi di Kfar Tavor, nel nord di Israele, e a Tulkarem, nei Territori Palestinesi.

9. Gli esseni erano una setta ebraica ascetica che conduceva vita comunitaria nel deserto tra il II secolo a.e.c. e il II secolo e.c.

scontro ideologico tra i rappresentanti di opposte fazioni all'interno del mondo ebraico: il comandante Abba Sikra, che invoca una lotta all'ultimo sangue contro i romani, e lo studioso Yohanan Ben Zakkai, favorevole a una pace che permetta al popolo di conservare l'identità religiosa dopo la perdita dell'indipendenza politica. I due eroi, che nella produzione di Habima saranno interpretati rispettivamente da Shimon Finkel e Menahem Gnessin, si presentano come mere figure simboliche nello scontro di idee, personaggi non caratterizzati che incarnano le diverse posizioni, in maniera non troppo dissimile da quanto avveniva con i drammi di idee prodotti dalla Haskalah. Con un testo che trascura azione e approfondimento dei personaggi in favore di dialoghi retorici, la regia di Zvi Friedland potrà ben poco: dopo appena sei rappresentazioni, Habima sarà costretta a rinunciare a questo tentativo con un dramma scritto in ebraico. Su momenti di crisi della storia ebraica si basano anche le opere precedenti di Bistritzky, *Yehudah Ish Kerayot* (1930) e *Sabbatai Zevi* (*Shabetay Tsvi*, 1931); quest'ultimo viene prodotto nel 1936 dall'Ohel, rivelandosi uno dei maggiori insuccessi del teatro dei lavoratori. Halevy imputerà il fiasco a un evento esterno: i nuovi moti arabi scoppiati subito dopo la prima.¹⁰ Il successivo *Gerusalemme e i Romani* (*Yerushalayim ve-Romi*, 1939), che presenta il militare e storico romano di origine ebraica Flavio Giuseppe, viene prodotto da Habima nel 1941; l'allestimento sontuoso con scene di massa e costumi curati evita il precedente fallimento e arriva a quarantuno repliche.

Dialoghi poetici concepiti come *Schrei*, urlo espressionista,¹¹ sono i drammi storici di **Shin Shalom** (pseudonimo di Shalom Yossef Shapira, 1904-1990), nato in Polonia e immigrato negli anni Venti dopo aver vissuto a Vienna. I protagonisti di *Elisha e il sabato* (*Elisha' ve-ha-shabat*, 1932, rinominato *Shabat ha-'olam* nel 1945) e de *La grotta di Giuseppe* (*Me'arat Yossef*, 1934) – rispettivamente l'eretico Elisha' Ben-Avuyah e l'ebreo cittadino romano Flavio Giuseppe – sono personaggi privi di individualità psicologica, proiezioni dell'autore che

10. Kohansky 1969: 142. Si veda Morris 2001: 158-206 sui moti del 1936.

11. Espressione emotiva intensa ed estrema, lo *Schrei* è soggetto, prima ancora che mezzo stilistico ed effetto. Si veda Kuhns 1997: 94-138. La stessa monografia non trascura l'apporto ebraico all'Espressionismo tedesco.

riproporgono in forma drammatizzata i conflitti costanti nella sua opera poetica.

Ancora un dramma di idee, seppure composto con maggiore attenzione alla funzione drammatica dei personaggi, viene dalla penna di **Haim Hazaz** [Khàyim Hazaz] (1898-1973), nato in Ucraina e immigrato nel 1931, sposato alla celebre poetessa Yocheved Bat-Miriam (1901-1980) e padre di un unico figlio perso nella Guerra d'Indipendenza. Il suo *Alla fine dei giorni* (*Be-kets ha-yamim*, 1934; revisioni nel 1950 e nel 1968), ambientato in Germania all'epoca di Sabbatai Zevi, è centrato sulla tensione tra esilio e redenzione, condizioni legate rispettivamente alla sicurezza dello status quo e al rischio della sfida rivoluzionaria; il confronto di idee trascende il contesto storico per giungere a conclusioni universali, ma anche particolarmente attuali nell'esperienza sionista: liberarsi è una scelta che richiede coraggio.

Il primo testo originale ebraico a riscuotere un vero successo sulla scena è un dramma biblico di **Aharon Ashman** (1896-1981). Nato in Ucraina e attivo nell'autodifesa ebraica dai pogrom che accompagnano la Rivoluzione e la successiva guerra civile, Ashman giunge in Terra d'Israele nel 1921; autore di poesie, alcune delle quali diventeranno canzoni famose, scrive *Mical, la figlia di Saul* (*Mikhal bat Shaul*), un dramma che ha per protagonista la prima moglie del re Davide, un personaggio femminile interessante e complesso già nel ritratto che ne fornisce il racconto biblico.

Teatro dei pionieri

Alla prima dell'11 gennaio seguiranno 141 repliche di *Mical, la figlia di Saul*. Ma a un successo ancora maggiore è destinato un altro spettacolo, anch'esso scritto da Ashman e diretto da Chemerinsky con Habima, che segna l'affermazione definitiva di un genere completamente diverso: *Questa terra* (*Ha-adamah ha-zot*), scritto in occasione del cinquantesimo anniversario dell'insediamento di Hadera celebra il trionfo del pioniere nella realtà contemporanea della Terra d'Israele.

Il motivo era già presente nella sua commedia *Dalla miseria* (*Min ha-metsar*, 1932), storia di una donna che di fronte alla scelta tra una famiglia americana e l'idealismo di un pioniere preferisce quest'ultimo; ora Ashman mette in scena un amore contrastato sullo sfondo della vita nell'insediamento,

rappresentandone le difficoltà e le fatiche, la lotta contro la malaria, il conflitto tra coloro che vorrebbero abbandonare l'insediamento e coloro che insistono per bonificarlo, fino all'affermazione finale su un ambiente ostile attraverso il lavoro della comunità. *Questa terra*, fin dal suo debutto il 19 settembre 1942, suscita l'entusiasmo del pubblico e della critica, diventando lo spettacolo più popolare dell'epoca; Habima lo porterà in scena 213 volte nella prima produzione e lo riproporrà venticinque anni dopo.

Nel 1946 Ashman presenta un altro testo di ambientazione locale, *L'annunciazione (Ha-bassorah)*, un melodramma che affronta la rinascita nazionale in Terra d'Israele alla luce dello sterminio appena consumatosi in Europa; messo in scena da Habima, lo spettacolo non convince né la critica né il pubblico, fermandosi a ventinove rappresentazioni.

Il teatro dei *khalutsim* ("pionieri"), di cui *Questa terra* di Ashman rappresenta l'esempio più noto, costituisce un genere emerso dalla realtà contemporanea del Paese e un primo tentativo di portare sulla scena tale realtà, seppure in forma romanzata e idealizzata. Genere teatrale di grande attrattiva popolare, il *Makhazeh ha-hityashvut* ("Rappresentazione dell'insediamento") è apprezzato anche dalla critica, che vi ritrova l'esplorazione originale di una nuova materia; va inoltre sottolineato che questi spettacoli offrono finalmente la rappresentazione di un ambiente e di un'esperienza immediatamente familiari al pubblico ma non più legati al vecchio mondo della Diaspora.

Si tratta comunque, in genere, di testi non particolarmente significativi, accomunati dallo scopo di celebrare la *khalutsiyut*, lo spirito pionieristico, fornendo un eroe contemporaneo, locale e perfettamente in linea con la costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo: l'idealista forte, dedito al lavoro, votato al sacrificio e dotato di una fede incrollabile nella missione sionista. Ad affiancarlo o a contrastarlo nelle diverse storie c'è tutta una serie di altri personaggi tipici, se non stereotipati: «la donna eroica al suo fianco; l'intellettuale dubbioso; l'uomo di poca fede; il sinistro approfittatore».¹²

12. Kohansky 1969: 143.

Precursore del genere è **Yehoshua Barzilai** (Yehoshua Eisenstadt, 1855-1918) con il suo *Lo sprezzante* (*Ha-bakhlan*, 1909), trasposizione locale del *Misanthropo* di Molière; al carattere del protagonista, lo sprezzante del titolo, giova notevolmente il passaggio dall'ambiente urbano di Gerusalemme alla realtà di un insediamento. Un paio d'anni dopo viene stampato a Odessa un dramma del poeta **David Shimoni** (David Shimonovitz, 1886-1956); nato in Bielorussia e non ammesso all'università in quanto ebreo, Shimoni ha trascorso nel 1909 un anno nella Palestina ottomana rimanendo evidentemente segnato dall'esperienza: negli anni di lontananza fino al 1921, quando tornerà nel Paese per restarvi, la sua poesia canta infatti la vita all'aria aperta in Terra d'Israele esprimendo amore per la sua natura e i suoi paesaggi. Lo spirito pionieristico affiora nel suo dramma *Una notte nella vigna* (*Laylah ba-kerem*, 1911).

Insolitamente disincantato è *Allah karim* (1912), dramma di **Levi Aryeh Arieli** (Levi Aryeh Orloff, 1886-1943) sullo sfondo delle prime manifestazioni del conflitto con la popolazione araba; l'immigrata Naomi è delusa dai pionieri e preferisce i nativi arabi, che sente più vicini alla terra, nell'attesa di una nuova generazione di ebrei realmente appartenenti alla terra. Arieli inaugura il sottogenere del *makhazeh ha-safek*, "il dramma del dubbio", che pone l'accento sulla durezza della nuova patria e sulle difficoltà incontrate dai nuovi arrivati; altri dubbi affioreranno nei decenni successivi all'Indipendenza, ma per ora, soprattutto a partire dagli anni Trenta, si afferma una rappresentazione ottimista e fiduciosa, funzionale alla costruzione dei miti fondativi. Un melodramma familiare sullo sfondo dei conflitti tra gruppi di lavoratori con visioni politiche e sociali contrapposte è *Per la prima volta* (*La-rishonah*, 1920), del giornalista e saggista **Haim Shurer** (1895-1968), nato in Podolia e immigrato nel 1913; al centro della trama, l'amore contrastato tra Mikhal e David, nomi evidentemente non casuali, figli delle due fazioni opposte.

Moshe Smilansky (1874-1953), immigrato dall'Ucraina già nel 1890 e tra i fondatori di Hadera, dedica gran parte della propria opera alla storia dello Yishuv. Famosi sono i suoi racconti sulla vita araba scritti prima della Grande Guerra, in un'epoca in cui le relazioni tra arabi ed ebrei non erano ancora seriamente compromesse; pubblicati sotto lo pseudonimo Ḥawaja Mussa, i racconti mostrano una conoscenza

diretta del mondo arabo, pur esprimendo talvolta una visione idealizzata e romantica. Nella sua opera di descrizione del Paese, Smilansky non manca di contribuire al teatro dei pionieri con il dramma *Rokhale* (1933). Anche il già citato Shin Shalom, all'inizio degli anni Quaranta, contribuisce al genere con due drammi in cui l'elemento espressionista viene messo da parte: *Spari sul kibbutz* (*Yeriyot el ha-kibuts*, 1940) e *Terra* (*Adamah*, 1942).

Nel 1937, cinque anni prima del grande successo di *Questa terra*, Habima aveva già messo in scena un testo originale di ambientazione locale contemporanea: *Shomerim* ("Guardiani") di **Ever Hadani** (1899-1972), autore immigrato nel 1913 da Pinsk, in Bielorussia, e formatosi al liceo Herzliya. Il suo testo, pur ricorrendo a nomi di fantasia, si ispira alla storia recente delle organizzazioni clandestine Ha-Shomer¹³ e Nili,¹⁴ ricordando, tra l'altro, la vicenda reale di Yosef Lishansky, agente segreto ucciso vent'anni prima dalle autorità ottomane.¹⁵

La novità dei temi suscita reazioni contrastate nella critica: c'è chi nega i meriti artistici di uno spettacolo troppo legato alla realtà contingente e chi invece si mostra scettico sulla capacità di Habima di rappresentare il carattere della popolazione locale.¹⁶ Tuttavia non manca chi riconosce il merito di aver saputo rendere sulla scena lo spirito nazionale; tra questi c'è una giovane Leah Goldberg (1911-1970), da poco stabilitasi a Tel Aviv dopo aver completato il suo dottorato in Europa e destinata a diventare una delle voci più importanti della poesia israeliana:

Si allude a tipi e persone reali, a uno specifico stile di vita, all'amore per questo stile di vita e si cerca di farlo amare al pubblico evocando ricordi romantici. Certamente valida è

13. *Ha-Shomer*, "Il Guardiano", fu un'organizzazione di difesa ebraica in Palestina attiva dal 1909 fino al 1920, quando fu fondata la Haganah.

14. Il *Nili* era una rete ebraica di spionaggio che durante la Prima Guerra Mondiale collaborava con il Regno Unito contro l'Impero ottomano. Il nome è l'acronimo di un passo biblico: *nètsakh Yisrael lo yishaker*, "la vittoria di Israele non mentirà" (I Samuele 15:29).

15. Yosef Lishansky (1886-1917), immigrato con suo padre dalla Russia nel 1886 dopo aver perso il resto della famiglia nei pogrom, era un membro del Nili. Catturato dalla polizia turca, fu imprigionato, torturato e impiccato a Damasco.

16. Rispettivamente su «Haaretz» del 27 agosto 1937 e su «Bama» 16 (1937): 21-25.

la teatralità, la vitalità derivante dalla ricchezza di azione e humour, sebbene i tipi non siano a tutto tondo. Hanno carattere e personalità, hanno una storia e una sorte, tuttavia mancano le differenze di espressione: non c'è un linguaggio specifico per ciascuno [...] La musica di Pugatshov esprime con calore l'essenza dello stile di vita in Terra d'Israele,¹⁷ soprattutto nella melodia romantica del primo atto. La scenografia di Arokh trasmette quell'atmosfera di crudeltà e di entusiasmo tipica del Paese.¹⁸

Habima torna sul genere nel 1944 con un testo di **Asher Beilin** (1881-1948), autore in yiddish e in ebraico nato a Kiev, trasferitosi a Londra nel 1906, dopo essere stato per alcuni anni segretario di Shalom Aleykhem, e infine stabilitosi a Gerusalemme nel 1933. Nel suo dramma *Il ritorno dei figli* (*Banim li-gvulam*,¹⁹ 1944) i protagonisti affrontano ostacoli simili a quelli già visti due anni prima in *Questa terra*, dalla malaria alla siccità, dallo sconforto alla tentazione di abbandonare il luogo; ma infine, come nel dramma di Ashman, non rinunciano all'impresa e gli ostacoli vengono superati. Le recensioni non sono favorevoli, dal momento che la critica non può fare a meno di notare l'ovvio tono propagandistico; tuttavia il pubblico continua ad apprezzare una rappresentazione realistica della contemporaneità e la prima del 24 dicembre è seguita da sessantotto repliche.

Altri sguardi sulla realtà locale

Gli spunti forniti dall'attualità del Paese non si esauriscono nel genere pionieristico; temi meno distintivi ma non meno attuali sono il conflitto generazionale e lo scontro tra modernità e tradizione. *La collana* (*Ha-makharòzet*, 1928) di **Mordechai Avi-Shaul** (Mendel, 1898-1988) mette in scena lo scontro tra padre e figlia, in una famiglia di ebrei magrebini, per le diverse attitudini verso il nuovo stile di vita in Terra d'Israele; la figlia infine lascia la casa e la comunità per iniziare una nuova vita, libera, in un kibbutz. Proprio la complessità

17. L'espressione resa qui con "l'essenza dello stile di vita in Terra d'Israele" è *erevtsyisraeliyut*; sostantivo astratto derivato da *Erets Yisrael*, è affine al successivo *yisraeliyut*, "israelianità".

18. Da «Davar», 27 agosto 1937, p. 3.

19. Il titolo originale, letteralmente "I figli nei loro confini", è una citazione biblica: «C'è speranza per il tuo futuro, proclama il Signore. Torneranno i figli nei loro confini» (Geremia 31:17).

della relazioni umane nel mondo del kibbutz è al centro dei drammi di **Alexander Karmon**, *Nel groviglio* (*Ba-sevakh*, 1926), *Il piccolo pioniere* (*He-khaluts ha-katan*, 1927) e *La melodia della madre* (*Neginat ha-em*, 1928); in seguito, con *I falò* (*Medurot*, 1941), Karmon celebrerà il pionierismo attraverso la figura di un militante impegnato a favorire l'immigrazione illegale. Lo scontro tra sostenitori dei valori tradizionali e figli ribelli viene affrontato da **Yehoshua Bar-Yosef** (Yehoshua Zenwirth, 1912-1992), nato a Safed in una famiglia religiosa, autore di *Giacobbe che ride* (*Ya'akov ha-tsokhek*, 1939), *Nei vicoli di Gerusalemme* (*Be-simtaot Yerushalayim*, 1941) e *I guardiani delle mura* (*Shomrey ha-khomot*, 1948).

Negli anni Trenta, sull'onda dell'agit-prop sovietico e tedesco, non manca il teatro politico, fenomeno comunque marginale:²⁰ *Operai sotto assedio* (*Po'alim ba-matsor*, 1934) di **Menachem Bader** mette in scena le lotte per i diritti dei lavoratori nella Germania dell'epoca, tra capitalismo e fascismo, mentre *Quando tu, uomo semplice, partisti* (*Kshe-yatsata, ish pashut, la-derekh*, 1935) di **Shulamit Bat-Dori** ritrae un giovane che trova la propria realizzazione negli ideali sionisti-socialisti.

11. Teatri e produzioni alle soglie dell'Indipendenza

aA

Nel 1931, con il ritorno definitivo di Habima e la crescente fama dell'Ohel, nel Paese sono attivi due grandi teatri in competizione ideologica oltre che commerciale; a questi si aggiunge Ha-Matate, che intanto ha gradualmente rinunciato all'originale vocazione satirica per dedicarsi con sempre maggiore regolarità alla rappresentazione di commedie. La situazione rimarrà sostanzialmente invariata per l'intero decennio.

157

Teatro borghese e teatro proletario, per così dire

Per Habima, con Baruch Chemerinsky, Zvi Friedland e altri che si alternano alla regia, comincia la fase della direzione interna, segnata da nuovi tentativi di espandere il repertorio oltre il teatro ebraico. Nel mese di luglio debuttano, in due produzioni parallele, *Il discepolo del diavolo* di George Bernard Shaw (*The Devil's disciple*, 1897) nella traduzione di Tchernikovskiy (*Bakhur ha-Satan*) e *La sacra fiamma* di William Somerset Maugham (*The sacred flame*, 1928), tradotto da Gnessin (*Ha-lehavah ha-kedushah*). Ma il successo dell'anno sarà ancora una volta un testo importato dal teatro yiddish: *Catene* di Leivick, già autore de *Il golem*. L'originale (*Keytn*) aveva debuttato l'anno precedente allo Yiddish Art Theatre

di Maurice Schwartz a New York; per la versione ebraica (*Kevalim*) diretta da Chemerinsky, la prima del 16 dicembre 1931 sarà seguita da 125 repliche. Ambientato in un campo di prigionia in Siberia, il dramma mette in scena le relazioni all'interno di un gruppo di undici reclusi, dei quali otto sono prigionieri politici e tre sono criminali comuni; per un pubblico prevalentemente di origine russa, che aveva vissuto la parabola della Rivoluzione dalle grandi speranze alla delusione finale, il richiamo è forte. Lo spettacolo lancia anche una canzone che godrà di grande popolarità, *Tsalsel katros* ("Suona, liuto"), basata su un canto popolare russo che in questa occasione viene proposto per la prima volta nella versione ebraica di Yehuda Karni.¹

Nei successivi cinque anni (1932-1936), Habima produce ventisei spettacoli alternando classici europei (Shakespeare, Molière, Schiller, Gogol'), traduzioni e adattamenti dal teatro europeo contemporaneo (František Langer, Umberto Notari, Romain Rolland, Walter Greenwood e Ronald Gow), drammi di argomento ebraico tradotti dal tedesco (Lion Feuchtwanger, Emil Bernhard Cohn, Friedrich Wolf, van Delft e L. Cohen) o dall'inglese (John Galsworthy), traduzioni dal teatro yiddish classico e contemporaneo (Shalom Aleykhem, Harry Sackler, Peretz Hirschbein, H. Leivick), un adattamento dalla narrativa ebraica (*Il breve venerdì* di Bialik, racconto del 1925 messo in scena nel 1933) e i primi testi originali in ebraico (Berkowitz, Bistritzky, Sokolow).²

La scelta più notevole, se non altro per le reazioni suscitate, è *Il mercante di Venezia* di Shakespeare (*The Merchant of Venice*, 1605). Per l'occasione viene invitato un regista esterno, il tedesco Leopold Jessner, grande interprete di Shakespeare nella Germania di Weimar, che nel maggio 1936 presenta uno spettacolo i cui meriti passano in secondo piano rispetto alle polemiche. Già i primi annunci erano stati infatti accolti da proteste e discussioni sull'opportunità di portare in sce-

1. Di questa canzone è possibile ascoltare un'esecuzione di Ilana Rovina (1934), cantante attiva soprattutto negli anni Sessanta e Settanta e figlia dell'attrice Hanna: <<http://www.youtube.com/watch?v=mOXgJWL7bv8>>.

2. L'opera di Berkowitz e di Bistritzky/Agmon è stata illustrata sopra. Nahum Sokolow (1859-1936) è stato un attivista sionista e un pioniere del giornalismo in ebraico, oltre che autore e traduttore. Traducendo dal tedesco il romanzo utopico *Altneuland* (1902) di Theodor Herzl, intitolò la versione ebraica *Tel Aviv* ("Collina di primavera"); il nome fu poi scelto per l'omonima città fondata nel 1909.

na nel Paese un testo associato, nella percezione comune, a un'immagine negativa dell'ebreo; poi, un mese dopo il debutto, la diatriba prende la forma di un processo letterario simile a quello che, dieci anni prima, aveva portato *Il dibbuk* sul banco degli imputati.³ A vestire i panni di Shylock, a serate alterne, sono Aharon Meskin e Shimon Finkel, ai quali il regista accorda il permesso di caratterizzare liberamente il personaggio secondo la propria lettura. Così si esprime sulla scelta il critico Avraham Shmuel Yuris:

Per la prima volta viene tentato l'esperimento di affidare il ruolo principale a due attori così diversi l'uno dall'altro tanto nell'aspetto fisico quanto nel temperamento, offrendoci lo stesso Shylock in due versioni diverse. Meskin è un uomo della natura, genuino e senza mezze misure, un campione della fisicità. Finkel, un ebreo patriarcale, raziocinante, ficcanaso, lunatico, tremante [...] Se mi è consentita l'associazione, Meskin è nello stile de *La corona di Davide*, Finkel nello stile di *Süß l'ebreo*.⁴ Ma entrambi sono in forma memorabile. Un tale duello attoriale è un piacere per lo spettatore.⁵

aA

E gli spettatori effettivamente accorrono, nonostante tutto: con le sue 47 rappresentazioni, che pure non costituiscono un trionfo, *Ha-sokher mi-Venetsiyah* è il secondo miglior risultato dell'anno per Habima, superato solo da una commedia di Shalom Aleykhem.

Il 1937 vede Habima imbarcarsi per una nuova tournée europea, che nell'arco di otto mesi toccherà varie tappe in un continente ormai sull'orlo della catastrofe. L'accesso alla Germania è ovviamente precluso, ma l'accoglienza è positiva a Parigi, a Londra e anche a Vienna, dove la compagnia riesce a esibirsi poco prima dell'*Anschluss*; diverso è il clima nei grandi centri della cultura ebraica, dai Paesi baltici alla Polonia, dove la tournée si scontra con le difficoltà poste dal governo locale. Sarà l'ultima visita di Habima nel vecchio mondo ebraico est-europeo prima che questo venga cancellato per sempre.

159

3. Rokem 1996: 78-79. Zer-Zion 2015: 252.

4. Ci si riferisce ovviamente a *Jud Süß* di Lion Feuchtwanger, portato in scena da Habima nel 1933 (*Ha-yehudi Zis*), e non al famigerato film nazista che nel 1940 userà lo stesso titolo e piegherà la stessa storia al servizio della propaganda antisemita.

5. Dalla recensione per «Davar», 9 giugno 1936.

Nel 1934 anche l'Ohel, all'apice della fama, parte per una tournée internazionale che conduce il Teatro dei Lavoratori in Italia, Svizzera, Francia, Belgio, Lituania, Polonia e Regno Unito. Poco fedele alla sua natura di kibbutz delle arti impegnato nel teatro proletario, la compagnia porta in tournée due drammi biblici degli esordi (*Geremia* e *Giacobbe e Rachele*), un atto unico di Peretz e uno spettacolo basato sul libro di Ester, a metà strada tra *purim-shpil* e commedia dell'arte. Al pubblico europeo si presenta dunque nella veste di teatro ebraico concentrato su temi nazionali; unica eccezione è *Bas-sifondi* di Maksim Gor'kij (*Na dne*, 1902), allestito all'inizio dell'anno precedente sulla traduzione di Shlonsky (*Ba-shefel*). Il pubblico e la critica apprezzano proprio i drammi biblici, soprattutto a Londra, dove i «peasant players» – così definiti da una stampa evidentemente impressionata dalla promozione dell'Ohel come compagnia di operai e contadini – portano una ventata di novità su una scena inglese dominata da recitazione naturalistica e interni borghesi.⁶

Ben diverso è il ruolo del Teatro dei Lavoratori in patria, dove si è radicata la percezione comune, non del tutto infondata, di una netta spaccatura della scena locale: da un lato l'arte proletaria, rappresentata dall'Ohel, dall'altro l'arte borghese, rappresentata da Habima. Tra i componenti dell'Ohel è anche in corso un dibattito sull'opportunità di diventare attori professionisti a tempo pieno, rinunciando al proposito originario di rimanere operai che dedicano al teatro le ore libere dal lavoro. Alla fine prevale la linea di Shlonsky, secondo il quale nell'impresa sionista il lavoro artistico non è meno importante del lavoro manuale; la svolta, oltre a riconoscere l'evidenza di un alto grado di professionalità raggiunto dal Teatro dei Lavoratori, è indice di una nuova libertà artistica, che tuttavia sarà pagata a caro prezzo con la riduzione dei finanziamenti dalla Histadrut.⁷

Nel nuovo decennio permane la tendenza dell'Ohel ad alternare repertorio proletario e nazionale: tra il 1930 e il 1931 vengono prodotti *R.U.R.* di Karel Čapek (1920) e *I conquistatori della palude* (*Kovshey ha-bitsah*, dall'originale tedesco *Kolonne Hund*, 1926) del comunista Friedrich Wolf, alternati a *La*

6. Kohansky 1969: 134.

7. Halperin 2011: 293-294.

regina Ester di Kadish Silman e *Volpone* di Ben Jonson (1606). La vocazione al teatro militante trova poi piena espressione con *Shop* di H. Leivick (1926), il cui debutto del 15 luglio 1932 è accolto con ostilità da diversi recensori. Il dramma mette in scena lo sfruttamento in una fabbrica tessile di New York e la conseguente lotta tra padroni e operai, con questi ultimi che entrano in sciopero cantando *L'internazionale*, la vittoria dei lavoratori sarà completata dal pentimento di uno dei padroni, un ex bundista-socialista imborghesito che torna alle proprie radici proletarie. Proprio nello stesso periodo, vale la pena ricordarlo, Habima sta rappresentando il già citato *Catene*, dramma dello stesso autore ma di tutt'altro tono. L'anno successivo vede sulla scena il già menzionato *Bassifondi* di Gor'kij e *L'opera da tre soldi* di Brecht (*Die Dreigroschenoper*, 1928), mentre nel 1934 viene prodotto *La morte di Danton* di Georg Büchner (*Dantons Tod*, 1835). A dirigere quest'ultimo spettacolo, Halevy chiama Friedrich Lobe, un attore e regista tedesco con una discreta esperienza; costretto a lasciare il suo Paese all'avvento del nazismo, Lobe si fermerà per quasi due decenni in Israele, diventando uno dei pochissimi con cui Halevy è disposto a condividere il ruolo di regista dell'Ohel.

aA

161

Friedrich Lobe (1889-1958)

Nato Friedrich Löbenstein a Francoforte sul Meno e attore dall'età di diciassette anni, nel 1911 si unì al Neues Theater della sua città natale e nel 1920 si trasferì a Berlino, dove lavorò anche al Deutsches Theater di Reinhardt. Dalla fine del decennio lavorò come regista a Düsseldorf e in seguito entrò al Thalia di Amburgo; nel 1932, nella stessa città, divenne direttore del Kleines Schauspielhaus. Negli anni della Repubblica di Weimar, oltre ad apparire in alcuni film muti, fu re Claudio in *Amleto*, Shylock nel *Mercante di Venezia*, Mefistofele in *Faust*, il governatore Gessler in *Guglielmo Tell*, Lord Burleigh in *Maria Stuart*, il conte von Moor nei *Masnadieri*, mostrando dunque una spiccata propensione a ruoli di antagonisti o di personaggi ambigui dal destino tragico. Ma fu anche *Nathan il saggio*, ruolo che anni dopo ricorderà, assieme a Shylock, tra i suoi preferiti; accanto a lui nel dramma di Lessing, nel ruolo della figlia Recha, c'era Luise Rainer (1910-2014), una giovane allieva di Reinhardt che di lì a poco sarebbe scoperta da Hollywood.

Nel 1933, con l'avvento al potere dei nazisti, Lobe perse la posizione costruita in vent'anni di carriera e fu costretto a lasciare la Germania assieme alla moglie, l'attrice Friedel Harms, riparando prima a Vienna e poi nella Palestina britannica. Invitato a Tel Aviv da Moshe

Halevy per dirigere uno spettacolo all'Ohel, vi rimarrà fino al 1950, dirigendo una trentina di spettacoli e scrivendo una decina di testi. Quella che doveva essere una breve visita di un regista ospite si trasformò dunque in una lunga permanenza, vissuta però sempre come un provvisorio esilio; per lo *yeke* Lobe, estraneo all'esperienza sionista, la vera patria rimaneva evidentemente la Germania. Anche il legame con la lingua di origine è indicativo di un atteggiamento radicalmente diverso da quelli dei temporanei compagni d'avventura a Tel Aviv: la sua difficoltà a padroneggiare l'ebraico lo costrinse ad abbandonare la recitazione, mentre i suoi testi, scritti sempre in tedesco, dovevano essere tradotti per la rappresentazione.

Per l'Ohel, pur non diventando mai membro effettivo del collettivo, diresse ben ventuno spettacoli; dopo *La morte di Danton* portò in scena *Il buon soldato Schweik*, che rimarrà il maggior successo nella storia del Teatro dei Lavoratori. Altri due spettacoli di successo da lui diretti nel 1947 e nel 1949 – rispettivamente *Storia di un sarto e Seta e pane* – furono presentati come testi di un autore olandese sconosciuto, tale Jan de Vries; in seguito si scoprirà che Jan de Vries altro non era che uno pseudonimo dello stesso Lobe, che con questo accorgimento aveva voluto preservare gli spettacoli dal pregiudizio con cui erano generalmente accolti i testi di autori locali.⁸ Altri suoi testi furono portati in scena al teatro satirico Ha-Matate.

Nel 1940 sposò in seconde nozze Mira Lobe (nata Hilde Mirjam Rosenthal, 1913-1995), anch'ella emigrata tedesca e in seguito autrice di oltre cento libri per bambini; dal matrimonio nacquero i figli Claudia e Reinhardt.

Nel 1948 la soprano Edis de Philippe, fondatrice e direttrice dell'Opera Israeliana, lo volle come regista della prima produzione della nuova istituzione nazionale; nonostante la totale mancanza di esperienza nel campo, Lobe esordì come regista d'opera con la *Thaïs* di Massenet, presentata nella sala di Habima il 15 aprile, un mese prima della fondazione dello Stato.

Nel 1950 tornò in Europa con moglie e figli. La famiglia si stabilì dapprima a Vienna, dove Lobe ottenne un incarico al Neues Theater in der Scala, un teatro politico fondato dopo la guerra da antifascisti rientrati dall'esilio, situato nel settore sovietico e sostenuto dal Partito Comunista Austriaco. Dopo la sua chiusura nel 1957, fu chiamato al Deutsches Theater di Berlino est, ma tornò a Vienna nel 1958 per lavorare al Theater in der Josefstadt. Morì il 20 novembre dello stesso anno.

Rapidamente dimenticato sia in Israele che in Germania, Friedrich Lobe è stato un tipico rappresentante di quella cultura

8. Ofra Alyagon, "Ha-oman me-akhorey ha-kela'im. F. Lobe hu deh-Friz [L'artista dietro le quinte. F. Lobe è de Vries]", «Davar – Ha-Shavua'», 9 settembre 1949, p. 12.

ebraico-tedesca assimilata nella quale il nazismo ha creato una frattura insanabile, rendendola improvvisamente straniera nel proprio Paese o esule in un nuovo contesto alla ricerca di una difficile integrazione.

Al rientro dalla tournée, nel 1935, l'Ohel propone un altro testo militante dal teatro yiddish, un dramma proletario di Dovid Bergelson, uno dei numerosi intellettuali che pagheranno il loro sincero sostegno all'Unione Sovietica finendo paradossalmente vittime delle persecuzioni staliniane.⁹ Nel suo *Mulino* (*Rekhayim*, dall'originale yid. *Di broytmil*, 1930) vanno di nuovo in scena le lotte operaie contro un regime di sfruttamento, anche sessuale, che vede le autorità religiose complici dei padroni. La retorica al limite della propaganda ha scarsa presa sul pubblico, al quale viene in seguito proposto un altro genere con *Liliom* di Ferenc Molnár (1909), testo molto popolare all'epoca dopo i vari adattamenti cinematografici, uno dei quali diretto da Fritz Lang.¹⁰ L'anno si conclude con la satira antimilitarista de *Il buon soldato Schweik*, dal celebre romanzo di Jaroslav Hašek (*Osudy dobrého vojáka Švejka*, 1921-23) adattato per il teatro da Max Brod e diretto da Friedrich Lobe; sarà un grande successo di pubblico che resterà in cartellone per anni, verrà replicato 1500 volte e darà all'attore Meir Margalit il ruolo della vita.

Nell'ottobre 1936 il primo testo originale in ebraico prodotto dall'Ohel, il summenzionato *Sabbatai Zevi* di Bistrizky, si rivela un fallimento. Uno dei maggiori successi arriva invece l'anno successivo con *Yoshe Kalb* ("Yoshe il vitello", *Yoshe Agal* in questa versione ebraica), dal romanzo di Israel Joshua Singer (1933); alla regia è chiamato Maurice Schwartz, che nel suo teatro a New York aveva già presentato con enorme successo l'originale yiddish. Halevy ammetterà di averlo invitato, dopo aver assistito al suo spettacolo a Londra, proprio con l'intenzione di risollevare l'Ohel dalle difficoltà

9. Arrestato nel 1949, Bergelson subirà anni di torture e un processo segreto; sarà infine fucilato assieme ad altri dodici intellettuali ebrei sovietici nella prigione della Lubjanka a Mosca. L'evento viene ricordato come «la notte dei poeti assassinati» (12-13 agosto 1952).

10. A determinare il primo successo del testo, ignorato nell'originale ungherese, era stata la versione inglese prodotta a Broadway nel 1921; protagonista in quell'occasione era Joseph Schildkraut, figlio del Rudolph che due anni dopo sarà condannato per *Dio di vendetta* di Asch.

finanziarie;¹¹ dello stesso autore viene presentato nel 1938 *I fratelli Ashkenazi*, adattato da un romanzo recente (*Di brider Ashkenazi*, 1937) e diretto ancora una volta da Schwartz.

Nonostante i propositi di liberazione dalla cultura della Diaspora, gli adattamenti dei melodrammi yiddish hanno sempre esercitato una notevole attrazione sul pubblico del Paese; ora, di fronte alla minaccia di distruzione che incombe sul vecchio mondo alla fine degli anni Trenta, l'interesse pare aumentare ulteriormente in una sorta di nostalgia preventiva per un mondo perduto. Ai successi degli adattamenti da Singer, l'Ohel farà seguire nel 1939 dei classici di Shalom Aleykhem e Mendele Mokher Sefarim (o Moykher Sforim),¹² mentre nello stesso anno Habima metterà in scena la versione ebraica di *Mirele Efros* di Jacob Gordin, popolarissimo dramma yiddish noto come «La regina Lear ebrea»; lo spettacolo debutterà il 19 luglio, quarantaquattro giorni prima dell'invasione della Polonia.

Presagi della catastrofe

Il clima di persecuzioni in Europa giustifica anche la frequenza con cui, nel corso degli anni Trenta, Habima presenta testi che mettono in scena episodi di antisemitismo da diverse epoche della storia ebraica europea. Il 26 luglio 1933 debutta *Süß l'ebreo*, dal romanzo del tedesco Lion Feuchtwanger (*Jud Süß*, 1925) tradotto da Mordechai Avi-Shaul (*Ha-yehudi Zis*, 1933); la regia è di Zvi Friedland e il ruolo eponimo è interpretato da Shimon Finkel. Il testo si basa sulla storia vera di Joseph Süß Oppenheimer (1692-1738), consulente finanziario del duca Carlo I Alessandro del Württemberg, imprigionato e impiccato con false accuse dopo la morte del duca; la stessa vicenda sarà sfruttata anche dall'omonimo film tedesco del 1940, famigerata opera di propaganda nazista in cui il ruolo della vittima viene ribaltato allo scopo di diffondere e rafforzare i più beceri stereotipi antisemiti.

11. Halevy 1955: 192-193.

12. *Moykher Sforim* è la pronuncia yiddish dell'ebraico *Mokhèr Sefarim*, "venditore di libri", pseudonimo di Sholem Abramovitch (1835-1917), tradizionalmente inserito nella triade degli autori yiddish classici assieme ai già citati Shalom Aleykhem e Yitskhok Leybush Peretz. Tuttavia, a differenza dei suoi colleghi, Mendele scriveva in entrambe le lingue ed è annoverato anche tra i padri della letteratura ebraica moderna.

Il 1934 comincia con il già citato *Lui e suo figlio* di Berkowitz, primo testo teatrale originale in ebraico messo in scena con trenta repliche da Habima, che qualche mese dopo, insistendo sul tema, produce il recentissimo *Professor Mannheim* di Friedrich Wolf alias Hans Scheier (*Professor Mamlock*, nell'originale tedesco). Il protagonista, anche stavolta interpretato da Finkel, è un ebreo della Berlino contemporanea: chirurgo di fama, eroe della Grande Guerra e convinto nazionalista-liberale tedesco, Mannheim vede crollare il proprio mondo in seguito all'avvento del nazismo e all'introduzione delle leggi razziali; allontanato dal lavoro, abbandonato da amici e colleghi, ferito dalle accuse razziste rivoltegli dalla moglie cristiana e in pena per la sorte dei figli, finirà per togliersi la vita. Soprattutto nella versione di Habima, diretta da Leopold Lindtberg, il *Professor Mannheim* porta in scena la tragedia borghese dei tedeschi di religione ebraica, indagando un fenomeno trascurato tanto dall'approccio sionista quanto da quello internazionalista e presentando un tipo di esperienza lontana da quella degli ebrei est-europei.¹³ Il comunista Wolf, egli stesso un medico tedesco-ebreo allontanato dal nuovo regime, riconosce e racconta il senso di perdita vissuto da una comunità che negli ultimi due secoli aveva costruito la propria identità sulla devozione alla cultura tedesca classica e sulla fedeltà al patriottismo tedesco; una comunità ebraica che si identifica totalmente nella Germania del *Bildungsbürgertum*, la borghesia colta e liberale emersa dai valori dell'umanesimo illuminista e sopravvissuta fino al crollo della Repubblica di Weimar.¹⁴

Sempre in Germania è ambientato *Arba'ah dorot* ("Quattro generazioni"), firmato van Delft e L. Cohen, diretto da Friedland nel 1935; stavolta vengono portate in scena le relazioni tra quattro famiglie di Berlino, tre ebraiche e una cristiana, nel corso di oltre un secolo, dal 1815 al fatidico 1933. Nel 1936, dopo *Il mercante di Venezia*, Habima propone altri due drammi sui temi del conflitto interreligioso e del pregiudizio antiebraico: *Ha-kheshbon ha-akharon* ("Ultime volontà"), testo

13. Cfr. Zer-Zion 2015: 256-258.

14. Sulla particolare esperienza degli ebrei di cultura tedesca si veda – oltre al saggio di Elon (2004) menzionato in bibliografia – il romanzo-memoir familiare di Ruvik Rosenthal, *Blumenstraße 22*, trad. Ofra Bannet e Raffaella Scardi, Giuntina, Firenze 2006 (ed. originale: *Rekhov ha-perakhim*, Keter, Yerushalayim 2003).

originale ebraico di Nahum Sokolow messo in scena da Che-merinsky, ha per protagonista un anziano medico polacco che, all'avvicinarsi della fine, si riavvicina alle proprie radici ebraiche; il successivo *Shomrey emunim* ("Leali", dall'originale *Loyalties*, 1922) di John Galsworthy, diretto da Friedland, ha invece al centro un episodio di intolleranza nell'alta società inglese.

Ultime volontà, di Nahum Sokolow

Ha-kheshbon ha-akharon, 1936¹⁵

Il novantenne dottor Leopold Lubelski, medico ed ex ufficiale che ha combattuto per Napoleone, è un ebreo polacco assimilato. All'avvicinarsi della fine, si risveglia in lui il ricordo delle radici ebraiche da cui si era allontanato, accompagnato dal timore che i nipoti gli riservino un funerale cattolico. Attraverso sua figlia, la sessantenne vedova Teofila, contatta il dottor Maksymilian Rosenthal, un suo vecchio amico e collega, affinché lo aiuti a predisporre la sua sepoltura in un cimitero ebraico.

Dopo la morte di Leopold, i suoi nipoti Zygmunt e Kazimierz, da tempo convertiti, si affrettano a chiamare il prete affinché celebri un funerale cattolico. Ma nonostante la loro insistenza il dottor Rosenthal, con l'aiuto delle disposizioni firmate e con la testimonianza di Teofila, farà prevalere le ultime volontà del defunto.

Il testo di Sokolow è piuttosto breve e la vicenda non presenta un intreccio tale da consentire particolari sviluppi narrativi. Anche l'azione è ridotta al minimo: l'intero primo atto consiste in un dialogo tra padre e figlia, sostanzialmente il racconto di una vita, mentre il terzo consiste in un dialogo tra i due amici Lubelski e Rosenthal, con il vecchio dottore in fin di vita aggrappato al tardivo recupero del proprio ebraismo. Nel secondo atto vengono presentati i vari personaggi che popolano la casa di Lubelski e nel quarto, infine, ha luogo la discussione sul suo funerale. È qui che, alla presenza del prete e di fronte al corpo senza vita del protagonista, il

15. Il testo era apparso per la prima sotto forma di racconto breve su «Sëfer ha-shanah», il periodico ebraico pubblicato da Sokolow a Varsavia tra il 1899 e il 1902. Nel 1931-32 l'autore ne aveva ricavato un adattamento teatrale in yiddish messo in scena a New York da Mark Schweid. Successivamente lo stesso autore realizzò per Habima l'adattamento teatrale in ebraico.

conflitto trova la sua espressione nello scontro tra l'amico avvolto nel tallit e i nipoti convertiti al cattolicesimo; ma lo scontro prende una piega inaspettata con l'emergere dell'anima ebraica sepolta.

ZYGMUNT E KAZIMIERZ, i due nipoti (*sbucano fuori all'improvviso, con l'aria di chi arriva da una festa, ubriachi e leggermente barcollanti, ma si riscuotono come morsi da un serpente alla vista dell'ebreo avvolto nel tallit. Quando scorgono il nonno morto, gli si inginocchiano accanto e fanno il segno della croce. Dietro di loro, i domestici, le domestiche e l'amministratore Maciej Zablocki. Tutti fanno il segno della croce e si accalcano attorno al morto, frapponendosi tra lui e il dottor Rosenthal. I due nipoti indicano qualcosa a gesti, come se volessero spostare il morto in un'altra stanza.*)

DOTTOR ROSENTHAL (*si scopre la testa dal tallit, raddrizza la schiena, stringe i pugni, si fa largo attraverso la calca ed esclama con voce autorevole*): Scusate! Sono io il custode! Non toccate il defunto finché non saranno arrivate le onoranze funebri! (*Sventola il testamento fruscante come un eroe che sollevi il trofeo della vittoria*).

ZYGMUNT (*si lancia sul telefono, compone rumorosamente ed esclama ad alta voce*): 87-10? L'appartamento del sacerdote Antoni? Bene! Per favore, dite al sacerdote Antoni, *dobrodziej*, di venire subito! Il nonno è morto!

DOTTOR ROSENTHAL: Non disturbare inutilmente il *dobrodziej*! Sei arrivato tardi. Passami la cornetta! (*Strappa di mano a Zygmunt il ricevitore, compone e urla*) 30-26? L'ufficio della comunità ebraica? Sì? Bene! Mandate immediatamente le onoranze funebri! Arriveranno subito? Bene!

Qualche attimo dopo, il sacerdote Antoni, vestito con i paramenti e accompagnato dai chierichetti, entra per il rituale. I chierichetti agitano i campanelli. Tra i chierichetti si riconosce il giovane seminarista che aveva portato il libro del catechismo.

DOTTOR ROSENTHAL: Stimato sacerdote! Questo defunto è mio! Preparerò io la sepoltura! Ecco il testamento! È un dovere rispettare le disposizioni del defunto! (*Ai chierichetti*) Non suonate i campanelli! (*Al giovane che aveva portato il catechismo*) Riprenditi il libro! Restituitelo a chi l'ha mandato qui (*indica il libro poggiato su un angolo del tavolo. Il giovane esita. Il dottor Rosenthal prende rispettosamente il libro e lo porge al prete*).

IL PRETE ANTONI (*indietreggiando di qualche passo*): Non è questo il luogo per lasciarsi prendere dalla collera. Onoriamo il defunto con il silenzio e con la preghiera. È un dovere ono-

rare il padre... Ce l'ha ricordato il Redentore... La Chiesa cattolica romana predica amore... Amore... Amore... Compassione... *Miserere...* (*Continua a mormorare parole in latino*).

KAZIMIERZ (*con trasporto*): *Dobrodzieju!* Quest'ebreo con il suo scialle da morto è un impostore. Mio nonno non ha mai vissuto da ebreo! Tutta la nostra famiglia è cattolica da generazioni! Nemmeno lo conosciamo quest'ebreo: è arrivato adesso, all'improvviso, con un testamento in mano. La faccenda va chiarita, *dobrodzieju*, e finirà in tribunale! Sono in gioco le proprietà, l'eredità. Ma soprattutto, noi della famiglia (*con decisione*) preferiamo un funerale non religioso piuttosto che un funerale ebraico. Non sia né mio né tuo! (*Si ferma sapientemente nel pieno del fervore*) Se non sarà un funerale cattolico, non sarà neanche ebraico. Faremo un funerale laico.

L'autore affida la propria ironia all'espressione con cui il personaggio di Kazimierz vorrebbe porre fine alla questione: mentre difende con veemenza il cattolicesimo della propria famiglia, il nipote convertito non trova di meglio che ricorrere a una citazione dalla Bibbia ebraica. Nel celebre episodio del Giudizio di Salomone, «Non sia né mio né tuo. Tagliatelo!»¹⁶ è la frase con cui la finta madre si tradisce: di fronte alla provocatoria proposta del re d'Israele di dividere in due il bambino conteso da due donne, la vera madre è disposta a rinunciare al figlio pur di salvarne la vita, mentre l'altra donna, mossa soltanto da egoismo e invidia, sarebbe disposta a vederlo morire pur di non cedere. Come la finta madre agiscono i nipoti di Lubelski, mentre la vera madre, che non chiede nulla per sé e cerca solo la salvezza dell'anima del defunto, è rappresentata dall'amico Rosenthal; lo scontro, come nell'episodio biblico, si concluderà con la vittoria del giusto. E al di là dei legami di sangue, suggerisce implicitamente il testo, la vera famiglia per un ebreo è la sua comunità, custode di una tradizione che – consapevolmente, come nel caso del nonno, o inconsciamente, come avviene per il nipote a cui scappano citazioni bibliche – sopravvive tenacemente all'assimilazione.

Tra le recensioni alla messa in scena di Chemerinsky, merita di essere ricordata quella di Leah Goldberg:

Quasi non c'è, qui, un'opera teatrale. Il pezzo è molto letterario, quasi un dialogo. Un uomo esprime i propri sentimenti, racconta la propria vita, vive e muore sulla scena. Eppure la trama intimista – a dispetto di un contenuto che ha fatto il suo tempo e di una certa ingenuità che ne scaturisce – è molto viva, molto umana, pura, piena di umorismo e di tragicità. Arriva al cuore. Ed è molto piacevole ascoltare e sentire un tale ebraico, la lingua di Sokolow, sulla scena.¹⁷

Oltre a cogliere i pregi del testo di Sokolow senza nascondere i limiti, Goldberg ha parole di apprezzamento per il lavoro degli attori Yehoshua Bertonov e Raphael Klatchkin, rispettivamente nei panni di Lubelski e Rosenthal:

Bertonov nel ruolo del dottor Lubelski è riuscito a trasmettere tutte le sfumature della tristezza, del dolore, della disperazione e dell'umorismo che caratterizzano il romanticismo della vecchiaia. Anche Klatchkin ha interpretato la sua piccola parte con un tono contenuto ed empatico.¹⁸

La scarsa teatralità del testo peserà comunque sulle possibilità di successo: *Ultime volontà*, presentato il 14 giugno 1936, sarà ritirato dopo sole sei rappresentazioni; esattamente come il precedente *Questa notte* di Bistrizky, altro testo originale presentato da Habima il 3 giugno.

Il maggior successo dell'anno è ancora una volta una commedia presa in prestito dal teatro yiddish: *È difficile essere ebrei* di Shalom Aleykhem (*Kasheh li-hyot yehudi*, nella traduzione di Berkowitz), replicato 114 volte dopo la prima del 12 dicembre. Pubblicato originariamente in forma di romanzo nel 1912, il testo tratta le discriminazioni antiebraiche nella Russia zarista. Lo studente ebreo Shneyerson (interpretato da Shimon Finkel), nonostante i suoi ottimi risultati scolastici, teme di non poter essere ammesso all'università a causa della propria origine; allora il suo amico Ivanov (Aharon Meskin), un goy ben disposto nei confronti degli ebrei, gli propone uno scambio di identità: per un anno ciascuno dei due amici vivrà la vita dell'altro. Sarà così che Ivanov, all'inizio scettico sul fatto che sia difficile essere ebrei, scoprirà sulla propria pelle il peso dei pregiudizi e della discriminazione. Mentre

17. «Davar», 16 giugno 1936, p. 8.

18. *Ibidem*.

il pubblico accorre, la critica rileva l'attualità del conflitto presentato dal testo; tra i recensori non manca tuttavia chi lamenta la superficialità con cui è affrontato il problema¹⁹ e chi ritiene inverosimile la rappresentazione eccessivamente positiva del goy.²⁰ Viene comunque particolarmente apprezzato, oltre al lavoro degli attori, l'ebraico dell'adattamento di Berkowitz.²¹

Il 1937 si apre con l'adattamento di un altro classico yiddish, *I viaggi di Beniamino Terzo*, celebre racconto di Mendele Mokher Sefarim. Opera satirica apparsa prima in yiddish (*Kitser masòes Binyòmin Hashlishi*, 1878) e poi riscritta in ebraico dall'autore (*Masa'ot Binyamin ha-shlishi*, 1896), ha per protagonista una sorta di Don Chisciotte ebreo, Beniamino, chiamato "terzo" in riferimento a due grandi viaggiatori della storia ebraica: Benjamin de Tudela nel XII secolo e Israel Joseph Benjamin, che si firmava Beniamino II, nel XIX secolo. Nella versione di Habima (*Masa'ot Binyamin*, "I viaggi di Beniamino"), il ruolo principale è interpretato da Baruch Chemerinsky, che cura anche la regia assieme ad Avraham Barats; nei panni, tutt'altro che comodi, della cavalla di Beniamino si cala invece Raphael Klatchkin, che per il ruolo indossa un costume realistico e si muove a quattro zampe trascinandolo un carretto. Decisamente negativo è, stavolta, il giudizio di Leah Goldberg:

Habima ha mostrato che «non c'è niente di nuovo sotto il sole». I viaggi di Beniamino proseguono sulla vecchia strada, su sentieri battuti, senza nulla aggiungere all'opera del "nonno". Habima tenta di offrire una sorta di quadro generale dell'opera di Mendele e dei suoi personaggi, mettendo al centro Beniamino e il suo aiutante Senderl. Ma il quadro non è uniforme e i personaggi sfilano di fronte al pubblico come in un cabaret, scollegati dall'intreccio. Manca un centro vero e proprio poiché Beniamino non possiede quel sacro ardore in grado di trasformare questo personaggio ridicolo in un grande eroe e sognatore [...] Il Beniamino che appare davanti a noi sulla scena (Chemerinsky) è un uomo non del tutto sano di mente, dotato di una certa mi-

19. Log (all'epoca *nom de plume* di Leah Goldberg) su «Davar», 14 dicembre 1936.

20. Gershon Hanoach su «Davar», 10 dicembre 1936.

21. Avraham Shmuel Yuris su «Bama», 3 (1937).

sura di ostinazione e di una fede superstiziosa nella riuscita del proprio viaggio. Nulla appare della forza che lo spinge verso la Terra d'Israele.²²

Anche la risposta del pubblico, che permette solo sedici repliche, non è delle migliori. Ma va ricordato che lo stesso testo, in un diverso adattamento curato da Aharon Ashman, è stato messo in scena appena l'anno prima dal teatro Ohel e nel 1937 è ancora in cartellone; la versione dell'Ohel ottiene un successo decisamente maggiore e sarà proposta fino agli anni Quaranta.

Dopo una digressione nel surrealismo antimilitarista con *Seppellire i morti* di Irwin Shaw (*Bury the dead*, 1936; ebr. *Mèred ha-metim*, "La rivolta dei morti"), Habima torna sui temi nazionali presentando per la prima volta un dramma originale ebraico ambientato nella realtà contemporanea della Terra d'Israele, il già citato *Shomerim* ("Guardiani") di Ever Hadani. I due spettacoli, entrambi diretti da Friedland e presentati a distanza di circa tre mesi l'uno dall'altro (rispettivamente con 57 e 22 rappresentazioni), non potrebbero essere più diversi: il recente testo americano ridicolizza la retorica patriottica e mette in luce l'atroce assurdità della guerra con il suo spreco di vite umane, motivo per il quale parte della critica locale ne prende le distanze;²³ il dramma di Hadani, al contrario, esalta proprio lo spirito di sacrificio e la lotta per gli ideali nazionali, che se da un lato sono funzionali al risorgimento ebraico sotto il Mandato Britannico, dall'altro contribuiscono a mantenere la produzione drammaturgica originale in un provincialismo destinato a durare ancora a lungo.

Nel 1938, al ritorno dall'ultima tournée in un'Europa che non ha ancora cancellato il mondo dello *shtetl*, Habima attinge al teatro europeo contemporaneo con *La peste bianca* di Capek (*Bílá nemoc*, 1937; ebr. *Ha-magefah ha-levanah*). Lo spettacolo, diretto da Chemerinsky, debutta alla fine di settembre, negli stessi giorni della Conferenza di Monaco che aprirà la strada all'annessione della Cecoslovacchia da parte della Germania nazista; la concomitanza è drammaticamente pertinente, dal momento che il testo, una rappresentazione

22. «Davar», 31 marzo 1937, p. 8.

23. Ad esempio, Gurelik su «Haaretz», 9 maggio 1937.

angosciante della dittatura e del clima di preparazione alla guerra, anticipa con tragica esattezza gli eventi.

Alla fine dell'anno Friedland porta in scena *Ha-anussim*, traduzione di Avigdor Hameiri del dramma di Max Zweig *Die Marranen* ("I marrani"), stampato a Praga nello stesso anno. Il dramma delle persecuzioni, assieme al conflitto tra assimilazione e ritorno alle origini, viene trasposto in un'altra epoca buia della storia ebraica: il tardo medioevo spagnolo con la *Reconquista* cattolica e le conseguenti conversioni forzate, espulsioni ed esecuzioni. Protagonista è il marrano Don Cristóbal de Mondadura (Shimon Finkel), favorito della regina Isabella di Castiglia (Hanna Rovina), che si riavvicina all'ebraismo perché inorridito dalle persecuzioni che l'Inquisizione di Torquemada (Aharon Meskin) scatena contro i suoi ex correligionari; con non poca fatica don Cristóbal riesce a riconquistare la fiducia della sua comunità di origine, ma proprio quando viene accettato gli inquisitori entrano nella sinagoga. Il sipario cala su questa scena, mentre vediamo gli inquisitori circondare gli ebrei e sentiamo questi ultimi recitare lo *Shemà Israel*; il dramma si chiude dunque su quell'attimo in cui la tragedia non si è ancora consumata davanti ai nostri occhi ma ci si è già rivelata come ineluttabile, destinata a rimanere una fatalità drammaticamente incombente. Esattamente come la guerra che incombe sull'Europa.

Il 1939 per Habima si apre con *Il giardino dei ciliegi* (*Višněvyj sad*, 1903; ebr. *Gan ha-duvdevanim*), la prima produzione locale di Čechov, se si escludono gli atti unici messi in scena da Davidov negli anni Venti. Nella regia di Friedland, i temi del cambiamento e della perdita vengono riletti in chiave positiva, inquadrando nell'esperienza sionista il motivo dell'abbandono della vecchia vita e la rappresentazione della partenza; l'energico mercante Lopachin, che nel testo guida l'azione e incarna la spinta verso il distacco dal passato, è dunque eletto a naturale rappresentante dei pionieri ebrei che investono nel sogno della costruzione di una nuova vita in Terra d'Israele. La parte è assegnata ad Aharon Meskin, che per la sua fisicità si ritrova sempre a essere la scelta naturale in ruoli che debbano esprimere vigore e risolutezza; a Hanna Rovina e Shimon Finkel toccano invece i rappresentanti dell'aristocrazia decaduta, rispettivamente la signora Ranevskaja e suo fratello Leonid Gaev. La prima del 28 marzo è seguita da sole

ventidue repliche, sostanzialmente un fiasco, da imputare tanto alla costante domanda di opere di argomento ebraico quanto alle crescenti preoccupazioni per la situazione europea, come il successo de *La madre* dimostrerà alcuni mesi dopo; per dirla con Kohansky, *Il giardino dei ciliegi* di Habima si rivela «uno spettacolo giusto nel momento sbagliato».²⁴

Non a caso, per gli spettacoli successivi Habima si affida a testi yiddish: il 28 maggio 1939 debutta *La gente di Kasrilevke* (*Katrielim*), una *pièce* basata su cinque racconti di Shalom Aleykhem, mentre dal 7 agosto viene portato in scena un dramma recente di Leivick, *Chi è l'uomo* (*Mi ha-ish*, dall'originale *Ver iz ver*, "Chi è chi", 1938), centrato sul conflitto d'identità di un ebreo tedesco trapiantato in America. Entrambe le produzioni si rivelano fallimentari, rispettivamente con ventidue e diciassette rappresentazioni; si rivelerà invece un grande successo, rimanendo in cartellone per anni con oltre duecento repliche, la versione ebraica di uno dei più famosi classici del teatro yiddish, *Mirele Efras* di Jacob Gordin (1898; ebr. *Mirele Efrat*).

Ispirato al *Re Lear*, il dramma di Gordin presenta una controparte femminile della celebre figura shakespeariana – una vedova respinta dai figli e costretta ad abbandonare la propria casa dopo aver costruito una fortuna grazie alla propria fatica – e offre il lieto fine di un tardivo ricongiungimento in occasione del Bar mitzvah del nipote. Prototipo, se non stereotipo, della madre ebrea, la figura di Mirele unisce senso pratico ed eccessi emotivi, spirito di sacrificio e tendenze possessive, amore e orgoglio, dominando uno spettacolo estremamente popolare presso il pubblico del teatro yiddish in America e in Europa. Habima, consapevole del proprio ruolo e delle aspettative sempre alte, per anni si è rifiutata di mettere in scena *Mirele Efras*, evidentemente percepito come espressione tipica dello *shund*, la "spazzatura" per le masse di poche pretese; bisogna dunque aspettare le commemorazioni per il trentennale della morte di Gordin per vedere il debutto della versione ebraica a Tel Aviv, il 19 luglio 1939, con la regia di Zvi Friedland. Il ruolo dell'eroina eponima non può che essere affidato a Hanna Rovina, che riesce a fornire dignità e profondità al personaggio salvando lo spettacolo dai

aA

173

24. Kohansky 1969: 137.

toni melodrammatici insiti nel testo. La recensione di Leah Goldberg, pur evidenziando senza pietà i limiti del testo, pare interpretare i dubbi e le discussioni che accompagnano qualsiasi scelta della compagnia:

Gordin non era un genio. Era un diligente artigiano che viveva ai margini dell'arte. All'epoca la cosa era sufficiente affinché *Mirele Efros* dalla scena ebraica raggiungesse la scena mondiale. Ma oggi non fa per noi; è stata una fase della storia del teatro e non si vede la necessità di ripercorrerla. Ciononostante è forse possibile mettere in scena Gordin oggi purché ci sia un po' di ironia e si prendano le distanze dai suoi eroi. Quando invece vediamo quello stesso teatro che ha rappresentato *Il dibbuk* con Vachtangov mettere uno dei suoi attori al centro della scena per offrirci in assoluta serietà, senza alcun distacco artistico e alcuna ironia, un monologo assai patetico, restiamo confusi.

Mirele Efros possiede effettivamente un valore da non sottovalutare: lo spettacolo è costruito su un solo ruolo che permette all'interprete di mostrare tutta la forza del proprio talento. Tuttavia questo non è abbastanza per giustificare la scelta. Qualcuno potrebbe anche dirmi: «tutti sanno che *La signora delle camelie* è un testo mediocre, eppure quasi tutte le grandi attrici l'hanno fatta. Perché mai *Mirele* non potrebbe essere la nostra *Signora delle camelie*?» [...] È bello vedere Hanna Rovina in un grande ruolo; ma sarebbe ancora più bello vederla in un grande spettacolo. Forse non ce ne sono?²⁵

L'articolo procede soffermandosi sui meriti della protagonista; altri dettagli della messa in scena vengono promossi con la sufficienza:

Il peso dello spettacolo, come dicevamo, ricade principalmente su Rovina, che mostra tutta la sua forza nel sostenerlo. Senza di lei sarebbe inconcepibile. Il personaggio cresce di atto in atto, rendendo credibile lo sviluppo di Mirele da donna risoluta e forte a vecchia fiera e regale. [...] Bello e puro risulta l'ebraico della traduzione di A. Levinson, la scenografia di Y. Frenkel appare piacevole e sono molto gradevoli anche i costumi. La musica di Fordhaus Ben-Zisi si adatta bene allo spettacolo.²⁶

25. «Davar», 26 luglio 1939, p. 4.

26. *Ibidem*.

Per un'interessante congiuntura, nello stesso anno anche l'Ohel porta in scena un testo di Leivick, *Sodoma*, e due classici yiddish: *Fishke lo zoppo* di Mendele Mokher Sefarim e *Menakhem Mendel* di Shalom Aleykhem. E mentre il Teatro dei Lavoratori chiude il 1939 con un dramma di Schiller, Habima richiama di nuovo l'attenzione sulla tragedia appena iniziata nel cuore dell'Europa: ancora la guerra, vista attraverso la distruzione di una famiglia, è al centro dell'ultima opera lasciata da Čapek, *La madre (Matka, 1938; ebr. Ha-em)*, che debutta il 3 dicembre con la regia di Friedland. L'attualità del testo e la straordinaria performance di Hanna Rovina nei panni della protagonista determinano il successo dello spettacolo, che supera le cento repliche.

Mentre l'Europa brucia

Nella prima metà del decennio successivo, nel pieno della Seconda Guerra Mondiale, il ruolo istituzionale dei maggiori teatri in Terra d'Israele viene riconosciuto attraverso la costruzione di due nuovi edifici nel centro di Tel Aviv. Uno è la sede dell'Ohel, la cui inaugurazione nel gennaio 1940 è accolta come un evento storico, trattandosi del primo edificio costruito appositamente per un teatro; l'altro, aperto nel 1946, è la sede di Habima, la cui inconfondibile struttura architettonica costituisce tuttora uno dei punti di riferimento della città. Una camminata di dieci minuti attraverso la centralissima via Dizengoff separa l'attuale piazza Habima, dove il teatro ha sede ancora oggi, da via Beilinson, dove un edificio abbandonato è tutto ciò che resta dell'Ohel.

Nel 1940 vede la luce anche una nuova istituzione, *Ha-Operah ha-Eretyisraelit ha-'Amamit*, "L'Opera Popolare della Terra d'Israele", nota al pubblico straniero come *Palestine Folk Opera*. Fondata dal compositore Marc Lavry e dal direttore d'orchestra Georg Singer, l'Opera Popolare rimane attiva fino al 1947, quando sarà succeduta dall'Opera Israeliana, e produce diciotto spettacoli; tra questi c'è anche la prima opera in ebraico, *Dan ha-shomer* ("Dan il guardiano", 1945), composta dallo stesso Lavry su libretto di Sh. Shalom e Max Brod. Nei primi anni Quaranta sarà proprio l'Opera Popolare, assieme all'intrattenimento di Ha-Matate, a fornire qualche opportunità di lavoro ai giovani attori che non trovano spazio nei due teatri istituzionali.

La definitiva affermazione di Habima e dell'Ohel, che

ha trovato espressione nella costruzione delle sedi stabili, si accompagna a dubbi crescenti sull'evoluzione artistica del teatro ebraico: con un panorama ridotto a due teatri di repertorio e a un teatro satirico è inevitabile una tendenza alla stagnazione. Alla fine degli anni Trenta Habima pare indirizzarsi verso testi europei contemporanei, come i drammi di Čapek scoperti grazie al nuovo ruolo di consulente letterario ricoperto da Max Brod;²⁷ tuttavia uno sguardo al repertorio degli anni successivi non mostra variazioni significative.

Con i bombardamenti italiani su Haifa e Tel Aviv tra il 1940 e il 1941, la guerra irrompe anche sulla Palestina britannica, già dominata dall'angoscia per la sorte dell'ebraismo europeo. Tuttavia, negli anni compresi tra il 1940 e il 1945, soltanto due produzioni di Habima mettono in scena testi contemporanei che trattano il conflitto attualmente in corso. Il primo, che debutta nel novembre 1942, è *La stella del mattino* di Emlyn Williams (*The morning star*, 1941; ebr. *Kokhav ha-shàkhar*), la storia di un uomo diviso tra le sue velleità artistiche e i suoi doveri di cittadino e marito nella Londra colpita dai bombardamenti; il secondo è *Il popolo russo* di Konstantin Michajlovič Simonov (*Russkie ljudi*, 1942; ebr. *Anshey Russiyah*), che dal marzo 1943 porta in scena la lotta dei soldati sovietici e dei semplici cittadini di un villaggio assediato dagli occupanti nazisti. Il successo di pubblico è discreto, soprattutto per il secondo spettacolo, che raggiunge le ottanta rappresentazioni, ma il valore di entrambi i testi, affidati entrambi alla regia di Friedland, risiede principalmente nell'attualità dell'argomento.

Nello stesso periodo vengono prodotti quattro classici yiddish: nel 1940 *Le figlie del fabbro* di Hirschbein (*Dem shmids tekhter*, 1918; ebr. *Banot ha-napakh*) e *L'uomo e il diavolo* di Gordin (*Got, mentsh un tayvl*, 1900; ebr. *Adam ve-Satan*); nel 1943 *Tevye il lattaiò*, dai racconti di Shalom Aleykhem (ebr. *Toviyah ha-kholev*); nel 1945 *Varsavia*, dall'omonimo romanzo di Sholem Asch (*Varshe*, 1929; ebr. *Vàrshah*).²⁸ Tre di questi spettacoli

27. L'intellettuale ebreo cecoslovacco di lingua tedesca Max Brod (1884-1968) è ricordato anche come curatore dell'opera postuma dell'amico Franz Kafka. Sfuggendo ai nazisti nel 1939, Brod portò con sé nel Paese i manoscritti di Kafka, attualmente custoditi dalla Biblioteca Nazionale di Israele.

28. Parte della trilogia delle *Tre città* (nell'originale yiddish: *Farn mobul*, "Prima del diluvio", 1929-1930): *Pietroburgo*, *Varsavia*, *Mosca*.

ottengono scarsi risultati di botteghino; fa eccezione *Tevey il lattaiò*, che con quasi trecento repliche si impone come lo spettacolo di maggior successo prodotto da Habima durante gli anni della guerra. D'altronde si tratta di uno dei testi più popolari della letteratura yiddish, destinato a godere una fortuna duratura nelle sue varie realizzazioni teatrali anche al di fuori del mondo ebraico: negli anni Sessanta la storia di Tevey fornirà il soggetto al musical *Il violinista sul tetto*.²⁹

La Bibbia e la storia ebraica continuano a fornire materia per gli spettacoli di Habima: nel giugno 1940, diretto da Friedland, debutta *Reubeni, principe degli ebrei*, tratto dall'omonimo romanzo di Max Brod (*Rëubeni, Fürst der Juden*, 1925; ebr. *Reuveni, sar ha-yehudim*); la storia di David Reubeni, viaggiatore e avventuriero ebreo del XVI secolo, precursore del sionismo, sarà replicata trentacinque volte. L'anno successivo vengono prodotti due spettacoli di genere storico-biblico, entrambi basati su testi originali in ebraico. Il primo è *Mical, la figlia di Saul (Mikhal bat Shaul)* di Aharon Ashmon, portato in scena da gennaio con la regia di Chemerinsky e subito accolto dalla critica come un'importante novità, o perlomeno come un notevole passo avanti nella qualità della drammaturgia originale in ebraico:

Dopo la prima di *Mical, la figlia di Saul* tutti hanno tirato un sospiro di sollievo. C'era il timore di un ennesimo fallimento, di un'amara delusione come quella che seguiva ogni spettacolo basato su un testo originale. E invece *Mical, la figlia di Saul*, pur non raggiungendo la perfezione dram-

29. Tevey (l'equivalente yiddish del nome Tobia; in ebraico Toviya o Tùvia) è un pio lattaiò ebreo che vive in uno *shtetl* della Russia zarista, padre di sei figlie che costituiscono per lui una fonte di continue preoccupazioni e tribolazioni. Gli otto racconti in cui appare, pubblicati in yiddish a partire dal 1894, ricorrono all'espedito narrativo di un incontro con l'autore Shalom Aleykhem, a cui il protagonista racconta ogni volta le proprie disavventure. Una versione teatrale intitolata *Tevey der milkhiker* ("Tevey il lattaiò") viene presentata allo Yiddish Art Theatre di New York nel 1926, dove Maurice Schwartz indosserà per anni i panni del protagonista; nel 1939 viene realizzato negli Stati Uniti un adattamento cinematografico, sempre in yiddish, diretto e interpretato dallo stesso Schwartz. Sulle vicende di Tevey si basa anche il celebre musical *Fiddler on the roof* ("Il violinista sul tetto"), composto da Jerry Bock su libretto di Sheldon Harnick e Joseph Stein, che nel 1964 debutta a Broadway e nel 1971 arriva sul grande schermo, con la regia di Norman Jewison (noto anche per la versione cinematografica di *Jesus Christ Superstar*, 1973) e la colonna sonora di John Williams; nel film, Tevey è interpretato dall'attore israeliano Chaim Topol.

matica, è uno spettacolo che non delude. Anzi, lascia una sensazione piacevole e positiva. La crisi è superata!³⁰

Con 142 rappresentazioni costituisce anche un grande successo di pubblico. Esattamente cento repliche in meno saranno invece raggiunte da *Gerusalemme e i Romani* (*Yerushalayim ve-Romi*, 1939) di Nathan Bistrizky, specialista del genere, che debutta a marzo con la regia di Friedland. Protagonista di questo dramma storico è Yosef ben Matatyahu, alias Flavio Giuseppe, militare e storico ebreo, cittadino romano, interpretato da Shimon Finkel; particolarmente apprezzato nei panni dell'imperatore Vespasiano è Aharon Meskin, che pare sempre a proprio agio nel ruolo del goy.³¹ Quarantadue saranno anche le rappresentazioni di *La figlia di Iefte*, di Klara Chawa Boschwitz; tradotto dal tedesco (*Jiftachs Tochter*, ebr. *Bat Yiftakh*) e portato in scena dal giugno 1943, il dramma si basa sulla tragica storia biblica della fanciulla sacrificata dal suo stesso padre a causa di un incauto voto.³²

Altri due testi originali vengono messi in scena da Habima negli anni successivi, entrambi basati sulla realtà contemporanea nello Yishuv. Il 19 settembre 1942, con la regia di Chmerinsky, debutta *Questa terra* (*Ha-adamah ha-zot*) di Aharon Ashman, che non solo otterrà uno straordinario successo di pubblico con 213 rappresentazioni, ma segnerà per la drammaturgia ebraica un punto di svolta la cui importanza viene ancora riconosciuta mezzo secolo dopo:

Il teatro ebraico non descriveva a sufficienza la nuova vita creata in Terra d'Israele negli anni della lotta per l'insediamento, a differenza della narrativa, della poesia, delle arti visive e del cinema che invece fornivano testimonianza del paesaggio, dello stile di vita e della costruzione del Paese. Il dramma *Questa terra* di Aharon Ashman colmò il divario tra il teatro e la storia dello Yishuv in una maniera originale e unica, che non ha pari nella storia del teatro ebraico in Terra d'Israele.³³

30. Dalla recensione apparsa su «Ha-makhar» il 16 gennaio 1941.

31. Si veda la recensione di Barukh Krupkin/Karu su «Haaretz» del 4 aprile 1941.

32. L'episodio, narrato in Giudici 11, è particolarmente controverso poiché si tratta dell'unico caso nella Bibbia in cui non siano i nemici a compiere un sacrificio umano: tale pratica, diffusa tra alcuni popoli del Vicino Oriente antico, era fermamente rifiutata e condannata dagli ebrei.

33. Feingold 1994b: 140.

Lo spettacolo è stato scritto in occasione del giubileo di Hadera, un piccolo insediamento fondato nel 1891 sulla pianura costiera a sud di Haifa da pionieri russi della Prima Aliyah e diventato, nel suo mezzo secolo di vita, una sorta di mito nazionale:³⁴ nei primi vent'anni dalla sua fondazione, Hadera vede ben 214 dei suoi 540 abitanti soccombere alla malaria,³⁵ ma l'ostinazione e la tenacia dei pionieri, che bonificano l'area anziché abbandonarla, ne fanno un simbolo della lotta per l'affermazione su condizioni ostili, un'impresa che si inserisce perfettamente in una narrazione celebrativa degli ideali sionisti.

La vicenda si svolge nella fittizia Yarkiyah,³⁶ un insediamento nelle paludi tormentato dalla malaria, vessato dalle autorità turche e minacciato dai vicini arabi; quando il medico prospetta una morte sicura per chi si ostina a restare, i coloni cominciano ad abbandonare l'insediamento, ma la forza e la convinzione del pioniere Yoel Yoshpe – personaggio energico interpretato, *ça va sans dire*, da Aharon Meskin – li convince a rimanere «qui, su questa terra» e a lavorare per superare le difficoltà. Nell'epilogo si apprende che le paludi sono state bonificate, la malaria è stata debellata e Yarkiyah è oggi un insediamento fiorente grazie al sacrificio dei pionieri sepolti nel suo cimitero. In bilico tra nostalgia e propaganda, il testo e la messa in scena riescono comunque a suscitare l'entusiasmo della critica: a *Questa terra* non può non essere riconosciuto il merito di aver riempito un vuoto, portando in scena l'esperienza sionista e la lotta per la creazione dei primi insediamenti, un'impresa oggettivamente straordinaria e fino a quel momento trascurata dal teatro ebraico. Il pubblico, d'altro canto, è conquistato da uno spettacolo che attinge alla realtà locale restituendo una rappresentazione tanto romantica quanto sincera della lotta quotidiana che molti spettatori hanno vissuto sulla propria pelle.

La rappresentazione di *Questa terra* costituisce dunque un modello perfetto di dramma ebraico della Terra d'Israele teso a creare un legame speciale, unico, tra il teatro e la lotta per l'indipendenza [...], in particolare viene creato un

34. Hadera [Khadèrah] è oggi una città di circa ottantamila abitanti.

35. "Khamishim shanah le-yesod Khaderah. 5651-5701", «Davar», 7 febbraio 1941, p. 5.

36. Il nome fittizio si basa sulla radice di *yarok*, "verde".

legame speciale tra un'opera teatrale e il pubblico, laddove il teatro non è solo un mezzo di cultura o intrattenimento bensì un mezzo di espressione della consapevolezza identitaria collettiva, del sentimento di appartenenza e della condivisione sociale, ciò che Emil Staiger definisce "the sense of community", come criterio di valutazione della creazione artistica, e il palcoscenico è il mezzo adatto per la ritualizzazione dell'ethos nazionale e della lotta nazionale nel contesto temporale e locale. L'attore non è solo un artista che interpreta un ruolo bensì un autentico cantore.³⁷

Due anni dopo, il 24 dicembre 1944, Habima presenta un nuovo testo originale, *Il ritorno dei figli* (*Banim li-gvulam*) di Asher Beilin. Il dramma ruota attorno alle vicende di una famiglia di ebrei americani: giunti in Terra d'Israele come turisti, i Silver vengono contagiati dall'entusiasmo e dalla convinzione della figlia Rose e decidono di stabilirsi nel Paese come membri di un kibbutz. Come i pionieri di Hadera, anche i kibbutznik devono affrontare un ambiente ostile che, tra malaria e carenza d'acqua, spinge alcuni a rinunciare all'impresa; ma anche in questo caso le difficoltà vengono superate. Il dramma si chiude con l'inaugurazione di una nuova mensa comune del kibbutz, mentre Rose, che intanto ha ebraicizzato il proprio nome in Varda,³⁸ si integra con i giovani nativi. Stavolta la critica non accoglie favorevolmente lo spettacolo, ritenuto troppo incline alla propaganda; tuttavia il pubblico continua ad apprezzare le rare occasioni di vedere in scena la realtà contemporanea, determinando un medio successo con sessantanove rappresentazioni.

Uno sguardo generale alla programmazione di Habima durante il periodo bellico vede una netta prevalenza di soggetti ebraici, su cui si basano dodici dei ventisei spettacoli prodotti tra il 1940 e il 1945. Oltre agli intramontabili classici yiddish, la categoria comprende diversi generi e temi, dai drammi storico-biblici alle rappresentazioni del conflitto religioso nella Diaspora o della realtà contemporanea nello Yishuv; la lingua originale è in genere lo yiddish o l'ebraico, con l'eccezione di due testi tradotti dal tedesco (*Reubeni, il principe degli ebrei*; *La figlia di Iefte*) e uno dal polacco (*Il mercante di Varsavia*). Il resto del repertorio, escludendo pochi classici (Racine, Gogol', Ibsen), è costituito da testi contemporanei di vario genere tra-

37. Feingold 1994b: 156.

38. In ebraico *vèred* è la rosa.

dotti da diverse lingue, soprattutto tedesco e russo. Alla regia si alternano quasi esclusivamente Friedland e Chemerinsky, che si dividono i testi di diversi generi e diverse lingue con un'equità difficilmente attribuibile al caso.

Il repertorio dell'Ohel dal 1940 alla fine della guerra presenta soprattutto testi tradotti dal teatro europeo classico (Shakespeare, Molière) e contemporaneo; l'unico testo adattato dallo yiddish è *Nei boschi di Polonia*, dal romanzo di Joseph Opatoshu (yid. *In poylishe velder*, 1921), rappresentato nel 1944 (ebr. *Be-ye'arot Polin*), mentre *Bar Kokhba* del ceco Jaroslav Vrchlický presenta un eroe della storia ebraica. Un solo testo originale ebraico viene portato in scena: *Nei vicoli di Gerusalemme* (*Be-simtaot Yerushalayim*) di Yehoshua Bar-Yosef, prodotto nel 1941.

Particolare rilievo tra gli spettacoli presentati dall'Ohel in questi anni ha la commedia *Re Salomone e Shalmay il calzolaio* di **Sammy Gronemann** (1875–1952) tradotta da Nathan Alterman (*Shlomoh ha-mèlekh ve-Shalmay ha-sandler*; titolo originale: *Der Weise und der Narr*). L'autore, un ebreo tedesco nato a Strasburg an der Drewenz, in Prussia (oggi Brodnica, in Polonia), ha vissuto gran parte della sua vita a Berlino, dove è un avvocato di successo, un attivista sionista, un autore satirico e un promotore del teatro ebraico; l'avvento del nazismo lo costringe ad abbandonare il proprio Paese per rifugiarsi prima a Parigi e infine a Tel Aviv, dove giunge nel 1936. Pur continuando a scrivere solo in tedesco, Gronemann riuscirà ad affermarsi come drammaturgo in Israele, dove rimarrà per il resto della vita, ottenendo un successo generalmente precluso agli *yekes*, gli ebrei di lingua e cultura tedesca. La sua commedia, rappresentata nel 1943 con la regia di Moshe Halevy, si basa sul classico motivo del "re per un giorno": il re Salomone, invaghitosi della moglie del povero perdigiorno Shalmay, costringe quest'ultimo a un scambio di abiti, ma la situazione gli sfugge di mano e ciascuno dei due rimarrà imprigionato nella vita dell'altro; attraversando la tipica serie di equivoci e disavventure, entrambi imparano qualcosa di nuovo e, dopo il ritorno alla normalità, sono pronti per essere uomini migliori nei propri ruoli originari.³⁹ Oltre a ottenere

aA

181

39. Il nome del coprotagonista nell'originale tedesco, Shemadai, possiede un'assonanza con Ashmeday (it. Asmodeo), il re dei demoni; Gronemann trae evidente-

un immediato successo di pubblico, *Re Salomone e Shalmay il calzolaio* raggiunge in breve tempo lo status di classico del teatro ebraico, tradotto anche in yiddish e in inglese; in seguito, con l'adattamento dello stesso traduttore Alterman e le musiche di Sasha Argov, ne verrà tratto un musical, presentato al teatro Cameri nel 1964. Anche Habima, che nel 1942 aveva rifiutato la commedia originale, produrrà il musical nel 2005.

Un confronto per temi tra i repertori dei due teatri tra il 1940 e il 1945 vede l'Ohel meno legato ai soggetti ebraici, con soli cinque spettacoli su venti, rispetto a Habima. Considerando l'intero periodo di coesistenza dei due teatri a partire dalla fondazione dell'Ohel, si può comunque notare che per entrambi i teatri la percentuale di testi basati su soggetti ebraici è gradualmente diminuita nel corso del tempo. È evidente che i due collettivi, spinti dalle necessità contingenti, hanno abbandonato i rigidi propositi iniziali – teatro esclusivamente ebraico, in particolare soggetti biblici e nazionali, per Habima e teatro proletario di impegno sociale per l'Ohel – convergendo verso un repertorio in gran parte comune che vede alternarsi testi su soggetto ebraico, perlopiù tradotti dallo yiddish, con testi di carattere universale, classici o contemporanei, tradotti dal teatro europeo. Per quanto riguarda la lingua originale dei testi, l'ebraico rimane largamente minoritario: sul lungo periodo (1925-1948), l'86 per cento degli spettacoli di Habima e il 92 per cento degli spettacoli dell'Ohel sono tradotti da altre lingue. Lo yiddish, lingua originale di un quinto dei testi per entrambi i teatri, domina ancora il repertorio di Habima, mentre nel caso dell'Ohel è superato di poco dal tedesco; prendendo in considerazione periodo più brevi, tuttavia, si nota che il divario tra yiddish ed ebraico tende a ridursi gradualmente con il passare degli anni.

L'esecuzione degli spettacoli, così fortemente debitrice alla formazione ricevuta a Mosca dai fondatori di entrambi i teatri, comincia a mostrare i segni del tempo; è indicati-

mente spunto dalla leggenda di Salomone e Asmodeo, secondo la quale il demone prende temporaneamente il posto del re mentre quest'ultimo è costretto a vivere da mendicante (Talmud babilonese, *Gittin*, 68a; Talmud di Gerusalemme, *Sanhedrin*, 2:6). Nella versione ebraica di Alterman il nome viene sostituito da Shalmay, che richiama invece la classica figura dello *shlemil*, lo sciocco sfortunato nel folklore yiddish.

vo, a tal proposito, un aneddoto che comincia a circolare in questi anni: qualunque cosa recitino, gli attori di Habima recitano sempre *Il dibbuk*. Una rara ventata di novità viene portata da una produzione del classico dei classici, *Edipo re* di Sofocle, presentato nel 1947 da Habima con la regia di Tyrone Guthrie; la qualità dello spettacolo, che emerge indiscutibilmente sulla generale mediocrità, fornisce ai critici l'occasione per invocare una maggiore presenza di registi stranieri nel Paese o per suggerire ai registi locali qualche soggiorno di apprendimento in Europa. Intanto, poco prima della fine della guerra, un terzo protagonista ha fatto la sua comparsa con il preciso intento di smuovere la scena locale: si tratta del teatro Cameri, che assumerà un ruolo di primo piano a partire dalla fondazione dello Stato.

Il pubblico continua in ogni caso a riempire le sale dei due teatri istituzionali nel periodo bellico e in quello immediatamente successivo, periodo tutt'altro che pacifico nel Mandato Britannico di Palestina. Nel 1946-47, vale a dire l'ultima stagione prima dell'Indipendenza, l'Ohel vende trecentomila biglietti mentre Habima e Ha-Matate ne vendono diecentomila ciascuno.⁴⁰ Si tratta di numeri impressionanti, se si considera che in quel momento lo Yishuv conta appena seicentomila abitanti; un risultato garantito anche dal sostegno ideologico di cui gode il teatro, visto come l'espressione più evidente della rinascita culturale ebraica. Una grande conquista su cui pochi, appena due generazioni prima, avrebbero scommesso.

40. Levy 1979: 146-147; Rokem 1996: 81.

12. Verso il teatro israeliano

Nel 1945 Habima inaugura uno studio drammatico (*Ulpan Dramàti*)¹ diretto da Friedland allo scopo di formare una nuova generazione di attori. I membri più anziani appaiono tuttavia poco propensi a farsi da parte; di fronte all'abitudine a portare in scena fanciulle con le rughe e giovani eroi dai ventri prominenti, sono comprensibili le allusioni ironiche della stampa a una crescente discrepanza tra l'età scenica o l'aspetto degli attori e la figura richiesta dai personaggi. L'invecchiamento è evidente anche nella recitazione e nell'allestimento, ancora legati all'esperienza espressionista, e perfino nell'accento russo, che ha ormai «raggiunto lo status di dizione teatrale».²

aA

La crisi di Habima ha radici profonde. Tra il 1933 e il 1944, nonostante sia stato reclutato qualche nuovo attore, nessun nuovo membro è stato ammesso nel collettivo, composto da soli diciannove elementi, quasi tutti della prima generazione. La riluttanza ad accettare nuove voci nell'assemblea preposta

1. Anche la scelta lessicale rivela una diversa attitudine: lo studio drammatico di Ohel era stato chiamato *Stūdiyah Dramàtit*, ricorrendo a un internazionalismo; Habima sceglie invece l'aramaismo *ulpan*.

2. Kohansky 1969: 146.

a prendere decisioni va ascritta a molteplici fattori, da una rigida fede negli ideali collettivistici e nella missione del teatro ebraico a più banali rivalità, gelosie o semplice attaccamento a posizioni consolidate.

Indipendentemente dal talento, le personalità ritenute troppo individualistiche e critiche non sono benvenute. Così si era pronunciato Meskin nel 1932 sulla candidatura di Chaim Amitai a membro del collettivo, accettata solo dodici anni più tardi: «è dotato ma non è adatto al teatro poiché sarebbe sicuramente riluttante ad accettare piccole parti e ambirebbe al ruolo di star».³ Già nel 1928 molti si erano opposti anche all'ammissione di Shimon Finkel, uno dei primi nuovi attori reclutati dopo l'epoca di Mosca e la successiva tournée internazionale, invitato in Habima da Hanna Rovina; accettato nella compagnia dopo la sua esperienza con il TAI, il giovane formatosi a Berlino diventerà membro del collettivo solo al termine di un anno di prova.

Nel tentativo di conciliare la necessità di accogliere nuovi attori e il desiderio di mantenere inalterata l'organizzazione di Habima, una risoluzione approvata nel 1934 stabilisce l'istituzione di una scuola di recitazione; in tal modo sarà possibile un maggior controllo accettando solo attori formati internamente. Passerà tuttavia oltre un decennio prima che la scuola formi la prima classe; la sua apertura si deve soprattutto agli sforzi di Friedland che, avendo rinunciato alla scena, si dedica esclusivamente alla regia e all'insegnamento, consapevole del fatto che Habima non può avere futuro senza una nuova generazione di attori. I primi allievi fanno la loro comparsa in scena a partire dalla stagione 1945-46, ma con modalità tali da negare ogni possibilità di vera integrazione: i nuovi attori vengono sistematicamente relegati in ruoli minori, percepiscono salari nettamente più bassi di quelli riservati ai membri del collettivo e i loro nomi, sui programmi, vengono addirittura segnalati con un asterisco per mettere bene in evidenza il loro status inferiore. Rappresenta pertanto una rivoluzione, sebbene provvisoria, la produzione dell'*Edipo Re* del 1947 affidata alla regia di Tyrone Guthrie

3. Levy 1979: 175.

che, sorpreso dalla consuetudine locale di affidare le parti di personaggi giovani ad attori anziani, assegna ruoli importanti agli allievi.

Nel 1946 la morte di Chemerinsky, direttore artistico *de facto* la cui autorità era accettata da tutti gli attori, apre diverse questioni. In questa delicata fase di transizione, mentre da più parti vengono espressi dubbi sulle regole del collettivo e sul rigido attaccamento a principi obsoleti, pesa non poco l'assenza di una figura autorevole in grado di affrontare i problemi più urgenti e preparare le sfide del futuro. La crisi si manifesta pienamente dopo la fallimentare tournée americana del 1948. Dopo tre mesi di chiusura e una serie di riunioni, i membri del collettivo ammettono la necessità di affidarsi a una direzione artistica e amministrativa professionale, resa indispensabile dalle dimensioni e dalla complessità ormai raggiunte da Habima nonché dai cambiamenti politici e sociali in corso; intorno al teatro, l'epoca pionieristica è tramontata per sempre con la nascita dello Stato d'Israele, mentre al suo interno lo spirito di sacrificio dei veterani è andato affievolendosi di pari passo con l'avanzare dell'età. Se l'identificazione dei problemi mette tutti d'accordo, ben altra situazione si presenta al momento di proporre soluzioni: due fazioni contrapposte, divise da concezioni profondamente diverse sulla natura del teatro e sulla missione di Habima, si scontrano inevitabilmente sulla strada da seguire per superare la crisi. Una minoranza, capeggiata da Finkel e composta dai membri più giovani, si oppone al rigido collettivismo su cui si regge l'organizzazione; sostanzialmente indifferenti alle questioni ideologiche, i membri di questa fazione aspirano a un teatro le cui preoccupazioni siano esclusivamente artistiche e propongono una radicale riorganizzazione che non può essere affidata ai membri stessi. La fazione opposta, che vede i fondatori Rovina e Gnessin guidare i veterani di Mosca con la maggioranza del collettivo, vede il teatro come una struttura sociale da preservare mantenendo intatti i suoi principi fondamentali; oltre che da una sincera fede nella missione del collettivo e da un legame sentimentale formatosi lungo un trentennio di lavoro comune, la fazione conservatrice è motivata anche da considerazioni di ordine pratico: se il collettivo perdesse i suoi poteri, i membri più anziani e quelli meno dotati avrebbero buone probabilità di restare disoccupati.

La crisi diventa un caso nazionale e richiama gli interventi di varie autorità, incluso il presidente della Knesset, il parlamento israeliano; alla fine viene istituita una commissione pubblica incaricata di riorganizzare Habima, con l'obiettivo a lungo termine di trasformarla in un teatro statale. L'assistenza viene offerta sulla base di una serie di condizioni che ridimensionano radicalmente il ruolo del collettivo: la gestione artistica e la gestione amministrativa saranno separate, ricorrendo per la prima volta a un direttore amministrativo; il collettivo non si occuperà più della scelta del repertorio e dell'assegnazione delle parti, compiti delegati a un apposito consiglio che viene eletto per la prima volta nel novembre 1948; l'unico compito che spetterà agli attori è la recitazione. Viene anche proposta l'abolizione della vecchia regola che prevede una paga identica per tutti i membri del collettivo; dagli anni Cinquanta i nuovi attori saranno pagati in base al successo individuale, ma per i vecchi membri la regola rimarrà in vigore fino alla fine.

La radicale ristrutturazione proposta dalla commissione pubblica altera non poco la natura di Habima, ma riesce a salvare il teatro dalla chiusura. Un riconoscimento significativo arriva nel 1958, quando Habima viene ufficialmente proclamato Teatro Nazionale di Israele; il nuovo status, che non si accompagna a ulteriori cambiamenti nell'organizzazione, prevede l'assegnazione di un sussidio annuale anziché un sostegno pubblico completo, come sarebbe avvenuto nel caso in cui fosse stata accettata la proposta di farne un teatro statale. Dieci anni dopo, si dissolverà definitivamente anche lo storico collettivo che per mezzo secolo aveva diretto Habima.

aA

187

Il Cameri

Negli anni Quaranta lo stile Habima appare decisamente desueto agli occhi di un pubblico che ha ormai mutato la sua composizione: da un lato la Quinta Aliyah, l'ondata di ebrei tedeschi in fuga dal nazismo, ha portato nel Paese un numero consistente di nuovi immigrati, molti dei quali sono in possesso di una discreta familiarità con le tendenze contemporanee del teatro europeo; dall'altro lato una nuova generazione di nativi, pur non avendo esperienza di altre forme di teatro, è stata esposta attraverso il cinema a un nuovo modello di recitazione, spontanea e diretta. Come spontanea e diretta è anche l'espressione di questa nuova generazione, nata o perlomeno cresciuta nel Paese con l'ebraico come

prima lingua: un ebraico naturale, evolutosi rapidamente e allontanatosi non poco dalla lingua declamata sulle scene.

Sarà proprio un esponente della nuova generazione, **Yosef Millo** detto Pepo, a riuscire nell'impresa in cui altri erano falliti: fondare un nuovo teatro in grado di rinnovare in maniera significativa la scena locale.

Yosef Millo (1916-1997)

Yosef "Pepo" Millo nacque Josef Pasovski nella Praga austro-ungarica, figlio dell'ingegnere Richard Gabriel Pasovski, uno dei costruttori del primo nucleo di Tel Aviv. Arrivato con la famiglia nella Palestina britannica all'età di quattro anni, Yosef crebbe con la lingua e la cultura dei nativi; tuttavia ricevè la sua formazione teatrale nell'Europa degli anni Trenta, dove ebbe modo di conoscere da vicino l'opera di Brecht e di Reinhardt e di apprezzare il lavoro di attori come Moissi e Jouvet.

Tornato nel Paese, Millo iniziò a calcare le scene con la compagnia drammatica dell'organizzazione sportiva Maccabi a Haifa; ma lo attendeva un'esperienza formativa decisamente più insolita. Nel 1939 suo padre incontrò il connazionale Paul Levy (1890-1987), che era riuscito a salvare il proprio teatro di marionette lasciando la Cecoslovacchia poco prima dell'occupazione tedesca; Levy era in cerca di un artista in grado di rimettere in funzione il suo teatro e l'ingegner Pasovski propose suo figlio. Fu così che Millo divenne autore, regista, marionettista e voce della *Lahakat ha-Ets* ("La compagnia di legno"), con cui lavorò fino al 1941. L'anno successivo sposò Yemima Mofim (1922-1981), figlia dell'attivista sionista e futura parlamentare Shoshana Parsitz.

In seguito al fallimento del teatro di Levy, Millo lavorò con il teatro satirico Ha-Matate fino al 1944, quando propose ad alcuni colleghi di realizzare uno spettacolo prodotto in maniera indipendente. Da quest'esperienza nacque il Teatro Cameri, che da subito si distinse dai due teatri istituzionali del tempo (Habima e Ohel) per la sua ricerca di nuovi linguaggi e la volontà di esprimere lo spirito originale delle prime generazioni di nati in Israele.

Fino alla fine degli anni Cinquanta Millo diresse il Cameri, curando la regia di trentuno spettacoli. Nel 1961 fondò il Teatro di Haifa, primo teatro municipale in Israele; famoso per l'apertura a spettacoli provocatori, la tendenza all'impegno civile e la collaborazione tra artisti arabi ed ebrei, il Municipale di Haifa vedrà gli esordi di alcuni tra i nomi più importanti del teatro israeliano maturo, come Hanoch Levin e Yehoshua Sobol.

Non mancavano, nel frattempo, le collaborazioni di Millo con altri teatri. Negli anni Cinquanta era stato regista ospite allo Schau-

spielhaus di Zurigo, dirigendo *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller e *Santa Giovanna* di Shaw. Per Habima diresse *La visita della vecchia signora* di Dürrenmatt (1959), *L'opera da tre soldi* di Brecht (1960), *Il testamento di un cane* di Saussuna (1972), *La morte di Danton* di Büchner (1974) e *Ta'aluley nissuin* ("Le gioie del matrimonio", 1979), il suo adattamento de *La commedia del fidanzamento* di Giuda Leone de' Sommi, già presentato nel 1968 al Teatro di Haifa. Nel corso degli anni Settanta diresse altri cinque spettacoli al Cameri, ultimo dei quali *La bisbetica domata* di Shakespeare nel 1977. Nel 1967 realizzò il suo primo e unico film, *Camminava per i campi*, dal romanzo di Moshe Shamir che vent'anni prima aveva già adattato, con enorme successo, per il Cameri. Apparirà poi come attore in un film del 1986 e in una serie televisiva per ragazzi, *'Inyan shel zman* ("Questione di tempo"), nel 1995. Morì nel 1997. Oggi portano il suo nome sia la sala principale del Teatro di Haifa che quella del Cameri, che ogni anno offre il premio Yosef Millo al miglior regista.

aA

Al progetto di Millo aderiscono Avraham Ben-Yosef, che al momento sta riscuotendo un discreto successo con l'Opera Popolare, Yemima Mofim-Pasovski, moglie dello stesso Millo, Batya Lancet, allieva dello studio di Habima, e Rosa Lichtenstein, attrice tedesca dotata di notevole esperienza che per il suo accento viene esclusa dai due maggiori teatri. Il 10 ottobre 1944 Millo e compagni esordiscono in una sala dell'organizzazione sportiva Hapoel al numero 4 di via Nachmani a Tel Aviv. Lo spettacolo, intitolato *Me 'az ve-'ad ha-yom* ("Da allora a oggi"), consiste di quattro atti unici: *Una tragedia fiorentina* di Oscar Wilde, *L'innamorato* di Gregorio Martínez Sierra, *Mattino di sole* dei fratelli Quintero e *La pace in famiglia* di Georges Courteline. Il debutto – su un palco improvvisato, con luci artigianali, costumi fatti in casa e scene recuperate dal teatro di marionette di Levy – viene sostanzialmente ignorato dalla stampa, con la notevole eccezione di «Haaretz», il cui recensore si mostra comunque scettico sul futuro della compagnia.⁴ Mentre il primo spettacolo viene replicato per trentadue volte, si comincia ad allestirne un secondo, una commedia tratta da un racconto di Bialik e concepita per un pubblico di bambini e ragazzi; gli incassi provenienti dalle matinée per le scuole sono magri, ma il gruppo riesce a otte-

189

4. Kohansky 1969: 148-149.

nere visibilità e, soprattutto, il sostegno di diversi finanziatori provenienti perlopiù dalla comunità di immigrati tedeschi.

Il nuovo teatro, presentandosi con il nome Cameri, segnala già con questa scelta la volontà di opporsi alla consolidata tradizione locale. La definizione *Ha-Teatron ha-kàmeri* (“Il Teatro da camera”) dichiara infatti esplicitamente il proprio rapporto di filiazione con il *Kammerspiel*, la forma di rappresentazione basata su una recitazione discreta con scene essenziali in ambienti raccolti, mirata all’analisi delle sfumature psicologiche di personaggi verosimili; un linguaggio, dunque, agli antipodi dell’estetica espressionista, con i suoi contrasti, gli eccessi di mimica e trucco, la centralità di scene e luci. E anche la scelta di un termine basato su una radice non ebraica, volutamente dimesso e privo delle connotazioni storico-mitiche di *ohel* e *bimah*, costituisce una novità; se non altro, è segno che per la nuova generazione la rinascita linguistica e nazionale è ormai un dato di fatto acquisito.

Il Cameri si pone fin dal principio tre obiettivi: portare nel Paese le tendenze contemporanee dell’Europa occidentale, in particolare il teatro di avanguardia, aggiornando anche la recitazione e il modo di produrre gli spettacoli; creare un teatro che rifletta le attitudini della nuova generazione; impiegare quei giovani talenti che non trovano spazio nei due teatri istituzionali. Tutti gli obiettivi saranno raggiunti, permettendo al progetto di Millo di raggiungere in brevissimo tempo, e contro ogni previsione, un ruolo di primo piano che non sarà mai ceduto. Oggi il Cameri, dal 1970 teatro municipale di Tel Aviv, è il maggior teatro israeliano assieme a Habima.

Il primo successo, tradotto, adattato e diretto da Millo, è *Il servitore di due padroni* di Carlo Goldoni (1745), con cui il Cameri debutta il 23 ottobre 1945 nella sala teatrale del cinema Mograbi, dove sono già passati Habima, l’Ohel e Ha-Matate. Lo spettacolo, messo in scena nello stile della commedia dell’arte, con attori che danno l’impressione di improvvisare e che si muovono liberamente tra palcoscenico e platea, entusiasma il pubblico e colpisce la critica per la sua freschezza. Sarà replicato 147 volte e resterà in cartellone per anni. Nel frattempo, diversi volti nuovi hanno aderito alla compagnia, inclusi due volontari della Brigata Ebraica appena congedati: il primo è **Yossi Yadin** (1920-2001), nato a Gerusalemme, figlio dell’archeologo Eleazar Sukenik

e fratello del celebre archeologo, generale e politico Yigael Yadin; la seconda, che per alcuni anni sarà sua moglie, è **Hanna Maron** (anche Meron), l'attrice destinata a stabilire un primato mondiale di longevità artistica.

Hanna Maron (1923-2014)

Nella prima scena di *M*, il celebre film di Fritz Lang (Germania, 1931; *M – Il mostro di Düsseldorf*, nella versione italiana), una bambina fa la conta al centro di un cerchio di coetanei recitando una macabra filastrocca. La giovanissima attrice si chiamava Hanne Meierzak, era nata a Berlino nel 1923 e, fin dall'età di quattro anni, aveva recitato a teatro, alla radio e al cinema.

I fatti del 1933 costrinsero lei e sua madre a lasciare la Germania, trovando rifugio prima a Parigi e poi nella Palestina britannica, dove la piccola Hanne frequentò il liceo Ben Yehuda, crebbe con un'istruzione in ebraico e diventò Hanna Maron. Nel nuovo Paese continuò a recitare, apparendo anche sul palco dell'Ohel, e nel 1940 entrò nello studio di Habima; ma l'avanzare della guerra la portò ad arruolarsi come volontaria nell'*Auxiliary Territorial Service* dell'esercito britannico, dove servì per due anni. Prima del congedo fece anche parte di *Me'eyn Zeh*,⁵ la compagnia teatrale della Brigata Ebraica, l'unità militare britannica composta da ebrei di Palestina e impiegata nella Liberazione dell'Italia; nella troupe, nota in inglese come *The Palestinians*, recitava anche Yossi Yadin, che dal 1945 al 1951 fu suo marito.

Subito dopo la guerra, la coppia aderì al progetto teatrale più giovane e interessante del Paese, il Cameri di Yosef Millo; all'inizio Hanna ebbe parti secondarie, ma nel 1948 si affermò definitivamente con il ruolo di Mika, la protagonista femminile di *Camminava per i campi*. La giovane "Hanale" portò un'attesa ventata di freschezza sulla scena del neonato Stato di Israele, ancora dominata da pathos, recitazione solenne e mostri sacri.

Negli anni Cinquanta, dopo la fine del matrimonio con Yadin, Hanna sposò l'architetto Yaakov Rechter (1924-2001), padre dei suoi tre figli, e continuò a lavorare assiduamente al Cameri. Un evento tragico segnò la sua vita il 10 febbraio 1970, quando fu vittima di un attentato proprio nella Germania da cui era stata costretta a fuggire quasi quarant'anni prima. Era stata invitata a partecipare a un'audizione a Londra per *Il violinista sul tetto*, ma il volo El Al su cui si trovava fu attaccato a Monaco da un commando di terroristi

5. Il nome della compagnia, che in ebraico significa "una specie di questo", è un gioco di parole che può essere inteso anche come "dell'ENSA", ovvero dell'*Entertainments National Service Association*, l'associazione che forniva spettacoli alle forze armate britanniche.

palestinesi; rimasta ferita nell'esplosione, le fu amputata la gamba sinistra. L'attentato non fermò la sua carriera in teatro, ripresa con successo dall'anno successivo, e fece di lei una convinta attivista per la pace e la coesistenza tra ebrei e arabi; nel 1993 farà parte della delegazione che accompagnerà il primo ministro Yitzhak Rabin alla storica cerimonia pubblica per la firma degli accordi di Oslo. Nel 1980 interruppe il suo legame esclusivo con il Cameri e cominciò a lavorare come attrice indipendente; lavorò con diversi teatri, incluso Habima, e partecipò ad alcuni film. Ma fu soprattutto il ruolo della "zia Hanna" in *Krovim krovim* ("Vicini vicini"), serie televisiva di successo negli anni Ottanta, a darle popolarità anche presso un pubblico lontano dal teatro. Nel 2000 fu tra i fondatori del Teatro Ensemble di Herzliya; negli anni successivi si dedicò a nuovi progetti come regista, senza tuttavia abbandonare la recitazione. Sulle scene dagli anni Venti del Novecento fino al secondo decennio di questo secolo, Hanna Maron ebbe modo di dimostrare le proprie doti comiche in numerosi classici, a cominciare dalle commedie di Shakespeare: fu Rosalinda in *Come vi piace* (1955), Maria in *La dodicesima notte* (1959) e Beatrice in *Molto rumore per nulla* (1963). Fu inoltre Eliza Doolittle di *Pigmaliione* (1954), la protagonista della versione ebraica del musical *Hello, Dolly!* (1968) e Lady Bracknell de *L'importanza di chiamarsi Ernesto* (1993). Non le mancarono tuttavia i ruoli drammatici da protagonista, come la *Medea* di Seneca (1971) e le eroine dei drammi di Ibsen: Nora in *Casa di bambola* (1959), *Hedda Gabler* (1966) e Helene Alving in *Spettri* (1989). Nel 2011, mentre era in scena al Cameri con un dramma di Hanoch Levin (1943-1999), entrò nel Guinness dei primati come l'attrice teatrale con la carriera più lunga: ben ottantatré anni sul palcoscenico. Morì a Tel Aviv il 30 maggio del 2014.

Nei successivi due anni e mezzo il Cameri produce dieci nuovi spettacoli; escludendo una nuova immersione nel teatro del Settecento con *Il barbiere di Siviglia* di Beaumarchais, i testi sono tutti di autori contemporanei: Karel Čapek, Federico García Lorca, Brandon Thomas, Jean Anouilh, Franz Werfel, László Bús-Fekete, George Kaufman e Moss Hart, Elsa Shelley, John Boynton Priestley. Si tratta sempre di opere straniere, ma le traduzioni sono eseguite in un ebraico naturale e moderno, la lingua corrente dei nativi. Alla fine del 1947 la messa in scena di *Pick-up girl*, testo di Elsa Shelley presentato a Broadway tre anni prima, fa particolarmente scalpore tanto per il tema – un tribunale minorile esamina il caso di una quindicenne trascurata dai genitori e finita

in una condizione di semi-prostituzione – quanto per il linguaggio: la traduzione di Dahn Ben-Amotz (*Ne'arat hefker*, “Ragazza abbandonata”) rende con scioccante realismo la realtà rappresentata ricorrendo a espressioni ebraiche finora escluse dalle scene.

La rinascita dello Stato di Israele

Con la Risoluzione 181 del 29 novembre 1947 l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite approva il Piano di Partizione della Palestina, che propone l'istituzione di uno stato ebraico e uno stato arabo indipendenti in seguito all'imminente scadenza del Mandato Britannico. Per la città di Gerusalemme è previsto lo status di zona internazionale sotto controllo dell'ONU.

I leader sionisti accettano il piano, accolto con entusiasmo dagli abitanti dello Yishuv e da buona parte della popolazione ebraica nel mondo; nonostante i dubbi e i contrasti su alcuni dettagli, il recupero dell'indipendenza nazionale dopo due millenni su una parte dello stesso territorio dell'antica Israele rappresenta innegabilmente una vittoria. Il piano è invece rifiutato dalla maggioranza del mondo arabo e islamico e dai leader arabi palestinesi, con la notevole eccezione dei comunisti, allineati al voto favorevole di Mosca. Il 14 maggio 1948 (5 iyar 5708, nel calendario ebraico) David Ben-Gurion proclama la nascita dello Stato di Israele in accordo con la Risoluzione 181. Il giorno successivo, Egitto, Siria, Libano, Transgiordania, Iraq, Arabia Saudita e Yemen dichiarano guerra al neonato Stato; nel conflitto, concluso nel 1949 con l'Armistizio di Rodi, Israele perde l'1 per cento della popolazione ma riesce a conquistare un territorio superiore a quello assegnato dal Piano di Partizione. Gerusalemme est e la Città Vecchia – sede dei luoghi sacri ebraici, cristiani e islamici – vengono conquistate dalla Transgiordania, poi Giordania, che controllerà per vent'anni l'intera Cisgiordania, mentre l'Egitto ottiene la Striscia di Gaza.

La prima guerra arabo-israeliana, che in Israele è nota ufficialmente come *Milkhèmet ha-'Atsmaut*, “La Guerra d'Indipendenza”, è per gli arabi *al-Nakba*, “la catastrofe”: settecentomila arabi palestinesi, dopo aver lasciato il territorio israeliano nel corso del conflitto, si vedranno negare il diritto al ritorno. Gli arabi rimasti in territorio israeliano durante la guerra diverranno invece cittadini israeliani. Le conseguenze di quell'esodo, con la creazione di campi profughi nei vicini paesi arabi e lo status di rifugiati ereditato dai discendenti, pesa tuttora sulle possibilità di soluzione del conflitto israelo-palestinese.

Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta si verifica un altro esodo in direzione inversa: circa novecentomila ebrei lasciano il mondo

arabo e islamico, dal Marocco al Pakistan, in seguito a persecuzioni ed espulsioni, e si rifugiano in gran parte in Israele. L'arrivo in massa di ebrei *mizrachim*, culturalmente distanti dal nucleo ashkenazita dei padri fondatori, inciderà notevolmente sulla composizione della componente ebraica del giovane Stato.

Al momento della proclamazione dello Stato di Israele, Habima si trova in tournée a New York, dove l'arrivo della notizia trasforma l'esibizione in una festa dentro e fuori dal teatro. A Tel Aviv, invece, il Cameri è quasi pronto a portare in scena il suo primo spettacolo basato su un testo originale ebraico.

Nella ricerca di testi originali sono stati ovviamente esclusi i melodrammi storici, che per quanto siano ancora in voga restano decisamente distanti dai programmi del Cameri; alla fine Millo ha deciso di adattare, assieme all'autore, un romanzo del 1947: *Camminava per i campi* (*Hu halakh ba-sadot*) di **Moshe Shamir** (1921-2004). La sua scelta si rivelerà estremamente fortunata per il tema, per lo stile e per il momento storico; il giovane Shamir è il rappresentante prototipico del *Dor ba-Arets*, la generazione nativa, e la sua voce è un'espressione autentica della nuova realtà. Esattamente ciò di cui il Cameri aveva bisogno.

Con la prima del 31 maggio 1948, *Camminava per i campi* entra nella storia come il primo spettacolo teatrale prodotto nello Stato di Israele.

Camminava per i campi, di Moshe Shamir

Hu halakh ba-sadot, 1947

Il diciannovenne Uri, dopo un periodo trascorso in una scuola agricola, torna nel kibbutz in cui è nato e cresciuto. Qui apprende che i suoi genitori – Willie e Rutka – si sono separati e che sua madre vive con un altro uomo; ferito dalla notizia, Uri reagisce con freddezza e si rifiuta di ascoltare le ragioni della madre.

Intanto nel kibbutz nasce un amore tra Uri e la nuova arrivata Mika, una giovane europea sopravvissuta alla Shoah, rimasta sola al mondo e immigrata nel Paese per ricostruire la propria vita. I due decidono di sposarsi, tuttavia i loro progetti sono ostacolati dalla guerra in corso: Uri, seguendo il vecchio compagno di scuola Gingie, si unisce infatti al Palmach, il gruppo militare clandestino impegnato nella lotta per l'indipendenza e strettamente connes-

so all'esperienza collettivista («Senza il Palmach non ci sarebbe il kibbutz», afferma Gingie).

Dopo una brusca separazione da Mika, che non ha fatto in tempo a rivelargli di essere incinta, il giovane parte per una missione. L'unità da lui guidata riceve l'ordine di far saltare un ponte allo scopo di impedire il passaggio delle forze britanniche e permettere l'ingresso di un gruppo di immigrati illegali. Quando un combattente dell'unità, che è anche un padre di famiglia, si offre volontario per il pericoloso incarico, Uri decide di sostituirlo.

Intanto Mika, convinta che a Uri non importi di lei e del bambino, sta per prendere l'autobus per andare in città ad abortire; Willie la convince che si sbaglia sulle intenzioni di suo figlio, anche se la scelta dovrà essere solo di lei: «Dopotutto è il tuo bambino».

Poco dopo, nel kibbutz giunge la notizia della morte in azione di Uri. Mentre Rutka parte per l'ospedale, Willie corre alla ricerca di Mika e la trova alla fermata dell'autobus: la ragazza ha deciso di tenere il bambino e non è più partita, ma non comprende perché Willie sia sconvolto. Gli promette che andrà tutto bene, che sarà nonno e che Uri, quando tornerà e lo saprà, sarà felice.

aA

Il testo presenta degli evidenti limiti, dall'impostazione melodrammatica alla mancanza di approfondimento psicologico; tuttavia offre al pubblico, e lo fa nel momento giusto, un ritratto dall'interno di una nuova figura destinata a contribuire in maniera significativa al processo di costruzione dell'immaginario nazionale.

L'espressione tuttora usata in ebraico per definire l'ebreo nato in Israele, in opposizione all'immigrato, è *tsabàr* (*sàbra* in altre lingue): letteralmente "fico d'India", la definizione allude al presunto carattere dei nativi, contraddistinto da una scorza spinosa sotto la quale si nasconde una sostanziale tenerezza. Figura centrale nella narrativa del *Dor ba-Arets* è proprio il giovane *tsabar*, assunto a prototipo idealizzato dell'Ebreo Nuovo: forte e pronto all'azione, dedito al lavoro manuale, soprattutto nell'agricoltura, idealista dotato di senso del sacrificio e pronto ad anteporre la collettività all'individuo. E ancora: nato e cresciuto nel Paese, parlante nativo di ebraico, distante tanto dall'ebreo religioso quanto dall'ebreo laico borghese. Ogni elemento di questa figura semi-mitologica esprime insomma un drastico, totale e definitivo distacco dall'eredità della Diaspora.

L'emersione di un carattere peculiare della generazione nativa è un'effettiva realtà che prende forma nei movimenti

giovani, nei kibbutz e nella Haganah. In questi contesti, dominati da una visione laica e collettivista, si afferma uno stile di vita spartano e comunitario e si realizza una sorta di ritorno alla natura, oltre che un recupero delle radici storiche. L'aspirazione romantica alla vita del beduino – che trova forma in una inedita mescolanza di ebraico biblico ed espressioni arabe, queste ultime preferite allo yiddish – è un ulteriore elemento distintivo nel passaggio dalla città alla campagna. Mentre l'archetipo del sabra prende forma, Shamir è probabilmente il primo a esprimere in letteratura la consapevolezza acquisita da una nuova generazione con il suo caratteristico stile di vita e il suo linguaggio.⁶

Uri, a cominciare proprio dal nome,⁷ è il rappresentante ideale di questa generazione. È contemporaneamente uno *tsabar*, un *kibbùtznik* e un *palmàchnik*; si presenta sin dalle prime scene con un carattere spavaldo che non esclude una certa fragilità interiore; mostra solide radici nella comunità; esprime ideali e principi ben definiti, antepoendo il bene comune a sé stesso e alla propria compagna; infine, e soprattutto, si fa ricordare come un eroe sacrificatosi alla causa nazionale. Non potrebbe essere più estremo il contrasto con il personaggio di Mika: europea, sopravvissuta alla Shoah, evento che non viene mai menzionato apertamente, sradicata e in cerca di una stabilità. Forte del suo orgoglio nativo, Shamir non solo presenta la Diaspora in una luce ostile, ma pare anche suggerire che l'unica possibilità di redenzione risiede nell'assorbimento del nuovo stile di vita e nell'assimilazione alla realtà del giovane Paese. Questo il primo incontro tra i due giovani:

URI (*vede Mika che si allontana con l'asciugamano senza aver chiuso bene il rubinetto*): Ehi, senti!

MIKA (*offesa*): Non mi chiamo "senti". Mi chiamo Mika.

6. Cfr. Almog 2000: 5-6, 186-187, 198-201, 211-214.

7. Assieme a Uzi e Dani, Uri è tra i nomi più popolari in quest'epoca. Uri Kaisari, il giornalista che introdusse la corrente accezione del termine *tsabar*, l'aveva scelto per sostituire lo Shmuel impostogli alla nascita. Uri Kaduri è il protagonista delle storie per bambini di Leah Goldberg illustrate da Arieh Navon, che in seguito esordirà come scenografo proprio con *Camminava per i campi* al Cameri. Uri è inoltre il figlio impossibile a cui la celebre Rachel Bluwstein (1890-1931) dedica una delle sue poesie più note, *'Akarah*, "Sterile": « [...] Uri lo chiamerei, il mio Uri, / Tenero e limpido è il nome fugace, / Suono squillante impregnato di luce. / Un bimbo piccolo e bruno, / Uri! / Lo chiamerei».

URI: Che?

MIKA: Mi chiamo Miriam, e gli amici mi chiamano Mika.

URI: Piacere. Io mi chiamo Uri, e gli amici mi chiamano Uri.
[...]

MIKA: Suoni l'armonica?

URI: No, la mangio. *(Suona una melodia).*

MIKA: Io suonavo il pianoforte.

URI: Davvero? *(Non smette di suonare).*

MIKA: Ma sono anni che non vedo un pianoforte. Il lavoro in cucina rovina le mani. Tu dove lavorerai? Immagino coi trattori, come tuo padre. L'ho capito che sai suonare l'armonica, adesso puoi anche smettere. Dov'è l'asciugamano? Ah, eccolo. Hai già mangiato? I sabra non conoscono le buone maniere. Potresti smettere di suonare mentre qualcuno ti parla? *(Gli strappa di mano l'armonica).*

URI: Ehi, ridammela!

MIKA: Altrimenti?

URI: Me la riprendo.

MIKA: Provacì. *(Uri si alza e la rincorre. Mika esce di scena lanciando l'armonica dietro di sé).*

URI *(prende l'armonica. Sorride)*: Ehi, senti!

aA

Più avanti, dopo l'inizio della relazione, dalle incomprensioni su questioni pratiche comincia a emergere la distanza a un livello più profondo di quello apparso nella carenza di buone maniere:

197

MIKA: Non te ne sei accorto? Tutto il kibbutz deve amarmi prima di permettere a uno dei suoi ragazzi di amarmi. È così che funziona qui. Devo prima dare prova di me stessa. Dimostrare di essere abbastanza per venire accolta in questa grande famiglia, Gat ha-'Amakim.

URI: Scusami, ma sono sciocchezze.

MIKA: O sei bugiardo o sei cieco.

URI: Tu non lo sai cos'è un kibbutz.

MIKA: Io non lo so, no. Se tu avessi portato qui una ragazza del tuo tipo, una di un kibbutz, quanto tempo ci avrebbe messo Biberman a trovarti una stanza? Quanto? E pensi che io sia sorda? E che non capisca tutte le allusioni? E che non veda come si comporta tua madre?

URI: Non ti capisco, Mika. Non ti capisco.

MIKA: Perché sei un bravo ragazzo, Uri. *(Prende il proprio fagotto)* Ma io non sono buona... Io ho un passato, e mi perseguita senza tregua. Qui pensavo di liberarmene, di dimenticarlo! Ma proprio qui non mi faranno dimenticare nulla. Nulla.
[...]

URI: Se non ti abitui a essere più forte, Mika, se non diventi meno nervosa, meno irritabile, sarà molto difficile per te vivere in questo Paese.

MIKA: Io non voglio essere un'eroina! Ne ho avuto abbastanza! Per anni sono stata di ferro, di pietra. «Non ti emozionare, Mika», mi dicevo. «Non perdere la calma». Non ce la faccio più. Non sono venuta qui per ricominciare tutto daccapo. Ho già dato troppo. Adesso voglio essere debole. Debole.

URI: E allora mi sa che sei nel posto sbagliato.

MIKA: Nel posto sbagliato?

URI: Gat ha-‘Amakim. È il posto sbagliato per essere deboli.

L'inconciliabilità nelle aspirazioni personali – tra la ricerca di una piccola felicità privata e l'adesione alla causa comune – si manifesta appieno al momento della partenza di Uri:

MIKA: Rimani qui.

URI: Che?

MIKA: Rimani per un mese, per una notte, ma non partire adesso.

URI: È questo che vuoi?

MIKA: No, Uri. Ciò che voglio è molto di più. Ma sono pronta ad accontentarmi di poco, di una briciola.

URI: Vuoi che ti dica che non partirò?

MIKA: Dipende da te.

URI: Dimmi cosa vuoi!

MIKA: Non urlare.

URI: Certe volte mi fai impazzire. Dimmi cosa vuoi. Parla chiaro. Cosa vuoi?

MIKA: Voglio una casa che non dovrò mai lasciare, capisci? Una casa dai muri spessi, fatta con grandi pietre. Voglio avere un po' di bene dalla vita. E tranquillità. Non è molto. Una volta volevo di più...

URI: Insomma, vuoi che io non mi arruoli. Mio padre va a combattere in Italia, venti membri del kibbutz in altri venti posti, i ragazzi della mia età sono nelle unità, in azione, in prigione o chissà dove altro, e io dovrei starmene in una dannata casetta con i quadri alle pareti e le tendine...

MIKA (*si alza di scatto*): Non voglio nulla. (*Si sente avvicinarsi un'auto*).

URI (*trattenendola*): Mika, salutami come si deve. (*Si sente un clacson*).

MIKA: Lasciami stare!

URI: Dobbiamo salutarci così? Che siamo, bambini?

MIKA: A quanto pare... (*Clacson. Voce di GINGIE: Uri! Uri!*).

Va', ti sta chiamando.

URI: Voglio che tu mi saluti.

MIKA: Non voglio farmi vedere. (*Si divincola e scompare in direzione del kibbutz*).

URI: Mika!

Voce di GINGIE: Uri, che succede?

URI: Arrivo! (*Esce verso la strada*).

Dall'adattamento del romanzo di Shamir, Millo realizza una messa in scena dal carattere lineare e diretto, con una recitazione priva di pathos e una scenografia essenziale; quest'ultima è costituita da una serie di pannelli mobili su cui l'artista Arie' Navon ha tracciato schizzi monocromatici che si limitano a suggerire il luogo dell'azione. In conformità con l'atmosfera del kibbutz e con i principi collettivistici, gli attori cambiano personalmente le scene a sipario aperto, «un tocco brechtiano [...]»; al pubblico veniva costantemente ricordato che stava assistendo a una rappresentazione e non alla vita». ⁸ La critica apprezza sia l'allestimento che la performance degli attori, tra i quali spiccano Emmanuel Ben-Amos e Hanna Maron perfettamente in parte nei panni dei due giovani protagonisti. In particolare, Uri Kaisari riconosce alla regia di Millo il merito di aver saputo evitare i pericoli insiti nel testo:

Tremo al pensiero di quale interpretazione avrebbe ricevuto il dramma di Shamir se fosse caduto nelle mani del nostro teatro nazionale! *Camminava per i campi* sarebbe diventato qualcosa come *Andava a far propaganda*... Poiché la scenografia, le luci, la musica, la danza e tutto il resto avrebbero soltanto indorato questa pillola amara e pungente sulla passione delle nostre vite. ⁹

Lo spettacolo finirà comunque per assumere una funzione propagandistica: portato in giro per il Paese nel bel mezzo della guerra, viene presentato anche negli accampamenti dell'esercito e finisce per essere etichettato come «l'arma segreta» in grado di risollevarne il morale delle truppe. Al pubblico si offre non solo una figura di eroe da ammirare e in cui identificarsi, ma anche un modello da imitare e un ruolo interpretare. Un ideale eroe nazionale, poiché la tragedia

8. Kohansky 1969: 156.

9. Dal *Maariv* del 18 giugno 1948, p. 4.

implicita del giovane che si sacrifica nella lotta per l'indipendenza – come Uri e altri combattenti sabra stereotipati – non ha origine da un conflitto interiore bensì da una sofferenza collettiva e un impegno comune; dunque un eroe che, per quanto tragico, è perfettamente istituzionalizzato.¹⁰ Non è un caso se il romanzo di Shamir sarà incluso nei programmi scolastici.

Al di là del valore implicito dello spettacolo, il momento storico riveste insomma un ruolo tutt'altro che irrilevante nel travolgente successo di questa prima versione, che sarà rappresentata 171 volte e vista da oltre un quarto della popolazione del neonato Stato. Otto anni dopo, Millo riproporrà lo spettacolo sia a Tel Aviv che al *Théâtre des Nations* di Parigi; nel 1966 lo porterà al Municipale di Haifa, da lui fondato dopo l'uscita dal Cameri; infine, nel 1967, ne trarrà un film con Assi Dayan nel ruolo del protagonista.

Ma nel frattempo è cominciata un'altra epoca. Da questo momento in poi si parlerà di teatro israeliano.

1948: prima e dopo

Sono passati appena sei decenni da quella serata del 1889 in cui una scuola di Gerusalemme mise in scena per la prima volta un dramma in ebraico tradotto dallo yiddish. Eliezer Ben-Yehuda, presente nel pubblico, si era stabilito in Terra d'Israele da pochi anni. Non esisteva uno Stato, non esisteva una tradizione teatrale in ebraico e l'idea stessa di recuperare la lingua nell'uso quotidiano appariva poco più che un progetto folle. Trent'anni dopo, la prospettiva di uno Stato diventava concreta e le prime compagnie teatrali professionali si esibivano regolarmente di fronte a un pubblico di parlanti ebraico.

Nel corso di questi sei decenni, la genesi del teatro ebraico si intreccia in maniera inestricabile con la rinascita linguistica e nazionale in Israele; al di là dell'ovvia necessità di un pubblico in grado di assistere agli spettacoli in ebraico, quello che si stabilisce fra il teatro e l'impresa sionista è un legame a doppio senso, in cui l'uno si nutre dell'altra e viceversa, in una crescita parallela verso obiettivi condivisi. Nei decenni che precedono la fondazione dello Stato, così come in quel-

10. Cfr. Almog 2000: 59.

li che lo seguono, la drammaturgia originale e la messa in scena attingono all'esperienza sionista, ai suoi valori e ai suoi miti, mentre il sionismo trova espressione e conferma sulla scena di fronte a un pubblico di pionieri.

In assenza di una tradizione teatrale prettamente ebraica, il movimento di indipendenza nazionale e il recupero dell'ebraico si accompagnano alla nascita di un teatro che nelle forme attinge direttamente alla tradizione europea. È dunque lecito affermare che il teatro di Israele – venuto al mondo orfano di storia e costretto a cercarsi in fretta dei modelli di riferimento e delle tradizioni in cui inserirsi – si presenta come un figlio tardivo del teatro europeo. L'assenza di una tradizione da seguire o da rinnegare, la ricerca sbrigativa di una o più strade da percorrere, il peso ideologico e l'urgenza della missione sionista costituiscono, nel complesso, il presupposto per una produzione inevitabilmente affetta da provincialismo. Se si prendono in considerazione anche i successivi rapidi mutamenti in seno alla società israeliana, buona parte della produzione vista fin qui appare datata anche nel contesto locale: quasi nessuna di queste rappresentazioni sarebbe possibile, oggi, senza una presa di distanza ironica o una rilettura critica.

Questa prima fase del teatro in lingua ebraica non ha prodotto capolavori universali, con la notevole eccezione de *Il dibbuk*, che presenta comunque una storia linguistica, testuale e scenica peculiare; rimane tuttavia inestimabile il valore di una forma d'arte nata dal nulla grazie all'impresa di pochi visionari che hanno contribuito al miracolo della rinascita di Israele tra l'Ottocento e il Novecento. Dopo la fondazione dello Stato, in particolare dagli anni Sessanta, la proliferazione di nuovi teatri accanto alle vecchie istituzioni genera un'offerta che fino a pochi anni prima sarebbe stata inimmaginabile. Prendendo in esame una settimana a caso dell'autunno 1967, in cartellone troviamo: *Striptease* di Slawomir Mrozek, *La promessa* di Aleksei Arbutov, *Anche il più furbo ci può cascare* di Aleksandr Ostrovskij, *Sulle tue mura, Gerusalemme* di Yehoshua Bar Yosef, *Marco* di Amitzur Eilan, *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, *Telemachus Clay* di Lewis John Carlino, *Lontano dal mare, lontano dall'estate* di Israel Eliraz, *La pulce nell'orecchio* di Georges Feydeau, *Il maggiore Barbara* di George Bernard Shaw, *Febbre da fieno* di Noel Coward, *Fishke lo zoppo*, musical dal racconto di Mendele

Mokher Sefarim, *Il nero ha fatto il suo* di Yosef Lapid, *Casablan*, musical dalla commedia di Yigal Mossinson, *La strana coppia* di Neil Simon.¹¹

In questa lista si possono subito individuare tre categorie di spettacoli: classici ebraici e non, testi contemporanei stranieri, testi contemporanei israeliani. E proprio la drammaturgia originale in ebraico muoverà passi da gigante dal 1948 a oggi, parallelamente allo sviluppo della società israeliana e all'emersione dei primi conflitti al suo interno.

Negli anni immediatamente successivi all'Indipendenza, si manifesta un profondo squilibrio all'interno della maggioranza ebraica dello Stato tra la classe dirigente ashkenazita dei padri fondatori e la nuova ondata migratoria di *mizrachim*, ebrei provenienti dal Nordafrica e dal Medio Oriente. *Casablan* di Yigal Mossinson (1954), storia di amore contrastato tra un giovane ebreo marocchino e una ragazza ashkenazita, costituisce la rappresentazione più popolare di questo conflitto. Una sorta di *West Side Story* israeliano, *Casablan* ripiega su un lieto fine mantenendo un tono indulgente e consolatorio ben sintetizzato in una delle canzoni della sua versione musicale (1966, adattata per il grande schermo nel 1974): *Kulanu yehudim* "Siamo tutti ebrei", celebrazione di un presunto senso di unità, di condivisione e di comune appartenenza proposto alla componente ebraica del giovane Stato.

Una generale apertura a temi nuovi e alle tendenze internazionali caratterizza le arti in Israele nel corso degli anni Sessanta, ma un punto di rottura e di svolta senza precedenti è determinato dalla Guerra dei Sei Giorni (5-10 giugno 1967). Le conseguenze immediate e gli effetti a lungo termine di questa guerra, che per la prima volta vede il giovane Paese in una posizione di conquista anziché di difesa, creano una inedita polarizzazione all'interno della società israeliana; il materiale drammatico insito in questo profondo conflitto sarà riconosciuto ed esposto dai drammaturghi più attenti.

Già dall'inizio degli anni Sessanta, la Nuova Ondata della narrativa israeliana aveva espresso una ribellione alle narrazioni tradizionali, respingendo i miti fondativi, rifiutando la figura stereotipata dell'eroe istituzionalizzato e mettendo in discussione il processo di rinascita nazionale. Ma l'attacco più

11. Kohansky 1969: 216 prende in esame la settimana che termina il 24 settembre 1967.

diretto, esplicito e audace verrà da un giovane drammaturgo che nel 1968 sfiderà apertamente il clima euforico della recente vittoria: Hanoch Levin (1943-1999) nei suoi primi cabaret ridicolizza la retorica nazionalista attirandosi critiche feroci, tentativi di censura e reazioni al limite dell'aggressione fisica. Nei decenni successivi, pur senza mai rinunciare alla denuncia delle ingiustizie o a uno sguardo disincantato sul lato grottesco delle miserie umane, l'opera di Levin si allontanerà dalla realtà politica locale offrendo quello sguardo universale alla base dei capolavori prodotti prima della sua prematura scomparsa.

Dopo il 1967 le questioni sociali e politiche sono rimaste centrali nella produzione di diversi drammaturghi di primo piano, primo fra tutti Yehoshua Sobol. Gli spettacoli che trattano questioni sociali e politiche saranno quelli di maggior successo negli anni Novanta, un'epoca segnata dalla Prima Intifada e dai successivi accordi di pace. Ma il nuovo paradigma, in cui temi e forme hanno smesso di seguire un'agenda nazionale, non si limita ai drammi strettamente connessi con la vita politica e con il conflitto arabo-israeliano: anche la rappresentazione della Shoah, prima inclusa in una narrazione di tipo eroico, funzionale alla costruzione identitaria israeliana, si apre a una meditazione più matura sull'enormità del trauma vissuto dall'ebraismo europeo.

Oggi Israele presenta una scena teatrale viva, vivace e vitale, costruita in buona parte su testi originali. Il giovane teatro israeliano, nato e cresciuto parallelamente all'impresa sionista, spesso considerato esso stesso un'impresa nazionale, nel corso dei decenni ha superato quel provincialismo derivante da un senso inattaccabile di unità nazionale e di doverosa adesione a una missione comune. Con l'emersione dei conflitti, esterni e interni, i suoi eroi sono cresciuti e maturati, evolvendosi da sabra idealizzati e megafoni dei miti fondativi a umani più o meno sconfitti, voci di autocritica sociale e politica, poi di introspezione e discussione identitaria e infine di meditazione sulla condizione umana. Quelle due o tre cose di cui ci parla la grande arte.

**La nascita
del teatro
ebraico**
Raffaele Espo

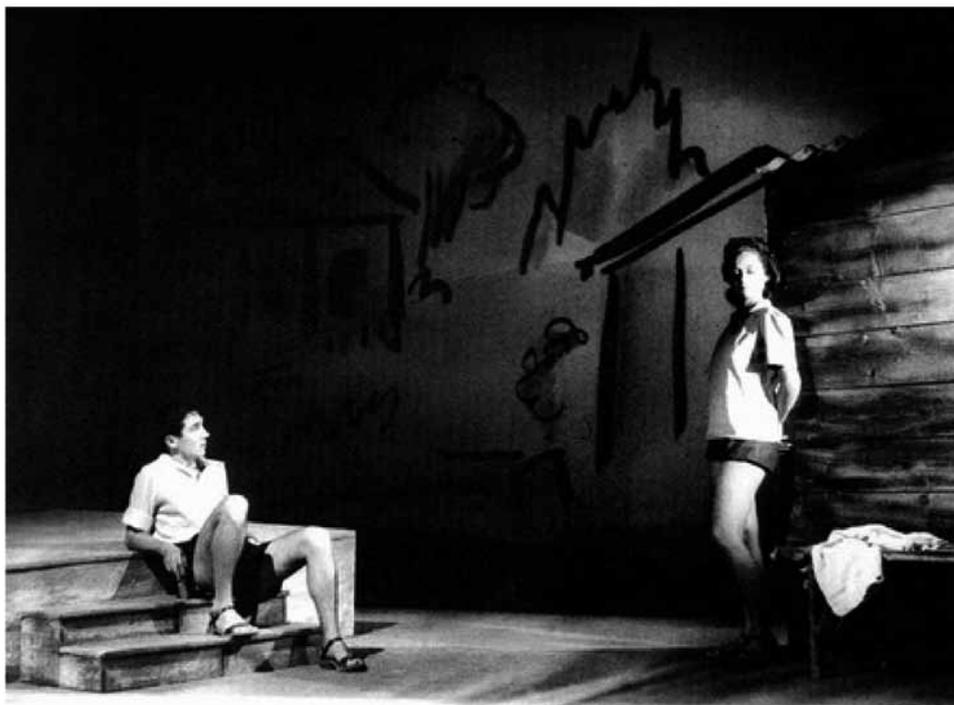


Questa terra (Teatro Habima, 1942).

204



Storia di un sarto (Teatro Ohel, 1947).



205

Emanuel Ben-Amos e Hanna Maron in *Camminava per i campi* di Moshe Shamir, diretto da Yosef Millo (Teatro Cameri, 1948).



L'ingresso del Teatro Cameri oggi (Tel Aviv, 2016).

Appendici e bibliografia

aA

aA Per i testi ebraici originali, sono evidenziati in grassetto il nome dell'autore e il titolo dell'opera, fornito anche nella versione originale; per gli adattamenti teatrali dalla narrativa ebraica, soltanto il nome dell'autore è evidenziato in grassetto. 209

I titoli sono presentati nella forma più comune in italiano; qualora si tratti di un'opera inedita in italiano, il titolo è tradotto dall'ebraico.

Primi spettacoli amatoriali in Terra d'Israele, 1889-1917

TITOLO	AUTORE	VERSIONE EBRAICA	COMPAGNIA	LUOGO
1889 <i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola Lemel	Gerusalemme
<i>Gli Asmonei</i> ביאמונישקה	Eliezer Ben Yehuda		scuola Lemel	Gerusalemme
1890 <i>La grandezza di Davide</i>			spettacolo amatoriale	Gerusalemme
1891 <i>La lingua ebraica</i> הירבעה הפשה	Yehuda Leib Gordon		scuola	Rishon LeZion
?			spettacolo amatoriale	Hadera
1892 <i>Gli Asmonei</i> ביאמונישקה	Eliezer Ben Yehuda		scuola	Rishon LeZion
<i>Esther</i>	Jean Racine	Ephraim Cohen-Reiss	orfantrotrofio Hertzberg	Gerusalemme
1893 <i>Per Purim</i>	Bondi	Dr. Greenhut	orfantrotrofio Greenhut	Gerusalemme
<i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola	Zikhron Ya'akov
<i>Gli Asmonei</i>	Dr. Bliden	Yitzhak Epstein	scuola femminile	Safed
1894 <i>Shulamit</i>	Avrom Goldfaden	Moritz Schönberg	spettacolo amatoriale	Giaffa
1895 <i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	spettacolo amatoriale	Rehovot
1896 <i>Esther</i>	Jean Racine		scuola femminile	Gerusalemme
<i>Gli Asmonei</i> (antologia)	Dr. Bliden; Eliezer Ben Yehuda		scuola	Zikhron Ya'akov
1897 <i>Esther</i>	Jean Racine		scuola femminile	Zikhron Ya'akov
1898 <i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola	Rehovot
1899 <i>Rabbi Yuzelman</i>	Avrom Goldfaden		spettacolo amatoriale	Rishon LeZion
1900 <i>L'avaro</i>	Molière	David Yellin, A. Einhorn	scuola agricola	Mikveh Israel
1901 <i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola	Zikhron Ya'akov
1902 ?	Molière		scuola d'arte	Gerusalemme
<i>I due Kuni Lemel</i>	Avrom Goldfaden		scuola agricola	Mikveh Israel
?			scuola dell'infanzia	Be'er Tuvia
?			scuola	Zikhron Ya'akov

TITOLO	AUTORE	VERSIONE EBRAICA	COMPAGNIA	LUOGO
<i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola	Rosh Pina
1903 <i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola Lemel	Gerusalemme
<i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola Lemel di Gerusalemme	Zikhron Ya'akov
1904 <i>Davide e Golia</i>			scuola	Zikhron Ya'akov
1904 <i>Shimon ben Yair</i>			spettacolo amatoriale	Menahemia
<i>Davide e Golia</i>			scuola	Rishon LeZion
1905 <i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola Lemel di Gerusalemme	Zikhron Ya'akov
<i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola Lemel	Gerusalemme
<i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola Lemel di Gerusalemme	Safed
<i>Uriel Acosta</i>	Karl Gutzkow		Khovevey ha-Omanut ha-Dramatit	Giaffa
1906 <i>Gli ebrei</i>	Evgenij Čirikov		Khovevey ha-Omanut ha-Dramatit	Giaffa, Gerusalemme
1907 <i>Zerubavel</i>	Moshe Leib Lilienblum	David Yellin	scuola Lemel di Gerusalemme	Yavne'el
<i>L'intellettuale</i>	Peretz Hirschbein		Khovevey ha-Omanut ha-Dramatit	Zikhron Ya'akov
<i>Un nemico del popolo</i>	Henrik Ibsen	Yishay Adler	Khovevey ha-Omanut ha-Dramatit	Giaffa
<i>Hungerman e Kabtsenzon¹</i>	Avrom Goldfaden		spettacolo amatoriale	Petah Tikva
<i>Andò e tornò</i>	Sholem Asch		Khovevey ha-Omanut ha-Dramatit	Giaffa
<i>Spegendosi</i>	Peretz Hirschbein	Haim Harrari	Khovevey ha-Omanut ha-Dramatit	Giaffa
<i>Il medico per forza</i>	Molière	David Yellin	scuola Lemel	Gerusalemme
1908 <i>Il medico per forza</i>	Molière	Maman	Agudat Akhdut ha-Galilim	Safed

1. Il titolo presenta due cognomi yiddish di invenzione, scherzosamente basati su *hungere* “fame” e *kabtsen* “mendicante” con l’aggiunta dei tipici suffissi *-man* e *-zon*.

TITOLO	AUTORE	VERSIONE EBRAICA	COMPAGNIA	LUOGO
<i>Bar Gyora</i> בר גיורא	David Yellin		Agudat Moriyah nella scuola Lemel	Gerusalemme
<i>Dio, l'uomo e il diavolo</i>	Jacob Gordin	K.Y. Silman	Khovevey ha-Omanut ha-Khezionit	Gerusalemme
<i>L'anniversario</i>	Anton Pavlovič Čechov	Yisrael Eliyahu Handelsaltz	Po'aley Tsiyon in collaborazione con Khovevey ha-Omanut ha-Khezionit	Giaffa
1909 <i>Avrahamel il calzolaio</i>	D. Shapir	Haim Nachman Bialik	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Gerusalemme
<i>Auguri</i>	Shalom Aleykhem	Yitzhak Dov Berkowitz	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>Dispersi e separati</i>	Shalom Aleykhem	Mordechai Kriszewski	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>Ascolta, Israele</i>	Osip Dimov	Israel Dushman	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>La sorella maggiore</i>	Sholem Asch		Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>L'undicesima piaga d'Egitto</i>	P. Rotkowski		Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>L'orso</i>	Anton Pavlovič Čechov	Israel Dushman	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
1910 <i>Yankel il fabbro</i>	Dovid Pinski	Yosef Haim Brenner	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>Sangue blu</i>	Sholem Asch	Yosef Haim Brenner	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>Guerra e amore</i>	Simon Arnaud	Aharon Liboshitzky	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>A causa della felicità</i>	Stanisław Przybyszewski	Aharon Avraham Kabak	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
1911 <i>L'undicesima piaga d'Egitto</i>	P. Rotkowski		Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
1912 <i>Mirele Efros</i>	Jacob Gordin	Menahem Gnessin	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
1913 <i>L'anniversario</i>	Anton Čechov	Yisrael Eliyahu Handelsaltz	Po'aley Tsiyon in collaborazione con Khovevey ha-Omanut ha-Khezionit	Giaffa
<i>Lo scomparso</i>	Jacob Gordin	H. Tidhar	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>In terra straniera</i>	Sholem Asch	Israel Dushman	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa

TITOLO	AUTORE	VERSIONE EBRAICA	COMPAGNIA	LUOGO
<i>Per un biglietto del destino</i>	H. Klionski		Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
<i>Gli sconfitti</i>	Dovid Pinski	Israel Dushman	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
1914 <i>Mirele Efras</i>	Jacob Gordin	Menahem Gnessin	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Ness Ziona
<i>Il fuoco di Giovanni</i>	Hermann Sudermann	Mordechai Kriszewski	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Giaffa
1917 <i>Mirele Efras</i>	Jacob Gordin	Menahem Gnessin	Khovevey ha-Bamah ha-Ivrit	Yavne'el

Habima: produzioni 1918-1948

TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
1918 <i>Serata del principio; La sorella maggiore; L'incendio; Il sole, il sole; Demone</i>	Sholem Asch; Yitskhok Leybush Peretz; Yitzhak Katzenelson; Yitzhak Dov Berkowitz		?	Evgenij Vachtangov
1919 <i>L'ebreo eterno</i>	Dovid Pinski		?	Vachtang Mčedelov
1922 <i>Il dibbuk</i>	Sh. An-ski		Haim Nahman Bialik	Evgenij Vachtangov
1925 <i>Il golem</i>	H. Leivick		Binyamin Caspi	Boris Veršilov
<i>Il diluvio</i>	Henning Berger		Binyamin Caspi	Boris Veršilov
<i>Il sogno di Giacobbe</i>	Richard Beer- Hofmann		Sh. Ben-Zion	Boris Suškevič
1928 <i>Il tesoro</i>	Shalom Aleykhem		Yitzhak Dov Berkowitz	Aleksandr Dikij
1929 <i>Assalonne</i>	Pedro Calderón de la Barca		Yitzhak Lamdan	Aleksandr Dikij
1930 <i>La dodicesima notte</i>	William Shakespeare		Shaul Tchernikovsky	Michail Čechov
1931 <i>Uriel Acosta</i>	Karl Gutzkow		Moshe Lifshits	Aleksej Granovskij
<i>Il discepolo del diavolo</i>	George Bernard Shaw		Shaul Tchernikovsky	Zvi Friedland
<i>La sacra fiamma</i>	William Somerset Maugham		Menahem Gnessin	Eliyahu Vinyar
<i>Catene</i>	H. Leivick		Shaul Tchernikovsky	Baruch Chemerinsky
1932 <i>Il Tartufo</i>	Molière		Avraham Shlonsky	Yahoshua Bertonov, Avraham Barats

	TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
	<i>Periferia</i>	František Langer		Yaakov Horowitz	Zvi Friedland
	<i>Amcha</i>	Shalom Aleykhem		Yitzhak Dov Berkowitz	Zvi Friedland, Baruch Chemerinsky
1933	<i>Breve venerdì</i>	Haim Nahman Bialik (adattamento di Baruch Chemerinsky)	Baruch Chemerinsky	Baruch Chemerinsky	Baruch Chemerinsky
	<i>Raab</i>	Harry Sackler		Harry Sackler	Baruch Chemerinsky
	<i>Süß l'ebreo</i>	Lion Feuchtwanger		Mordechai Avi-Shaul	Zvi Friedland
	<i>Il tesoro</i>	Shalom Aleykhem		Yitzhak Dov Berkowitz	Aleksandr Dikij
	<i>Tre ladri</i>	Umberto Notari		Yaakov Horowitz	Zvi Friedland
1934	<i>Lui e suo figlio</i> אִתּוֹ וְאֵת בְּנוֹ	Yitzhak Dov Berkowitz			Baruch Chemerinsky
	<i>Stregoneria</i>	Shalom Aleykhem		?	Baruch Chemerinsky
	<i>I lupi</i>	Romain Rolland		Yaakov Horowitz	Zvi Friedland
	<i>Professor Mannheim</i>	Hans Scheier (Friedrich Wolf)		Gershon Hanoch	Leopold Lindberg
	<i>Il malato immaginario</i>	Molière		Shaul Tchernikovsky	Leopold Lindberg
1935	<i>La lettera di Uria</i>	Emil Bernhard Cohn		Yitzhak Lamdan	Zvi Friedland
	<i>L'ispettore generale</i>	Nikolaj Vasil'evič Gogol'		Avraham Shlonsky	Zvi Friedland
	<i>I figli del campo</i>	Peretz Hirschbein		?	Leopold Lindberg
	<i>Il sogno del golem</i>	H. Leivick		Avraham Shlonsky	Leopold Lindberg
	<i>Quattro generazioni</i>	van Delft e L. Cohen		Yaakov Horowitz	Zvi Friedland
	<i>Su un violino</i>	Shalom Aleykhem		Baruch Chemerinsky	Baruch Chemerinsky
1936	<i>L'amore con il sussidio</i>	Walter Greenwood, Ronald Gow		Reuven Grossman	Baruch Chemerinsky
	<i>Il mercante di Venezia</i>	William Shakespeare		Shimon Halkin	Leopold Jessner
	<i>Questa notte</i> בְּלַיִל זֶה	Nathan Bistrizky			Zvi Friedland
	<i>Ultime volontà</i> הַחֲשׁוֹנוֹן הָאַחֲרוֹן	Nahum Sokolow			Baruch Chemerinsky
	<i>Guglielmo Tell</i>	Friedrich Schiller		Haim Nahman Bialik	Leopold Jessner

TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
<i>È difficile essere ebrei</i>	Shalom Aleykhem		Yitzhak Dov Berkowitz	Zvi Friedland
<i>I custodi della lealtà</i>	John Galsworthy		Shimon Halkin	Zvi Friedland
1937 <i>I viaggi di Beniamino</i>	Mendele Mokher Sefarim	Reuven Grossman	Reuven Grossman	Baruch Chemerinsky, Avraham Barats
<i>Seppellire i morti</i>	Irwin Shaw		Shimon Halkin	Zvi Friedland
Guardiani שומרים	Ever Hadani			Zvi Friedland
1938 <i>La peste bianca</i>	Karel Čapek		Avigdor Hameiri	Baruch Chemerinsky
<i>Padri e figli</i>	W. Warner		Avigdor Hameiri	Zvi Friedland
<i>I marrani</i>	Max Zweig		Avigdor Hameiri	Zvi Friedland
1939 <i>Il giardino dei ciliegi</i>	Anton Čechov		Gershon Shofman	Zvi Friedland
<i>La gente di Kasrilevke</i>	Shalom Aleykhem	Baruch Chemerinsky	Baruch Chemerinsky	Baruch Chemerinsky
<i>Mirele Efras</i>	Jacob Gordin		Avraham Levinson	Zvi Friedland
<i>Chi è l'uomo?</i>	H. Leivick		Menahem Zalman Wolfowski	Baruch Chemerinsky
<i>La madre</i>	Karel Čapek		Avigdor Hameiri	Zvi Friedland
1940 <i>Le figlie del fabbro</i>	Peretz Hirschbein		Avraham Levinson	Yehoshua Bertonov
<i>I pilastri della società</i>	Henrik Ibsen		Pesach Ginzburg	Zvi Friedland
<i>Reubeni, principe degli ebrei</i>	Max Brod		Menahem Zalman Wolfowski	Zvi Friedland
<i>Groviglio familiare</i>	W. Leon		Yaakov Horowitz	Avraham Barats
<i>Mio figlio il ministro</i>	André Birabeau		Nathan Alterman	Zvi Friedland
<i>L'uomo e il diavolo</i>	Jacob Gordin		Avraham Levinson	Baruch Chemerinsky
<i>Glorious, l'uomo dei miracoli</i>	W. Warner		Avigdor Hameiri	Zvi Friedland
1941 <i>Mical, la figlia di Saul</i> מיכל בת שאול	Aharon Ashman			Baruch Chemerinsky
<i>Gerusalemme e i Romani</i> ירושלים ורומי	Nathan Bistrizky			Zvi Friedland
<i>Colpevoli senza colpa</i>	Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij		Avraham Levinson	Yehoshua Bertonov
<i>Diploma</i>	Ladislav (László) Fodor		Avigdor Hameiri	Zvi Friedland
<i>Il mercante di Varsavia</i>	Roman Brandstaetter		?	Baruch Chemerinsky

	TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
	<i>Il ratto delle sabine</i>	Paul von Schönthan		Yaakov Horowitz	Zvi Friedland
1942	<i>Due mondi</i>	Max Zweig		Avigdor Hameiri	Baruch Chemerinsky
	<i>Il concerto</i>	Hermann Bahr		Avigdor Hameiri	Zvi Friedland
	<i>Delitto e castigo</i>	Fëdor Michajlovič Dostoevskij		Avraham Levinson	Zvi Friedland
	Questa terra הָאֲדָמָה הַזֹּאת	Aharon Ashman			Baruch Chemerinsky
	<i>La stella del mattino</i>	Emlyn Williams		Nathan Alterman	Zvi Friedland
1943	<i>Il popolo russo</i>	Konstantin Michajlovič Simonov		Avraham Levinson	Zvi Friedland
	<i>La figlia di Iefte</i>	Klara Chawa Boschwitz	Max Brod	Shin Shalom	Baruch Chemerinsky
	<i>Tevye il lattai</i>	Shalom Aleykhem		Yitzhak Dov Berkowitz	Baruch Chemerinsky
1944	<i>Non morirò, vivrò</i>	Dovid Bergelson		Avraham Shlonsky	Zvi Friedland
	Il ritorno dei figli בְּנֵי לֵבְנוֹלָם	Asher (Oysher) Beilin			Zvi Friedland
1945	<i>Fedra</i>	Jean Racine		Nathan Alterman	Zvi Friedland
	<i>Il matrimonio</i>	Nikolaj Vasil'evič Gogol'		Avraham Shlonsky	Yehoshua Bertonov
	<i>Varsavia</i>	Sholem Asch	Anatol Stern	Avraham Levinson	Zvi Friedland
1946	L'annuncio הַבְּשׂוּרָה	Aharon Ashman			Yehoshua Bertonov
	<i>Amleto</i>	William Shakespeare		Avraham Shlonsky	Zvi Friedland
	<i>Il diluvio</i>	Henning Berger		Binyamin Caspi	Zvi Friedland
	<i>Il caso Dreyfus</i>	Hans José Rehfisch, Wilhelm Herzog		Dov Ber Malkin	Zvi Friedland
1947	<i>Il servo e il lord</i>	James Matthew Barrie		Nathan Alterman	Avraham Barats
	<i>Edipo re</i>	Sofocle		Shaul Tchernikovsky	Tyrone Guthrie
	<i>La famiglia Heine</i>	Sammy Gronemann		Avigdor Hameiri	Shimon Finkel
	<i>In cucina</i>	Shalom Aleykhem		Yitzhak Dov Berkowitz	Yehoshua Bertonov
	<i>L'amore di Sion</i>	Avraham Mapu	Haim Taharlev (Tarlowski), Oded Avishar		Zvi Friedland
	<i>Spettri</i>	Henrik Ibsen		Yaakov Kopelevitz	Shimon Finkel

	TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
	<i>Martirio</i>	Sholem Asch	Anatol Stern	Yaakov Horowitz	Zvi Friedland
1948	<i>Giorno e notte</i>	Sh. An-ski		Yaakov Horowitz	Shimon Finkel
	<i>Al di là del confine</i>	Sutton Vane		Avraham Shlonsky	Zvi Friedland
	<i>Noè</i>	André Obey		Yaakov Horowitz	Shimon Finkel

Ohel: produzioni 1926-1948

	TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
1926	<i>Serate Peretz</i>	Yitskhok Leybush Peretz		?	Moshe Halevy
1927	<i>Pescatori</i>	Herman Heijermans		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
1928	<i>Giacobbe e Rachele</i>	Nikolaj Krašeninnikov		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
	<i>Serate Shalom Aleykhem</i>	Shalom Aleykhem		Yitzhak Dov Berkowitz	Moshe Halevy
1929	<i>Geremia</i>	Stefan Zweig		Avigdor Hameiri	Moshe Halevy
1930	<i>R.U.R.</i>	Karel Čapek		Avraham Shlonsky	Yitzhak Moshe Daniel
	<i>La regina Ester</i>	Kadish Silman		?	Moshe Halevy
	<i>La gloria del momento</i>	Upton Sinclair		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
1931	<i>Volpone</i>	Ben Jonson	Stephan Zweig	Mordechai Avi-Shaul	Yitzhak Moshe Daniel
	<i>I conquistatori della palude</i>	Friedrich Wolf		Yaakov Horowitz	Moshe Halevy
	<i>La prova</i>	Jacob Prager		Menahem Zalman Wolfowski	Moshe Halevy
1932	<i>Shop</i>	H. Leivick		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
1933	<i>Bassifondi</i>	Maksim Gor'kij		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
	<i>L'opera da tre soldi</i>	Bertolt Brecht		Avraham Shlonsky	Alfred Wolf
1934	<i>La morte di Danton</i>	Georg Büchner		Avigdor Hameiri	Friedrich Lobe
1935	<i>Mulino</i>	Dovid Bergelson		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
	<i>Liliom</i>	Ferenc Molnár		Nathan Alterman	Moshe Halevy
	<i>Dall'abisso</i>	R. Dushinsky		Avraham Shlonsky	Friedrich Lobe
	<i>Il buon soldato Schweik</i>	Jaroslav Hašek		Avigdor Hameiri	Friedrich Lobe
1936	<i>Sabbatai Zevi</i> שבתי צבי	Nathan Bistrizky			Moshe Halevy
	<i>I viaggi di Beniamino Terzo</i>	Mendelev Mokher Sefarim	Aharon Ashman	Aharon Ashman	Moshe Halevy

	TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
	<i>Il cerchio di gesso</i>	Li Qianfu		Leah Goldberg	Friedrich Lobe
1937	<i>Erode e Mariamne</i>	Falk Halperin		Avigdor Hameiri	Moshe Halevy
	<i>Yoshe Kalb</i>	Israel Joshua Singer		Zalman Shneour	Maurice Schwartz
	<i>Benjamin Disraeli</i>	Arthur Rundt		Avraham Shlonsky	Friedrich Lobe
	<i>La foresta</i>	Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
1938	<i>Sotto processo</i>	Elmer Rice		Bogdanovsky	Moshe Halevy
	<i>I fratelli Ashkenazi</i>	Israel Joshua Singer	Maurice Schwartz, Israel Joshua Singer	Avraham Shlonsky	Maurice Schwartz
	<i>L'avaro</i>	Molière		Avigdor Hameiri	Friedrich Lobe
1939	<i>Lo spirito del tempo</i>	E. Gurster		Avraham Shlonsky	Friedrich Lobe
	<i>Sodoma</i>	H. Leivick		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
	<i>Fishke lo zoppo</i>	Mendele Mokher Sefarim	Falk Halperin	Falk Halperin	Moshe Halevy
	<i>Menakhem Mendel, il signore dei sogni</i>	Shalom Aleykhem	Aharon Ashman	Aharon Ashman	Moshe Halevy
	<i>Intrigo e amore</i>	Friedrich Schiller		Avigdor Hameiri	Friedrich Lobe
1940	<i>Batya</i>	Zvi Schatz	Falk Halperin		Moshe Halevy
	<i>La potenza delle tenebre</i>	Lev Nikolaevič Tolstoj		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
	<i>Il borghese gentiluomo</i>	Molière		Nathan Alterman	Moshe Halevy
1941	<i>Viaggio all'inferno</i>	P. Appel		Avigdor Hameiri	Friedrich Lobe
	<i>Re Lear</i>	William Shakespeare		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
	Nei vicoli di Gerusalemme כְּסַמְטָאוֹת יְרוּשָׁלַיִם	Yehoshua Bar-Yosef			Moshe Halevy
	<i>Professor Thomas</i>	H. Miller		Avraham Levinson	Friedrich Lobe
1942	<i>E il bambino non c'è!</i>	Vasilij Vasil'evič Škvarin		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
	<i>Per le strade della vita</i>	Lajos Zilahy		A. Feuerstein	Moshe Halevy
	<i>La razza pura</i>	A. Kadelburg		M. Freidman	Moshe Halevy
1943	<i>Re Salomone e Shalmai il calzolaio</i>	Sammy Gronemann		Nathan Alterman	Moshe Halevy
	<i>Chi può dirlo?</i>	René Fauchois		Avigdor Hameiri	Friedrich Lobe
	<i>L'invasione</i>	Leonid Maksimovič Leonov		Avraham Levinson	Moshe Halevy
	<i>Per chi suona la campana</i>	Ernest Hemingway	Menashe Levin	Menashe Levin	Friedrich Lobe

TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
1944 <i>Nei boschi di Polonia</i>	Joseph Opatoshu	Falk Halperin	Falk Halperin	Moshe Halevy
<i>Il kolchoz delle donne</i>	Michail Vodop'janov, Jurij Laptev		Avraham Shlonsky	Moshe Halevy
<i>I cari inganni</i>	John Boynton Priestley		Yaakov Orland	Friedrich Lobe
1945 <i>Bar Kokhba</i>	Jaroslav Vrchlický	Avraham Levinson	Avraham Levinson	Moshe Halevy
<i>Giunsero in città</i>	John Boynton Priestley		Nathan Alterman	Moshe Halevy
<i>Il dilemma del dottore</i>	George Bernard Shaw		Menashe Levin	Friedrich Lobe
1946 <i>Le allegre comari di Windsor</i>	William Shakespeare		Nathan Alterman	Moshe Halevy
<i>La strega</i>	Avrom Goldfaden		Avraham Levinson	Moshe Halevy
<i>Le armi e l'uomo</i>	George Bernard Shaw		Sh. Mendel	Friedrich Lobe
1947 <i>L'uragano</i>	Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij		Avraham Levinson	Moshe Halevy
<i>Storia di un sarto</i>	Jan de Vries (Friedrich Lobe)		Leah Goldberg	Friedrich Lobe
<i>Scena di strada</i>	Elmer Rice		Yaakov Orland	Moshe Halevy
1948 <i>Radici profonde</i>	Arnaud d'Usseau, James Gow		B. Efraim	Friedrich Lobe
<i>Hershele di Ostropol</i>	Moyshe Gershenzon		Avraham Levinson	Moshe Halevy
<i>I guardiani delle mura</i> שומרי החומות	Yehoshua Bar-Yosef			Moshe Halevy

Cameri: produzioni 1944-1948

TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
1944 <i>Da allora a oggi. Una tragedia fiorentina; Mattino di sole;</i>	Oscar Wilde; fratelli Quintero; Gregorio Martínez Sierra; Georges Courteline		Yemima Pasovsky; Yair Burla; Nathan Alterman	Yosef Millo
1945 <i>Il signore delle cipolle e il signore dell'aglio</i>	Haim Nahman Bialik	Yosef Millo		Yosef Millo
<i>Il servitore di due padroni</i>	Carlo Goldoni		Yosef Millo	Yosef Millo
1946 <i>Il mondo in cui viviamo</i>	Josef e Karel Čapek		Yosef Millo	Yosef Millo

TITOLO	AUTORE	ADATTAMENTO	VERSIONE EBRAICA	REGIA
<i>Matrimonio di sangue</i>	Federico García Lorca		Leah Goldberg	Yosef Millo
<i>La zia di Charley</i>	Brandon Thomas		Yair Burla	Yosef Millo
<i>Antigone</i>	Jean Anouilh		Nathan Alterman	Yosef Millo
1947 <i>Jacobowsky e il colonnello</i>	Franz Werfel		Yaakov Horowitz	Yosef Millo
<i>Jean</i>	László Bús-Fekete		Emil Feuerstein	
<i>Non puoi portarlo con te</i>	George Kaufman, Moss Hart		Yair Burla	Yosef Millo
<i>Ragazza abbandonata</i>	Elsa Shelley		Dan Ben-Amotz	Yosef Millo
1948 <i>Il barbiere di Siviglia</i>	Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais		Nathan Alterman	Yosef Millo
<i>Un ispettore in casa Birling</i>	John Boynton Priestley		Leah Goldberg	Yosef Millo
<i>Camminava per i campi</i> הוא חלק בשדות	Moshe Shamir		Yosef Millo, Moshe Shamir	Yosef Millo
<i>La voce della tortora</i>	John Van Druten		Binyamin Galay	Hanan Simtay
<i>Così era la mamma</i>	Kathryn Forbes	John Van Druten	Yair Burla	Tuyva Grinboym

aA

Per i termini qui elencati si segue la grafia più comune in italiano; qualora questa si discosti dalle norme di trascrizione adottate nel volume (vd. introduzione), si consideri l'alternativa fornita tra parentesi.

221

Aliyàh (ebr. *'aliyàh* "salita", pl. *'aliyòt*) Immigrazione di ebrei in Israele. Le grandi a. moderne che precedono la fondazione dello Stato sono cinque: Prima A. (1882-1903), in seguito alle ondate di → pogrom in Russia; Seconda A. (1904-1914), giovani pionieri dalla Russia; Terza A. (1919-23), giovani pionieri dai territori sovietici; Quarta A. (1924-29), borghesia e piccola borghesia da Polonia e Ungheria in fuga da crisi economica e antisemitismo; Quinta A. (1933-39), ebrei tedeschi in fuga dal nazismo. La Seconda e la Terza A., costituite da giovani pionieri sionisti fortemente motivati ideologicamente, formeranno l'*establishment* politico e culturale del futuro Stato.

Ashkenaziti (ebr. *ashkenazim*; da *Ashkenaz*, nome biblico successivamente associato alla Germania) Ebrei originari dell'Europa centrale e orientale. La loro lingua principale era lo → yiddish.

Bar mitzvàh e **Bat mitzvàh** (aram./ebr. "figlio del comandamento" e "figlia del comandamento") Ragazzo o ragazza che ha

compiuto l'età a partire dalla quale un ebreo è ritenuto responsabile dell'osservanza dei precetti religiosi: 13 anni per i maschi, 12 anni per le femmine. Nell'uso comune l'espressione indica anche la cerimonia religiosa celebrata al compimento di tale età.

Cabalistico → Kabbalàh.

Chassid (ebr. *khassid* "pio"; pl. *khassidim*) Seguace del → chassidismo.

Chassidismo (ebr. *khassidut*) Movimento ebraico mistico e popolare nato nella Polonia del XVIII secolo, fondato dal Ba'al Shem Tov ("possessore di buon nome"), soprannome di Yisroel ben Eliezer (1698-1760). Opponendosi al rigore dell'ebraismo rabbinico, il ch. pone l'accento sulla gioia e l'unione con Dio, mentre i suoi seguaci si riuniscono in comunità centrate sulla figura carismatica di un *rèbbe* ("maestro") o uno *tsadik* ("giusto"), che non necessariamente è un rabbino. I diversi rami del ch. sviluppati nel tempo costituiscono tuttora un movimento estremamente vitale.

Dor (ebr. "generazione") Per la suddivisione degli autori in ebraico in diverse generazioni si veda l'introduzione.

Gòy (ebr. biblico "popolo, nazione"; pl. *goyim*) Non ebreo.

Haganàh (ebr. "difesa") Organizzazione paramilitare ebraica attiva prima della fondazione dello Stato di Israele.

Halàchico → Halakhàh.

Halakhàh (ebr. "condotta") Complesso delle norme legali e rituali ebraiche.

Hanukkah (ebr. *khanukàh* "consacrazione", pronunciato anche *khànukah* in riferimento alla festa) Nota anche come *Festa delle luci*. Festa celebrata per otto giorni a partire dal 25 del mese di Kislev (in inverno); commemora la riconsacrazione del Tempio nel 165 a.e.c. dopo la rivolta ebraica dei Maccabei contro il re seleucide Antioco IV. Durante la festa, viene acceso ogni giorno un nuovo lume sulla *khanukiyah*, un apposito candelabro a nove bracci, uno dei quali regge la candela usata per accendere le altre otto.

Haskalàh (ebr. "educazione alla ragione") Movimento culturale ebraico ispirato all'Illuminismo; diffuso in Europa centrale e orientale nei secoli XVIII e XIX, propugnava l'apertura della società ebraica al mondo circostante e alla moderna cultura secolare.

Kabbalàh Sistema di dottrine mistiche ed esoteriche dell'ebraismo volte all'avvicinamento dell'uomo alla conoscenza di Dio. Formatosi nel medioevo tra Spagna e Francia meridionale e

sviluppatasi nel XVI secolo in Terra d'Israele, la K. pone particolare attenzione all'interpretazione del testo biblico, soffermandosi non tanto sul suo contenuto quanto sul suo valore di emanazione divina e strumento della Creazione; nelle parole e nelle lettere ebraiche, così come nel loro valore numerico, vengono quindi cercati significati nascosti. Una forma di magia con scopi utilitaristici basata sulla K. è la cosiddetta K. pratica.

Kibbùtz (ebr. *kibùts* “raggruppamento”, pl. *kibutsim*) Insediamento abitativo e produttivo, generalmente agricolo, basato su principi collettivistici di uguaglianza e proprietà comune. È un modello di organizzazione tipico della realtà israeliana, tuttora vivo, sebbene con il passar del tempo abbia adottato forme di collettivismo meno radicali.

Kibbùtznik Membro di un → kibbutz.

Maskil (pl. *maskilim*) Esponente della → Haskalàh.

Midràsh (ebr. “indagine”, pl. *midrashim*) Antico commentario alla Bibbia ebraica.

Mishnàh → Talmùd.

Mizrachim (ebr. *mizrachim* “orientali”) Ebrei originari del Nordafrica o del Vicino e Medio Oriente; in gran parte immigrati in Israele dopo il 1948, prima di assimilarsi alla società israeliana erano di lingua e cultura araba o persiana.

Palmàch (*Palmàkh*, acronimo di *Plugòt màkhats* “compagnie d'attacco”) Forza combattente d'élite dipendente dalla → Hagana. Fondato nel 1941 dall'esercito britannico e smantellato l'anno successivo, il P. continuò a operare clandestinamente, autofinanziandosi attraverso il lavoro dei suoi membri nei kibbutz; associato ai partiti della sinistra socialista, godeva di un grande prestigio nella cultura dello → Yishuv. Dopo la Guerra d'Indipendenza (1948), nella quale ebbe un ruolo di spicco, confluì in → Tsahal.

Palmàchnik (*palmàkhnik*) Membro del → Palmach.

Pèsach (*Pèsakh*, da una radice interpretata come “passare”; noto anche come *Pasqua ebraica*) Festa che commemora la liberazione degli ebrei dalla schiavitù d'Egitto sotto la guida di Mosè; inizia il 15 del mese di Nissan (in primavera) e si protrae per otto giorni (sette in Israele), durante i quali ci si astiene dal consumo di cibi e bevande lievitate e si mangia pane azzimo.

Pògrom (rus. “devastazione”) Massacro di ebrei, in genere eseguito con un attacco in massa da parte della popolazione locale non ebraica istigata da accuse antisemite. In Europa orientale

si sono verificati diversi p. anche a dopo la Shoah, spesso colpendo i sopravvissuti ai campi.

Sefarditi (ebr. *sfaradim* “spagnoli”) Ebrei originari della Penisola iberica, dispersi nel resto dell’Europa, in Nordafrica e nel Mediterraneo orientale dopo l’espulsione del 1492; la loro lingua principale era il judesmo o ladino (da non confondere con il ladino dolomitico), una varietà di spagnolo medievale. Talvolta il termine viene usato, impropriamente, per indicare anche i → mizrachim non di origine iberica.

Shavuòt (ebr. *shavu’ot* “settimane”) Festa celebrata sette settimane dopo → Pesach. Commemora la ricezione della → Torah, ma in origine era una festa agricola della mietitura.

Shtetl (yid. “cittadina”, pl. *shtetlekh*) Villaggio o cittadina dell’Europa orientale o centro-orientale la cui popolazione era prevalentemente o totalmente ebraica. Gli sh. non sono sopravvissuti alla Shoah.

Sukkòt (ebr. *sukòt* “capanne”) Festa celebrata dal 15 del mese di Tishri (in autunno). Commemora la condizione provvisoria degli ebrei durante i quarant’anni nel deserto in seguito all’esodo dall’Egitto; pertanto vengono costruite capanne in cui le famiglie dimorano e consumano i pasti. In origine era una festa agricola del raccolto.

Tallit (f.; yid. *tàles*, m.; it. anche *talled*, m.) Scialle rituale ebraico indossato dai maschi durante la preghiera. Consiste in un telo rettangolare bianco dotato di frange (*tsitsiyot*) agli angoli e talvolta decorato con bande laterali azzurre o nere. Gli uomini strettamente osservanti usano anche una sua versione più piccola, da indossare sempre sotto la camicia lasciando fuoriuscire le quattro frange. Al tallit si ispira la bandiera dello Stato di Israele.

Talmùd (ebr. “studio”) Vasto corpus legislativo ebraico che riguarda ogni aspetto della vita civile e religiosa. Formatosi in età tardo-antica e alto-medievale, è composto da una serie di trattati in ebraico, la *Mishnàh* (“ripetizione”) o Legge orale (così chiamata in opposizione alla preesistente → *Toràh*), accompagnati dai relativi commentari rabbinici in aramaico, la *Gemaràh* (“completamento”).

Toràh (ebr. “insegnamento”) Il Pentateuco, ovvero i primi cinque libri della Bibbia: Genesi, Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio. Per estensione, la Legge rivelata da Dio a Mosè e contenuta in quei libri.

Tsahàl (acronimo di *Tsva ha-Haganàh le-Yisraèl* “Esercito di Difesa

di Israele”) Le forze armate israeliane, fondate nel 1948 riunendo la → Haganah e altre organizzazioni paramilitari.

Yeshivàh (ebr. “seduta”, pl. *yeshivòt*) Scuola talmudica; scuola religiosa ebraica.

Yiddish (yid. “ebraico, giudaico”) Lingua germanica formatasi in Renania intorno al X secolo e sviluppatasi con apporti slavi nei secoli successivi; era la lingua principale degli ebrei dell’Europa centrale (fino al XVIII sec.) e orientale (fino al XX sec.). Lo y. sopravvive oggi essenzialmente all’interno di alcune comunità religiose, soprattutto in Nordamerica e in Israele; ma prima della Shoah era la lingua principale di milioni di ebrei → ashkenaziti di ogni estrazione e stile di vita, veicolo di comunicazione quotidiana e di una ricca produzione letteraria, teatrale e cinematografica.

Yishùv (ebr. “insediamento”) La comunità ebraica in Terra d’Israele tra la fine del XIX secolo e la fondazione dello Stato.

Storia ebraica fino al 1948

- circa 1000 a.e.c. Nasce il Regno di Israele, successivamente diviso in due regni: Israele al nord, con capitale Samaria, e Giuda al sud, con capitale Gerusalemme.
- 722 a.e.c. Il Regno di Israele cade sotto l'Impero assiro.
- 587 a.e.c.** Il Regno di Giuda cade sotto l'Impero babilonese. Il (Primo) Tempio di Gerusalemme viene distrutto e parte della popolazione viene deportata a Babilonia.
- 538 a.e.c. Ciro il Grande di Persia sconfigge i babilonesi; agli ebrei viene accordato il permesso di ritornare in patria e ricostruire il Tempio. A Babilonia rimane un'importante comunità ebraica.
- 333 a.e.c. Alessandro il Grande conquista la regione; ha inizio l'era ellenistica.
- 167 a.e.c. Rivolta dei Maccabei (dal nome di una famiglia di ribelli) contro il dominio ellenistico. Il Regno di Giuda torna indipendente sotto la dinastia degli Asmonei.
- 63 a.e.c. I Romani conquistano la regione. Il Regno di Giuda rimane formalmente indipendente, dal 37 a.e.c. sotto la dinastia erodiana.

Cronologie

- 6 La Giudea diventa provincia romana.
- 66-73 Prima Rivolta Giudaica contro Roma. Vittoria romana.
- 70** I Romani distruggono il (Secondo) Tempio di Gerusalemme. Nei secoli successivi si forma l'ebraismo rabbinico, l'attuale forma della religione ebraica, centrata attorno alla sinagoga e non più attorno al Tempio.
- 132-135 Rivolta Giudaica contro Roma guidata da Shimon bar Kokhba. Vittoria romana.
- 135 I Romani aboliscono la provincia di Giudea unendo il suo territorio alla provincia di Siria con il nome di *Syria Palaestina*.
- circa 200-500 Composizione del Talmud.
- 390 La Palestina diventa provincia bizantina.
- 636 Gli arabi conquistano la Palestina; la popolazione diventerà in maggioranza musulmana. Seguono il califfato omayyade e il califfato abbaside.
- 1099 I Crociati fondano il Regno di Gerusalemme dopo aver massacrato ebrei e musulmani della città.
- 1144 A Norwich, in Inghilterra, ha origine il mito antisemita dell'accusa del sangue, alla base di numerosi massacri nei secoli successivi.
- 1291 I Crociati perdono Acri, loro ultima roccaforte. Inizia il sultanato mamelucco.
- 1347-1353 Le credenze popolari che accusano gli ebrei della diffusione della peste portano al massacro pressoché totale della popolazione ebraica in Europa centrale.
- 1492** Espulsione degli ebrei dalla Spagna, appena conquistata dai cattolici.
- 1516 Nasce il Ghetto di Venezia.
- 1517 I turchi ottomani conquistano la Palestina.
- 1555 Nasce il Ghetto di Roma.
- 1648-1655 Massacri di ebrei e polacchi compiuti dai cosacchi ucraini di Chmelnicki.
- 1648-1666 Predicazione di Sabbatai Zevi, autoproclamatosi messia.
- 1740-1750 Ondata di immigrazione di ebrei europei nella Palestina ottomana.
- 1789 Rivoluzione francese. Gli ebrei diventeranno cit-

- tadini con pari diritti in Francia e, nel corso del secolo successivo, nel resto dell'Europa occidentale.
- 1882-1914 Prima immigrazione di massa di ebrei russi in Palestina in seguito a un'ondata di pogrom.
- 1894 Affare Dreyfus.
- 1897 Primo Congresso Sionista a Basilea.
- 1903 In Russia vengono pubblicati *I Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, alla base dell'antisemitismo nazista e di molte teorie cospirazioniste tuttora diffuse.
- 1905 Caso Beilis a Kiev: ultimo processo nella storia basato sull'accusa del sangue.
- 1917** Nel corso della Prima Guerra Mondiale le forze britanniche conquistano la Palestina.
2 novembre: dichiarazione Balfour.
11 dicembre: il generale britannico Allenby entra a Gerusalemme.
- 1920-1948 Mandato Britannico per la Palestina.
- 1922 L'ebraico è lingua ufficiale del Mandato Britannico assieme ad arabo e inglese.
- 1925 Nasce l'Università Ebraica di Gerusalemme.
- 1929-1939 Moti arabi in Palestina contro l'immigrazione ebraica.
- 1939-1945 Due terzi della popolazione ebraica europea vengono assassinati nel corso della Shoah. In Polonia e nei paesi baltici sopravvive meno del 10 per cento degli ebrei.
- 1941 Nasce il Palmach.
- 1944 Nasce la Brigata Ebraica, unità dell'Esercito Britannico composta da ebrei dello Yishuv e assegnata alla campagna per la Liberazione dell'Italia.
- 1946 Massacro degli ebrei di Kielce, in Polonia, per un caso di accusa del sangue.
- 1947 Piano di Partizione dell'ONU.
- 1948** 14 maggio: proclamazione d'indipendenza dello Stato di Israele.

Teatro ebraico 1889-1948

- 1889 Primo spettacolo teatrale in ebraico in una scuola di Gerusalemme: *Zerubavel* di Lilienblum, tradotto dallo yiddish.
- 1904 Prima compagnia amatoriale a Giaffa: Khoveveyha-Omanut ha-Dramatit (successivamente: Khoveveyha-Bamah ha-‘Ivrit).
- 1917 Nahum Zemach, Menahem Gnessin, Hanna Rovina e altri fondano Habima, la prima compagnia professionale in lingua ebraica.
- 1918 8 ottobre: primo spettacolo di Habima a Mosca.
- 1920 David Davidov fonda Ha-Teatron ha-‘Ivri be-Erets Yisrael, la prima compagnia professionale in lingua ebraica in Terra d’Israele.
10 novembre: Ha-Teatron ha-‘Ivri debutta al cinema Eden di Tel Aviv.
- 1921 Aprile: Ha-Teatron ha-‘Ivri rappresenta *Casa di bambola*. Miriam Bernstein-Cohen si unisce alla compagnia.
- 1922 31 gennaio: Habima mette in scena *Il dibbuk* con la regia di Vachtangov.
- 1923 Miriam Bernstein-Cohen, Menahem Gnessin e altri fondano il TAI (Ha-Teatron ha-Erets-Yisraeli) a Berlino.
- 1924 15 giugno: il TAI debutta a Berlino con *Belshatsar*.
- 1925 Il TAI si trasferisce a Tel Aviv.
- 1926 26 gennaio: Habima lascia l’Unione Sovietica e inizia una tournée mondiale.
22 maggio: primo spettacolo del teatro Ohel a Tel Aviv.
Giugno: Processo al Dibbuk.
11 novembre: Ha-Teatron ha-Omanuti, nato dalla scissione del TAI, debutta a Tel Aviv con *L’avaro*.
- 1927 Teatro satirico Kumkum.
- 1928 Teatro satirico Ha-Matate.
27 marzo: Habima sbarca a Giaffa per la prima tournée nel Paese.
29 novembre: *Il tesoro*, primo spettacolo di Habima allestito nel Paese.

**La nascita
del teatro
ebraico**

Raffaele Esposito

- 1929 Inizia in Italia una nuova tournée europea di Habima.
- 1930 18 settembre: Habima presenta *La dodicesima notte* a Berlino.
- 1931 Habima si stabilisce a Tel Aviv.
- 1934 30 gennaio: *Lui e suo figlio* di Yitzhak Dov Berkowitz, primo spettacolo di Habima da un testo originale in ebraico.
Prima tournée europea dell'Ohel.
- 1936 14 maggio: Habima presenta *Il mercante di Venezia*.
- 1940 Nuova sede dell'Ohel.
- 1942 19 settembre: Habima presenta *Questa terra* di Aharon Ashman, il maggior successo del teatro dei pionieri.
- 1944 Yosef Millo fonda il teatro Cameri.
- 1945 Viene inaugurata l'attuale sede del teatro Habima.
- 1948 31 maggio: *Camminava per i campi* di Moshe Shmir al teatro Cameri è il primo spettacolo prodotto nello Stato di Israele.

Testi teatrali in versione originale e in traduzione

Aa. Vv., *Neshef Bereshit* (tik hatsagah, khomer arkhiyoni, Universitat Tel Aviv), Moskvah 1918.

Agmon, Nathan: vd. Bistrizky, Nathan.

An-ski, Sh., *Tsvishn tsvey veltn: der dibek. A dramatishe legende in fir aktm*, in Esposito 2012.

– *Tra due mondi: il dibek. Leggenda drammatica in quattro atti*, tradotto da Raffaele Esposito, in Esposito 2012.

– *Beyn shney 'olamot: ha-dibuk. Agada dramatishe be-arba' ma'arakhot. Targum H. N. Bialik*, in Lacerenza 2012.

– *Fra due mondi (Il dibbuk). Narrazione drammatica in quattro atti. Traduzione di H. N. Bialik*, tradotto da Giancarlo Lacerenza, in Lacerenza 2012.

Ashman, Aharon, *Mikhal bat-Shaul*, Yavne, Tel Aviv 1941.

– *Ha-adamah ha-zot. Makhazeh me-khayey ha-Arets be-shalosh ma'arakhot*, Kiryat Sefer, Yerushalayim 1943.

– *Ha-bessorah* (tik hatsagah, khomer arkhiyoni, Universitat Tel Aviv), Tel Aviv 1946.

– *Makhazot* (2 kerakhim), Yesod, Tel Aviv 1973.

Bar-Yosef, Yehoshua, *Be-simtaot Yerushalayim. Makhazeh*, Akhiasaf, Yerushalayim 1941.

- *Shomrey ha-khomot* (tik hatsagah, khomer arkhiyoni, Universitat Tel Aviv), Tel Aviv 1948.
- Beilin, Asher, *Banim li-gvulam* (tik hatsagah, khomer arkhiyoni, Universitat Tel Aviv), Tel Aviv 1944.
- Berkowitz, Yitzhak Dov, *Oto ve-et bno* (tik hatsagah, khomer arkhiyoni, Universitat Tel Aviv), Tel Aviv 1934.
- Bistritzky, Nathan [= Agmon], *Be-leyl zeh. Makhazeh mi-yemey khurban Yerushalayim. Be-arba' 'alilot*, Totsaat Reuven Mas, Yerushalayim 1935.
- *Shabtay Tsvi. Khizayon be-khamesh 'alilot*, Merkaz ha-agudah “Le-ma'an ha-Ohel”, Yerushalayim 1936.
- *Yerushalayim ve-Romi*, Totsaat Reuven Mas, Yerushalayim 1939.
- de' Sommi, Giuda Leone [= Yehuda Somo], *Ha-makhazeh ha-'ivri ha-rishon: Tsekhut bedikhuta de-kidushin*, hehedir Khayim Shirman [= J. Schirmann], Sifre Tarshish, Yerushalayim 1946 (mahadurah shniyah 1965).
- *Tre sorelle: Comedia* (Archivio del teatro italiano), a cura di Giovanna Romei, Il Polifilo, Milano 1982.
- *Irifile*, in Della Palma 1990.
- *A comedy of betrothal* (Carleton Renaissance plays in translation), translated with an introduction and notes by Alfred S. Golding, Dovehouse, Ottawa 1988.
- *The Three Sisters* (Carleton Renaissance plays in translation), translated with an introduction and notes by Donald Beecher - Massimo Ciavolella, Ottawa, Dovehouse 1992.
- Hadani, Ever, *Shomerim* (tik hatsagah, khomer arkhiyoni, Universitat Tel Aviv), Tel Aviv 1937.
- Hirschbein, Peretz, *Makhazot: Miryam; Nevelah; 'Olamot bodedim; Holekhim ve-khavim*, Hotsaat sefarim Tsentral, Varshah 1923.
- Jessurun, Rehuel [= Paulo de Pina], *Diálogo dos montes*, edited with an English verse translation by Philip Polack, Tamesis, London 1975.
- Karmon, Alexander, *Ba-sevakh. Drama be-shalosh ma'arakhot*, Tarbut, Yerushalayim 1926.
- *He-khaluts ha-katan. Makhazeh li-bney ha-ne'urim*, Yerushalayim 1927
- Lebensohn, Abraham Dov: vd. Levenzon, Adam Ha-Kohen.
- Levenzon, Adam Ha-Kohen [= Abraham Dov Lebensohn], *Emet ve-emunah: shir khizayon be-shalosh ma'arakhot u-vi-shnem-'asar khezionot*, hehedir ve-hosif mavo ve-he'arot Ben-Ami Feingold, Mossad Bialik, Yerushalayim 1994.

Luzzatto, Moshe Chaim, *Ma'aseh Shimshon*, hehedir Yonah David, Mosad Bialik, Yerushalayim 1967.

– *Migdal 'oz*, hehedir Yonah David, Mosad Bialik, Yerushalayim 1972.

– *La-yesharim tehilah*, hehedir Yonah David, Mosad Bialik, Yerushalayim 1981.

Mapu, Avraham, *Ahavat Tsiyon*, ibud: Haim Tarlowski, Oded Avishar (tik hatsagah, khomer arkhiyoni, Universitat Tel Aviv), Tel Aviv 1947.

Shamir, Moshe, *Hu halakh ba-sadot. Makhaze bi-shney khelakim*, Or-Am, Tel Aviv 1989.

– *He walked through the fields*, translated by Audrey Hodes, in Joseph 1983.

Shalom Aleykhem [= Sholem Aleykhem], *Ha-otsar*, tr. Y. D. Berkowitz (tik hatsagah, khomer arkhiyoni, Universitat Tel Aviv), Tel Aviv 1928.

Sokolow, Nahum, *Ha-kheshbon ha-akharon* (tik hatsagah, khomer arkhiyoni, Universitat Tel Aviv), Tel Aviv 1936.

Somo, Yehudah: vd. de' Sommi, Giuda Leone.

Zakut, Moshe [= Mosè Zacuto; Moses Sacut], *Tofteh 'arukh*, Venezia 1715.

– *Tofte gnaruch ossia il castigo dei reprobì*, tradotto da Cesare Foà, Finale di Emilia 1901.

– *L'inferno preparato*, tradotto da Salomone Luzzati, Torino 1819.

– *Jessod olam, das älteste bekannte dramatische Gedicht in hebräischer Sprache, von Moses Sacut*, hrsg. von Abraham Berliner, Julius Benzian, Berlin 1874.

Critica, storia e memorie

Abramson, Glenda, 1979, *Modern Hebrew Drama*, Weidenfeld & Nicolson, London.

– 1998, *Drama and ideology in modern Israel*, Cambridge University Press, Cambridge.

– (a cura di), 2005, *Encyclopedia of Modern Jewish Culture*, Routledge, London - New York.

Almog, Oz, 2000, *The Sabra. The Creation of the New Jew*, translated by Haim Watzman, University of California Press, Berkley - Los Angeles - London (ed. or. *Ha-tsabar. Dyukan*, Am Oved, Tel Aviv 1997).

Aschheim, Steven E. - Vivian Liska, 2015, *The German-Jewish Experience Revisited*, Walter de Gruyter, Berlin - Boston, MA.

- Attisani, Antonio (a cura di), 1980, *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano.
- Attisani, Antonio, 1989, *Breve storia del teatro*, BCM, Milano.
- 2013, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Accademia University Press, Torino.
- Avisar, Samuele, 1956, *Teatro ebraico* (Teatro di tutto il mondo), Nuova Accademia, Milano.
- Baumgarten, Jean, 1990, *Le yiddish*, Presses Universitaires de France, Paris.
- 2005, *Introduction to old Yiddish literature*, edited and translated by Jerold C. Frakes, Oxford University Press, Oxford (ed. or. *Introduction à la littérature yiddish ancienne*, Les Éditions du Cerf, Paris 1993).
- Beecher, Donald A., 1991, *Leone de' Sommi's The three sisters: Toward a definition of mannerist theatre*, «Rivista di Studi Italiani», IX, n. 1, pp. 1-10.
- Belkin, Ahuva, 2009, *Ritual space as theatrical space in Jewish folk theatre*, in Edna Nahshon (a cura di), *Jewish Theatre*, pp. 15-24.
- Ben-Ari, Raikin, 1957, *Habima*, translated by A. H. Gross - I. Soref, Yoseloff, New York.
- Ben-Zvi, Linda (a cura di), 1996, *Theater in Israel*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, MI.
- Berlin, Adele - Marc Zvi Brettler (a cura di), 2004, *The Jewish Study Bible*, Oxford University Press, Oxford.
- Bernstein-Cohen, Miriam, 1971, *Ke-tipah ba-yam*, Massada, Ramat Gan.
- Besso, Henri V., 1938, *Dramatic Literature of the Spanish and Portuguese Jews of Amsterdam in the XVIIth and XVIIIth centuries (III-IV)*, «Bulletin Hispanique», XL, n. 2, pp. 158-175.
- Brecht, Bertolt, 2001, *Scritti teatrali*, trad. Emilio Castellani, Roberto Fertonani e Renata Mertens, Einaudi, Torino (ed. or. *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, a cura di Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1957).
- Callow, Anna Linda, 2011, *Sulle orme di Racine e Metastasio: Il castigo di Atalia di David Franco-Mendes*, «Altre modernità» (numero speciale: *La Bibbia in scena*), pp. 56-64.
- Chagall, Marc, 1997, *La mia vita*, SE, Milano.
- Danieli, Natascia, 2007, *Il dramma La-yešarim tehillah di Mošeh Hayyim Luzzatto: pluralità di letture*, «Materia giudaica», XII, n. 1-2, pp. 129-137.
- de' Sommi, Giuda Leone, *Quattro dialoghi in materia di rappresen-*

- tazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Il Polifilo, Milano 1968.
- Elon, Amos, 2004, *The Pity of It All. A Portrait of Jews in Germany 1743-1933*, Penguin, London.
- Esposito, Raffaele, 2012, *Dibbuk yiddish. Introduzione, traduzione e nuova edizione del testo originale* (Archivio di Studi Ebraici, III3), Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Napoli.
- Feingold, Ben-Ami, 1994a, *Le opere teatrali di Mosheh Chayyim Luz-zatto*, trad. Marta Teitelbaum, «La Rassegna Mensile di Israel», LX, n. 1-2, pp. 183-188.
- 1994b, *Teatron u-maavak: Khaderah ve-'Ha-adamah ha-zot'*, «Kathedra», LXXIV, pp. 140-156.
- 2005a, *Hebrew drama*, in Glenda Abramson (a cura di), *Encyclopedia of Modern Jewish Culture*, vol. I, pp. 312-317.
- 2005b, *Ohel: 'aliyato ve-nefilato shel teatron po'alim*, «Iyunim biktumat Israel», V, pp. 349-372.
- Fishman, Pearl, 1980, *Vakhtangov's The Dybbuk*, «The Drama Review», XXIV, n. 3, pp. 43-58.
- Gnessin, Menahem, 1946, *Darki 'im ha-teatron ha-'ivri 1905-1926*, Hakibbutz Hameuchad, Tel Aviv.
- Graetz, Heinrich, 1891, *Geschichte der Juden. Von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (11 Bände, 1853-1875; mehrere Ausgaben bis 1891), Oskar Leiner, Leipzig.
- Gur, Israel, 1958, *Actors in the Hebrew Theatre*, translated by E. El-Dror, Y. Hanegbi and M. Givton, The Youth and Hechalutz Department of the Zionist Organization, Jerusalem (ed. or. *Ha-mesakhakim evyon va-melekh. Masot 'al sakhkaney Habima ha-'ivrit be-livyat temunot*, Hotsaat Teatronit, Yerushalayim 1955).
- Guy, Carmit, 1995, *Ha-malkah nas'ah be-otobus. Rovinah ve-'Ha-Bimah*”, Am Oved, Tel Aviv.
- Hadas-Lebel, Mireille, 1994, *Storia della lingua ebraica*, trad. Vanna Lucattini Vogelmann, Giuntina, Firenze (ed. or. *L'hébreu, trois mille ans d'histoire*, Albin Michel, Paris 1992).
- Halevy, Moshe, 1955, *Darki aley bamot*, Massada, Tel Aviv.
- Halperin, Hagit, 2011, *Ha-maestro. Khayav ve-yetsirato shel Avraham Shlonsky*, Sifriyat Po'alim, Tel Aviv.
- Harris, John Wesley, 1992, *Medieval Theatre in Context: An Introduction*, Routledge, London.
- Hasak, Nira, 2000, *Ha-teatron ha-'ivri be-Erets Yisrael ba-shanim 1904-1917. Sekirat ha-makhazot ve-ha-hatsagot*, 'Avodat gmar likrat ha-

- toar “musmakh le mad‘ey ha-ruakh” (M.A. thesis), Universitat Tel Aviv, Tel Aviv.
- Hoberman, J. 1991, *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, The Museum of Modern Art/Schocken Books, New York.
- Jesi, Furio, 1993, *L'accusa del sangue. Mitologie dell'antisemitismo*, Morcelliana, Brescia (nuova ed. *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, Bollati Boringhieri, Torino 2007).
- Joseph, Herbert S., 1983, *Modern Israeli Drama: An Anthology*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ.
- Kaufmann, David, 1898, *Leone de Sommi Portaleone (1527-92), dramatist and founder of a synagogue at Mantua*, «The Jewish Quarterly Review», X, n. 3, pp. 445-461.
- Kohansky, Mendel, 1969, *The Hebrew Theatre: Its First Fifty Years*, Israel Universities Press, Jerusalem.
- 1980, *Israele*, in Antonio Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, pp. 67-71.
- Kühne, Jan, 2015, «*Of the two the Jew is - (Curtain falls.)*» *Sammy Gro-nemann's dramaturgy of the German-Jewish encounter in Palestine/Israel (1936–1952)*, «Jewish Culture and History», XVI, n. 3, pp. 254-274.
- Kuhns, David F., 1997, *German Expressionist Theatre: the Actor and the Stage*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lacerenza, Giancarlo, 2012, *Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata* (Archivio di Studi Ebraici, IIM), Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Napoli.
- Lachover, Fishel, 1927-1948, *Toledot ha-sifrut ha-ivrit ha-khadashah*, Dvir, Tel Aviv.
- Lanfranchi, Pierluigi, 2006, *L'Exagoge d'Ezéchiel le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire* (Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha 21), Brill, Leiden - Boston, MA.
- Lattes, Andrea Y., 1997, *L'opera letteraria di Rabbi Moshè Zacuto*, «La Rassegna Mensile di Israel», LXIII, n. 2, pp. 1-26.
- Lev-Ari, Shimon, 1996, *Appendix 1. The beginnings of theater performances in Eretz-Israel, 1889-1904*, in Linda Ben-Zvi (a cura di), *Theater in Israel*, pp. 403-413.
- Levy, Emanuel, 1979, *The Habima, Israel's National Theater, 1917-1977: A Study of Cultural Nationalism*, Columbia University Press, New York.
- Levy, Shimon (a cura di), 1999, *Theatre and Holy Script*, Sussex Academic Press, Brighton.
- 2000, *The Bible as Theatre*, Sussex Academic Press, Brighton.

- Lipshitz, Yair, 2010, *Performance as profanation: Holy tongue and comic stage in Tsahut bedihuta deqiddushin*, «Renaissance Drama», XXXVI-XXXVII [special issue: *Italy in the drama of Europe*], pp. 125-156.
- Lipsyc, Sonia Sarah, 2002, *Salomon Mikhoëls ou le testament d'un acteur juif*, Les Editions du Cerf, Paris.
- Malkin, Jeannette R. - Freddie Rokem (a cura di), 2010, *Jews and the Making of Modern German Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City, IA.
- Miron, Dan, 2000, *Image of the Shtetl and Other Studies of Modern Jewish Literary Imagination*, Syracuse University Press, Syracuse, NY.
- Morris, Benny, 2001, *Vittime. Storia del conflitto arabo-sionista 1881-2001*, trad. Stefano Galli, Rizzoli, Milano (ed. or. *Righteous victims. A History of the Zionist-Arab Conflict 1881-1999*, Knopf, New York 1999).
- Nahshon, Edna (a cura di), 2009, *Jewish Theatre: A Global View*, Brill, Leiden - Boston, MA.
- Nancy, Jean-Luc, 2010, *Corpo teatro*, tr. Antonella Moscati, Cronopio, Napoli (ed. or. *Corps-théâtre*, in *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, a cura di Alexandra Poulain, Septentrion, Villeneuve 2011).
- Pavesi, Giorgio, 2015, *Leone de' Sommi hebreo e il teatro della modernità*, Gilgamesh, Asola.
- Pelli, Moshe, 2010, *Haskalah and Beyond: The Reception of the Hebrew Enlightenment and the Emergence of Haskalah Judaism*, University Press of America, Lanham, MD.
- Peñalosa, Fernando, 2012a, *Parodies of An-sky's "The Dybbuk"*, Tsiterboym, Rancho Palos Verdes, CA.
- 2012b, *The Dybbuk: Text, Subtext, Context*, Tsiterboym, Rancho Palos Verdes, CA.
- Ramras-Rauch, Gila, 1989, *The Arab in Israeli Literature*, Indiana University Press, Bloomington, IN - I. B. Tauris, London.
- Reese, James M., 1993, *Song of Solomon*, in Bruce M. Metzger - Michael D. Coogan (a cura di), *The Oxford Companion to the Bible*, Oxford University Press, Oxford, pp. 708-710.
- Richetti, Giorgio - Giorgio Romano (a cura di), 1960, *Teatro in Israele*, Cappelli, Bologna.
- Rokem, Freddie, 1996, *Hebrew theater from 1889 to 1948*, in Linda Ben-Zvi (a cura di), *Theater in Israel*, pp. 51-84.
- Rosenzweig, Claudia, 2011, *Il Purim-shpil: origini e trasformazio-*

ni, «Altre modernità» (numero speciale: *La Bibbia in scena*), pp. 22-43.

Roth, Joseph, 2012, *Ebrei erranti*, Adelphi, Milano.

Safran, Gabriella, 2010, *Wandering Soul. The Dybbuk's Creator, S. An-sky*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

Safran, Gabriella - Steven J. Zipperstein (a cura di), 2006, *The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford University Press, Stanford, CA.

Schirmann, J. [= Khayim Shirman], 1931, *Eine hebräisch-italienische Komödie des XVI. Jahrhunderts*, «Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums», LXXV, pp. 97-118.

Schirrmeister, Sebastian, 2012, *Das Gastspiel. Friedrich Lobe und das hebräische Theater 1933–1950*, Neofelis, Berlin.

Shaked, Gershon, 1970, *Ha-makhazeh ha-ivri ha-histori bi-tekufat ha-tekhiyah. Nossim ve-tsurot*, Mossad Bialik, Yerushalayim.

– 2000, *Modern Hebrew Fiction*, trans. by Yael Lotan, Indiana University Press, Bloomington, IN - The Toby Press, London (abridged translation of: *Ha-siporet ha-ivrit 1880-1980*, Hakibbutz Hameuchad, Tel Aviv 1977-1998).

Skolnik, Fred (a cura di), 2007, *Encyclopedia Judaica*, 2nd ed., Keter, Jerusalem.

Slouschz, Nahum, 1902, *La renaissance de la littérature hébraïque (1743-1885). Essai d'histoire littéraire*, Librairie Georges Bellais, Paris.

Steindler-Moscati, Gabriella, 1995, *La corte persiana nella tradizione teatrale ebraica*, in *Un ricordo che non si spegne: scritti di docenti e collaboratori dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli in memoria di Alessandro Bausani*, IUO, Napoli, pp. 269-275.

– 2005, *Teatro e Bibbia: la drammatizzazione della memoria collettiva*, in Vincenzo Placella (a cura di), *Memoria biblica e letteratura. Atti del Convegno Internazionale «All'eterno del tempo», Terza sessione, Milano 5-7 settembre 2000*, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Napoli, pp. 555-567.

Steinlauf, Michael C., 2006, *'Fardibekt!': Ansky's Polish legacy*, in Gabriella Safran - Steven J. Zipperstein (a cura di), *The Worlds of S. An-sky*, pp. 232-251.

Taradel, Ruggero, 2002, *L'accusa del sangue. Storia politica di un mito antisemita*, Editori Riuniti, Roma.

Tidhar, David, 1947-1970, *Entsiklopediyah le-khalutsey ha-Yishuv u-vonav*, Sifriyat Rishonim, Tel Aviv.

Weitzner, Jacob, 1994, *Sholem Aleichem in the Theater*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ.

Werses, Shmuel, 1986, S. *An-ski's 'Tsvishn tsvey veltn (Der Dybbuk)'/Beyn shney olamot (Hadybbuk)'/Between two worlds (The Dybbuk): A textual history*, in *Studies in Yiddish Literature and Folklore*, The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem, pp. 99-185.

Yerushalmi, Dorit - Shimon Levy (a cura di), 2009, *Al na tegarshuni. 'Yyunim khadashim be-Ha-dibuk*, Assaph/Safra, Tel Aviv.

Zer-Zion, Shelly, 2007, *Ha-Teatron ha-Eretsyisraeli (ha-TAY). Tnu'ah beyn periferiyot tarbutiyot*, «Zmanim», XCIX, pp. 16-25.

– 2015, *The anti-Nazi plays of Habima during the 1930s and the making of Eretz-Israel Bildung*, in Steven E. Aschheim - Vivian Liska (a cura di), *The German-Jewish Experience Revisited*, pp. 247-264.

Zilbercweig, Zalmen, 1931-1969, *Leksikon fun yidishn teater*, Varshe - Nyu York - Meksiko Shtot.

Risorse web

Arkhiyon Teatron Ha-Bimah (“Archivio del Teatro Habima”):
<http://www.habima.co.il/archive>

Ha-Teatron Ha-Leumi Ha-Bimah (“Teatro Nazionale Habima”):
<http://www.habima.co.il>

Jewish Women's Archive: <http://www.jwa.org>

Leksikon ha-sifrut ha-ivrit ha-khadashah (“Lessico della letteratura ebraica moderna”), ed. Joseph Galron-Goldschlager, Ohio State University: <http://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon>

Madrikkh 100 shanah la-teatron ha-ivri 1889-1989 (“Guida ai 100 anni del teatro ebraico, 1889-1989”), Shimon Lev-Ari, Universitat Tel-Aviv: <http://www.tau.ac.il/~idcpa/Mavo.html>

Muzeon onlayn shel ha-teatron ha-yehudi (“Museo online del teatro giudaico”): <http://www.jewish-theatre.com>

Proyekt Ben-Yehuda (“Progetto Ben-Yehuda”): <http://benyehuda.org>

Teatron Ha-Kameri shel Tel Aviv (“Teatro Cameri di Tel Aviv”):
<http://www.cameri.co.il>

The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe: <http://www.yivoencyclopedia.org>

aA

- Abag, *vedi* Gotlober, Avrom Ber
Agmon, *vedi* Bistritzky, Nathan
Agnon, Shmuel Yosef, 114
Alfieri, Vittorio, 10
Allacci, Leone, 29
Aliyah, 56-59, 102, 104, 106, 116, 148,
179, 187, 221,
Aloni, Nissim, 76
Altman, Natan, 81
An-ski, Sh., xviii, 75, 80, 81, 84, 85, 92,
111, 118, 125, 145, 213, 217
Asch, Sholem, 72, 75, 112, 163, 176,
211-213, 216, 217
Ashman, Aharon, 151, 152, 155, 171,
178, 215-218, 230
Avi-Shaul, Mordechai, 155, 164, 214,
217

Bader, Menachem, 156
Bar-Yosef, Yehoshua, 156, 181, 218, 219
Barzilai, Yehoshua, 153
Bat-Dori, Shulamit, 156
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron
de, 192, 220
Beer-Hofmann, Richard, 87, 117, 213
Beilin, Asher, 155, 180, 216
Ben-Ari, Raikin, 72, 87, 88
Ben David Frances, Immanuel, 28

Ben David Frances, Jacob, 28
Ben Gurion, David, 103, 149, 193
Benyamini, Menachem, 113
Ben Yehuda, Eliezer, 58, 59, 100-102,
200, 210
Berkowitz, Yitzhak Dov, xviii, 72, 137,
147, 158, 165, 169, 170, 212-217,
230
Bergelson, Dovid, 163, 216, 217
Berger, Henning, 88, 117, 213, 216
Bernstein, Leonard, 85
Bernstein-Cohen, Miriam, 105, 108-
113, 115, 119, 121, 128, 129, 229,
Bertonov, Yehoshua, 173, 169, 213,
215, 216
Bialik, Haim Nahman, xviii, 19, 81, 84,
111, 114, 141, 146, 158, 189, 212-
214, 219
Bistritzky, Nathan, 110, 149, 150, 158,
163, 169, 178, 214, 215, 217
Boschwitz, Klara Chawa, 178, 216
Brecht, Bertolt, 76, 80, 114, 161, 188,
189, 217
Brenner, Yosef Haim, 104, 145, 212
Bresslau, Mendel, 40, 42
Brod, Max, 163, 175-177, 215, 216
Buber, Martin, 3, 141
Büchner, Georg, 161, 189, 217

- Cahan, Ya'akov, 148
Calderón de la Barca, Pedro, 26, 139, 141, 213
Calimani, Simone, 29
Cameri, xiv, 76, 109, 182, 183, 187-192, 194, 196, 200, 205, 219, 230,
Čapek, Karel, 76, 160, 171, 175, 176, 192, 215, 217, 219
Carmelit, Frieda, 108
Casa del Popolo, XIII, 127, 136
Čechov, Anton, 90, 107, 148, 172, 212, 215
Čechov, Michail, 141, 213
Chemersky, Baruch, 86, 136, 151, 157, 158, 166, 168, 170, 171, 177, 178, 181, 186, 213-216
Čirikov, Evgenij, 102, 211
Courteline, Georges, 189, 219

da Costa, Uriel, 24, 26
Daniel, Yitzhak Moshe, 119, 126, 217
Davidov, David, 106, 108-110, 116, 121, 128, 172, 229
Dayan, Assi, 200
de Pina, Paulo, 21
de' Sommi, Giuda Leone, x, 15-18, 20, 22, 29, 189
de Vega, Lope, 25
Dikij, Aleksandr, 138, 139, 213, 214

Einstein, Albert, 59
Engel, Yoel, 81, 94, 122
Epstein, Itzhak, 117, 210
Eschilo, 7
Ezechiele il Drammaturgo, 6

Feuchtwanger, Lion, 158, 159, 164, 214
Finkel, Shimon, 115, 119, 150, 159, 164, 165, 169, 172, 178, 185, 186, 216, 217
Franco-Mendes, David, 40-42
Friedland, Zvi, 150, 157, 164-166, 171-173, 175-178, 181, 184, 185, 213-217

Galsworthy, John, 158, 166, 215
Ge, Grigorij, 107
Gide, André, 10
Gnessin, Menahem, 73, 74, 77, 91, 93, 101, 102, 104, 105, 109, 114, 115, 117-119, 121, 138, 142, 150, 157, 186, 212, 213, 219
Goldberg, Leah, 154, 168-170, 174, 196, 218-220
Goldfaden, Avrom, 14, 52, 58, 112, 210, 211, 219
Goldoni, Carlo, 190, 219
Gor, Michael, 109, 111, 113, 129
Gordin, Jacob, 107, 164, 173, 174, 176, 212, 213, 215
Gordon, Yaakov, 61
Gor'kij, Maksim, 78, 79, 160, 161, 217
GOSET, 142
Gotlober, Avrom Ber, 52, 56
Granovskij, Aleksej, 142, 213
Gronemann, Sammy, 181, 216, 218
Guarini, Giovan Battista, 33
Gumprecht di Szczebrszyn, 13
Guthrie, Tyrone, 183, 185, 216
Gutzkow, Karl, 65, 102, 142, 211, 213

Haaretz, 105, 107, 116, 122, 154, 171, 178, 189
Habima, xiv, 20, 62, 65, 72-81, 84-86, 88-91, 93, 94, 99, 101, 105, 109, 111, 114, 115, 117-119, 121, 122, 135-142, 145, 147, 149, 150, 152, 154, 155, 157-162, 164-166, 169-173, 175-178, 180, 182-192, 194, 204, 213-217, 229, 230
Ha-Cohen, Shalom, 42
Hadani, Ever, 154, 171, 215
Ha-Efrati, Yosef, 42
Ha-Komedyah ha-Eretyisraelit, 109
Ha-Kohen, Adam, *vedi* Lebensohn, Abraham Dov
Ha-Kumkum, 125, 126
Halevy, Moshe, 75, 76, 120-124, 130, 150, 161-164, 181, 217-219
Ha-Matate, 126, 157, 162, 175, 183, 188, 190, 229
Ha-Meassef, 40, 42, 43, 45
Hameiri, Avigdor, 123, 125, 126, 172, 215-218
Ha-Operah ha-Eretyisraelit ha-'Ama-mit, 175
Harrari, Haim, 101, 211
Hašek, Jaroslav, 163, 217
Ha-Teatron ha-Dramati, 111-113
Ha-Teatron ha-'Ivri be-Erets Yisrael, 74, 107, 108, 122, 129, 229
Ha-Teatron ha-Omanuti, 119, 229
Hazaz, Haim, 151
Heijermans, Herman, 122, 217
Heine, Heinrich, 44, 65
Herman, Dovid, 81
Herzl, Theodor, 57, 113, 158
Hibbat Zion, 56, 57, 60
Hirsh, Naftali, 42

- Hirschbein, Peretz, 65, 107, 144, 145,
158, 176, 211, 214, 215
Histadrut, xiv, 121-123, 160
- Ibsen, Henrik, 102, 108, 109, 111, 180,
192, 211, 215, 216
- Jakulov, Georgij, 79
Jessner, Leopold, 158, 214
Jonson, Ben, 161, 217
Juškevič, Semën Solomonovič, 107
- Kabak, Aharon Avraham, 148, 212
Karmon, Alexander, 156
Karpeles, Gustav, 26, 27
Katzenelson, Yitzhak, 64-66, 72, 105,
147, 213
Khovevey ha-Omanut ha-Dramàtit,
101, 104, 211
Khovevey ha-Omanut ha-Khezionit,
103, 212
Khovevey ha-Bamah ha-'Ivrit, 103-105,
212, 213, 229
- Klatchkin, Raphael, 169, 170
Krašeninnikov, Nikolaj, 123, 217
Kuprin, Aleksandr Ivanovič, 112
Kushner, Tony, 85
Kutai, Ari, 113, 129
- Landau, Judah Loeb, 60, 61
Lang, Fritz, 163, 191
Lavry, Marc, 175
Lebensohn, Abraham Dov, 48-51
Leib-Gordon, Judah, 101
Leivick, H., 85, 157, 158, 161, 173, 175,
213-215, 217, 218
Lessing, Gotthold Ephraim, 39, 52, 161
Letteris, Max, 46, 47
Levin, Hanoch, 188, 192, 203
Levy, Paul, 188, 189
Levy, Shimon, 10
Lilienblum, Moshe Leib, 56, 100, 210,
211, 229
Lindtberg, Leopold, 165
Lipsyc, Sarah, 7
Lobe, Friedrich, 161-163, 217-219
Luzzatto, Moshe Chaim, 30-35, 37, 38,
42, 43, 48
Luzzatto, Shmuel David, 44
- Malbim, 51, 52
Mandato Britannico, 59, 106, 126, 171,
183, 193, 228
Mapu, Abraham, 55, 216
Margalit, Meir, 163
- Maron, Hanna, 191, 192, 199, 205
Maugham, William Somerset, 157, 213
Mčedelov, Vachtang, 79, 213
Mejerchol'd, Vsevolod, 124
Mendelssohn, Moses, 39, 40, 43, 52
Meskin, Aharon, 87, 96, 159, 169, 172,
178, 179, 185
Metastasio, Pietro, 41, 44
Meyers, Bruce, 85
Millo, Yosef, 20, 188-191, 194, 199, 200,
205, 219, 220, 230
Milton, John, 10
Minčín, Abraham, 115
Mokher Sefarim, Mendele, 164, 170,
175, 202, 215, 217, 218
Molière, 73, 102, 109, 118, 119, 153,
158, 181, 210, 211, 213, 214, 218
Molnár, Ferenc, 163, 217
Morpurgo, Rachel, 44
Mossinsohn, Yigal, 76, 202
- Napoleone, 43, 44, 137, 166
Nordau, Max, 113
- Ohel, xiv, 75, 120, 121, 123, 124, 126,
130, 131, 150, 157, 160-164, 171,
175, 181-184, 188, 190, 191, 204,
207, 217, 229, 230
Oksenberg, Yosef, 113
Olmo, Jacob Daniel, 22
- Penso de la Vega, José, 26-28
Peretz, Yitskhok Leybush, 65, 72, 107,
122, 164, 213, 217
Pfeffer, Rivka, 104
Pinsker, Lev, 56
Pinski, Dovid, 73, 76-78, 137, 212, 213
Poliziano, Angelo, 15
Poner, Meir, 61
- Quintero, fratelli, 189, 219
- Racine, Jean, 10, 40, 41, 46, 47, 101,
180, 210, 216
Ramkhal, *vedi* Luzzatto, Moshe Chaim
Rapoport, Solomon Judah, 46
Reinhardt, Max, 89, 104, 112-114, 119,
137, 161, 162, 188
Robbins, Jerome, 85
Rocca, Ludovico, 85
Rochet, Henie, 115
Romanelli, Samuel Aron, 43
Roth, Joseph, 7
Rovina, Hanna, 73-77, 79, 93, 95, 97,
98, 158, 172-175, 185, 186, 229

- Sackler, Harry, 62, 158, 214
Schnitzler, Arthur, 89
Schwartz, Maurice, 111, 145, 147, 158,
163, 164, 177, 218
Shadal, *vedi* Luzzatto, Shmuel David
Shakespeare, William, 25, 141, 142,
149, 158, 181, 189, 192, 213, 214,
216, 218, 219
Shalom Aleykhem, XVIII, 65, 124, 137,
140, 147, 155, 158, 159, 164, 169,
173, 175-177, 212-218
Shalom, Shin, 150, 154, 216
Shamir, Moshe, 189, 194, 196, 199, 200,
205, 220, 230
Shaw, George Bernard, 149, 157, 189,
201, 213, 219
Shaw, Irwin, 171, 215
Shelley, Elsa, 192, 220
Shlonsky, Avraham, 123, 126, 160, 213,
214, 216-218
Shneour, Zalman, 146, 218
Shoham, Mattityahu, 62, 64
Shimoni, David, 153
Shurer, Haim, 153
Sierra, Gregorio Martínez, 189, 219
Silman, Kadish, 161, 217
Simo, Santo, 103
Simonov, Konstantin Michajlovič, 176,
216
Singer, Israel Joshua, 163, 164, 218
Slouschz, Nahum, 30, 31, 34, 35, 44, 51
Smilansky, Moshe, 153, 154
Sobol, Yehoshua, 188, 203
Sofocle, 76, 149, 183, 216
Sokolow, Nahum, 158, 166, 169, 214
Somo, Yehuda, *vedi* de' Sommi, Giuda
Leone
Spinoza, Baruch, 20, 24, 46
Stanislavskij, Konstantin, 71, 73, 77, 78,
80, 81, 83, 86-88, 90, 92, 105, 125
Steinberg, Ya'akov, 146
Steindler-Moscato, Gabriella, 10, 11,
124
Strindberg, August, 76, 110, 119, 128
Suškevič, Boris Michailovič, 87, 213
TAI (Teatron Erets-Yisraeli), 104, 105,
109, 115-117, 119, 121, 126, 129,
138, 185, 229
Tasso, Torquato, 33
Tchernichovsky, Shaul, 118, 141, 146,
149
Vachtangov, Evgenij, 73, 75, 77, 79, 81,
84-86, 92, 98, 111, 118, 174, 213,
229
Varon, Lisa, 104
Veršilov, Boris Ilič, 86, 88, 213
Vilner Trupe, 81, 92, 111
Wajda, Andrzej, 85
Waszyński, Michał, 84
Weiser, Meir Lejb ben Jechiel Michael,
vedi Malbim
Weizmann, Chaim, 76
Wilde, Oscar, 110, 189, 219
Williams, Emlyn, 176, 216
Wolf, Friedrich, 158, 160, 165, 214, 217
Yadin, Yossi, 190, 191
Yellin, David, 100, 210-212
Zakut, Moshe, 21-27
Zacuto, Mosè, *vedi* Zakut, Moshe
Zamenhof, Ludwik Lejzer, 58
Zangwill, Israel, 119
Zemach, Nahum, 72-79, 85, 90, 91, 93,
105, 109, 115, 136, 229
Zemach, Shlomo, 149
Zweig, Arnold, 115, 141
Zweig, Max, 172, 215, 216
Zweig, Stefan, 124, 217

aA

- Adam*, 147
Al quartier generale, 66
Alla fine dei giorni, 151
Allah karim, 153
Amal e Tirtsa, 43
Amelia, 61
Aminta, 33
Amore di Sion, *L'*, 55, 56, 216
Annibale, 66
Annunciazione, *L'*, 152, 216
Asmonei, *Gli*, 101, 210
Athalie, 40, 47
Avanti indietro, 61
Avaro, *L'*, 119, 210, 218, 229
- Balaam*, 63
Bar Kokhba, 60, 149, 181, 219
Barbiere di Siviglia, *Il*, 192, 220
Bassifondi, 160, 161, 217
Bat Sanbalat, 148
Belshatsar, 115-117, 129, 229
Betulia liberata, 41
Breve venerdì, *Il*, 158, 214
Buon soldato Schweik, *Il*, 131, 162, 163
- Cabalisti*, *I*, 107
Camminava per i campi, 189, 191, 194,
196, 199, 205, 220, 230
- Cantico dei Cantici*, 7, 9, 19, 112
Canto del popolo ebraico massacrato, *Il*, 66
Capelli di Assalonne, *I*, 139
Casa contro casa, 146
Casa di bambola, 108, 110, 121, 128, 148,
192, 229
Casablan, 202
Castigo di Atalia, *Il*, 40, 41
Catene, 157, 161, 213
Cesseranno i tuoni, 44
Chi è l'uomo, 173, 215
Collana, *La*, 155
Come vi piace, 192
Commedia del fidanzamento, *La*, 17, 189
Confusión de confusiones, 27
Conquistatori della palude, *I*, 160, 217
Corona di Davide, *La*, 139, 159
Creditori, 119
- Dalla miseria*, 151
Dan il guardiano, 175
Demone, 72, 213
Diálogo dos montes, 21
Dibbuk, *Il*, xviii, 73, 75, 79-82, 84, 85,
89, 90, 94, 97, 98, 105, 111, 115,
118, 125, 136, 145, 159, 174, 183,
201, 213, 229
Dibuk, *Il*, 85

- Diluvio, Il*, 88, 89, 117, 176, 213, 216
Dio di vendetta, 112, 163
Discepolo del diavolo, Il, 157, 213
Dodicesima notte, La, 141, 192, 213, 230
Domanda di matrimonio, La, 107
Don Yitskhak Abravanel, 61, 103
Dottor Kohn, 113
Dybbuk, 85
Dybbuk for two people, A, 85
Dybuk, 85
Dybuk, A, 85
- È difficile essere ebrei*, 169, 215
Ebrei, Gli, 102, 211
Ebreo eterno, L', 76-79, 85, 94, 95, 135, 213
Eddy King, 76
Edipo re, 183, 185, 216
Elisha e il sabato, 150
Elisha' Ben-Avuyah, 47
Erode, 60
Esther, 46, 47, 101, 104, 210
Exagôgê, x, 6
Eyn sheyn purim shpil, 14
- Fabula di Orfeo*, 15
Falò, I, 156
Figli del campo, I, 145, 214
Figlia di Iefte, La, 178, 180, 216
Figlie del fabbro, Le, 176, 215
Fine di Gerusalemme, La, 60
Fishke lo zoppo, 175, 201, 218
Fondamenta del mondo, Le, 22, 24, 25, 26
Fratelli Ashkenazi, I, 164, 218
- Gente di Kasrilevke, La*, 173, 215
Geremia, 124, 160, 217
Gerico, 63
Gerusalemme e i Romani, 150, 175, 215
Gesta di Sansone, Le, 32
Giacobbe che ride, 156
Giacobbe e Rachele, 123, 124, 126, 160, 217
Giardino dei ciliegi, Il, 90, 172, 173, 215
Giobbe, 66
Giuda figlio di Ezechiele il Galileo, 61
Golem, Il, 85, 88, 96, 135, 157, 213
Grandezza di David e il regno di Saul, 42
Grotta di Giuseppe, La, 150
Guardiani, 154, 171, 215
Guardiani delle mura, I, 156, 219
- Hedda Gabler*, 192
- Idoli di ferro non ti costruirai*, 64
- Importanza di chiamarsi Ernesto, L'*, 110, 192
Incendio, L', 72, 213
Infanzia e giovinezza, 42
Inferno figurato, L', 22
Innamorato, L', 189
- Joseph della Reina*, 61
- Khankah*, 146
- Liliom*, 163, 217
Lingua ebraica, La, 101, 210
Lode ai giusti, 34, 36, 43, 48
Luci dalla cittadella, 62
Lui e suo figlio, 147, 165, 214, 230
- Macbeth*, 76
Madre Coraggio, 76
Madre, La, 76, 173, 175, 215
Malato immaginario, Il, 118, 214
Mandragola, La, 18
Marrani, I, 172, 215
Mattino di sole, 189, 219
Medea, 76, 192
Melodia della madre, La, 156
Menakhem Mendel, 175, 218
Mercante di Varsavia, Il, 180, 215
Mercante di Venezia, Il, 158, 161, 165, 214, 230
Messia, stile America, 62
Mical, la figlia di Saul, 155, 171, 215
Mirele Efros, 164, 173, 174, 212, 213, 215
Miryam, 144
Molto rumore per nulla, 192
Mondi solitari, 144
Morte di Danton, La, 161, 162, 189, 217
Morte di un commesso viaggiatore, 76, 189, 201
Mulino, 163, 217
- Nei boschi di Polonia*, 181, 219
Nei vicoli di Gerusalemme, 156, 181, 218
Nel crollo del regno, 148
Nel frattempo, 146
Nel groviglio, 156
Nelle lande del Negev, 76
Nelle terre lontane, 147
Nevelah, 144
Notte nella vigna, Una, 153
- Oded ha-noded*, 105
Oltre il confine, 146
Opera da tre soldi, L', 161, 189, 217
Operai sotto assedio, 156

- Orso, L'*, 107, 212
Otello, 76
- Pace di Ester, La*, 47
Pace in famiglia, La, 189
Padre, Il, 76, 110, 128
Paradiso figurato, Il, 22
Pastor fido, Il, 33
Patto, Il, 145
Per la prima volta, 153
Persiani, I, 7
Pescatori, 122, 217
Peste bianca, La, 171, 215
Piccolo pioniere, Il, 156
Pick-up girl, 192
Pigmaliione, 192
Popolo russo, Il, 176, 216
Prigionieri della speranza, I, 27
Professor Mannheim, 165, 214
Profeta, Il, 65
Proverbi e allegorie, 51
- Quando tu, uomo semplice, partisti*, 156
Quattro generazioni, 165, 214
Questa notte, 149, 169, 214
Questa terra, 151, 152, 154, 155, 178, 179, 204, 216, 230
- R. Leib Goldman e sua figlia*, 146
R.U.R., 160, 217
Raab, 62, 214
Re dei mendicanti, Il, 119
Re dei piedi, Il, 107
Re Lear, IX, 173, 218
Re Salomone e Shalmay il calzolaio, 181, 182, 218
Regina di Saba, La, 149
Regina Ester, La, 160, 217
Regno di Saul, Il, 42
Resto di Giuda, Il, 46
Reubeni, principe degli ebrei, 177
Riccardo III, 76
Ritorno dei figli, Il, 155, 180, 216
Rokhale, 154
- Sabbatai Zevi*, 119, 150, 163, 217
Sacra fiamma, La, 157, 213
Salomone e la figlia di Salomone, 149
Salomone e Sulammitta, 149
Salvezza di Israele per mano di Giuditta, La, 41
Seppellire i morti, 171, 215
Sera e mattina, 146
Serata del principio, 71, 78, 213
Servitore di due padroni, Il, 190, 219
- Shomerim*, 154, 171
Shop, 161, 217
Shulamit, 112, 210
Sodoma, 175, 218
Sogno di Giacobbe, Il, 87-89, 117, 136, 213
Sole, il sole, Il, 65, 72, 213
Sorella maggiore, La, 72, 75, 212, 213
Spari sul kibbutz, 154
Spettri, 111, 192, 216
Splendore ai figli della comprensione, 52
Sprezzante, Lo, 153
Stella del mattino, La, 176, 216
Stirpe di Iesse, La, 47
Storia del signor Sonkin, La, 107
Storia di Nabot d'Israele, La, 42
Sul confine, 148
Süß l'ebreo, 159, 164, 214
- Tankhum del villaggio di Yanoakh*, 149
Tarshish, 65
Terra, 154
Tesoro, Il, XVIII, 137, 138, 140, 213, 214, 229
Tevoe il lattaiio, 176, 177, 216
Tiro e Gerusalemme, 63, 64
Torre possente, La, 33, 34, 37
Tragedia fiorentina, Una, 189, 219
- Ultime volontà*, 165, 166, 169, 214
Ultimi giorni di Erode, Gli, 61
Uomo e il diavolo, L', 176, 215
Uriel Acosta, 65, 101, 142, 211, 213
- Varsavia*, 176, 216
Velo nuziale, Il, 52
Verdi campi, 145
Verità e fede, 48, 49
Viaggi di Beniamino Terzo, I, 170, 217
Viaggio del giusto, Il, 62
Violinista sul tetto, Il, 177, 191
Visionario vede la sua sposa, Il, 62
Viviamo e moriamo, 65
Voce di felicità o la vittoria della saggezza, 29
Volpone, 161, 217
- West Side Story*, 85, 202
- Yehudah Ish Kerayot*, 150
Yoshe Kalb, 163, 218
Yossi di Yokèret, 62
- Zerubavel*, 100, 101, 210, 211, 229
Zia Lisa, 76
Zingari di Giaffa, Gli, 76

aA

finito di stampare
da Digitalandcopy, Segrate (MI)
per i tipi della
Accademia University Press
in Torino
nel mese di settembre 2016