TEATRO COMUNALE DI FIRENZE

Batsheva

XXXI
MAGGIO MUSICALE FIORENTINO
1968

ENTE AUTONOMO
DEL TEATRO COMUNALE
DI FIRENZE

XXXI Maggio Musicale Fiorentino

BATSHEVA

Compagnia israeliana
di danze

Teatro della Pergola

Venerdì 10 maggio 1968, ore 21

COMPAGNIA ISRAELIANA DI DANZE

BATSHEVA

Fondatrice

BETHSABÉE DE ROTHSCHILD

Direttrice artistica

MARTHA GRAHAM

Consigliera artistica

JANE DUDLEY

Assistenti

LINDA HODES - RINA SCHENFELD

Consigliere per la musica

GARY BERTINI

Consigliere per le luci

HAYM TEHELET

BALLERINI

(in ordine alfabetico)

RHODA ANTMAN
RENA GLUCK
DALYA LEVY
GIDEON ABRAHAMI
ANTHONY BINSTEAD
NAOMI BEN-DAVID
LINDA HODES
RINA SCHENFELD
EHUD BEN-DAVID
MOSHE EFATI
YAKOV SHARIR
GALYA GAT
YAEL LAVY
NURIT STERN
IGAL BERDICHEVSKI
MOSHE ROMANO

Direttore della Compagnia	François Schapira
Capo direttore del palcoscenico	Joe Bastien
Direttore del palcoscenico	Alexander Benraf
Realizzatore delle luci	Dan Redler
Capo attrezzista	Zeev Halperin
Tecnico del suono	Akiba Melamed
Direttore di guardaroba	Jehudith Levy
Segretario di produzione	Zafrira Sheriff
Costumi	Jehudith Levy
Allestimento scenico	Zeev Halperin
Calzamaglie e tutu	Heller

•

Editori: Summy Birchard; Editori Musicali Associati; Editori Musicali Israeliani; Shott e figli; Max Eschig.

•

Gary Bertini ha diretto il complesso di Musica da Camera Israeliano nella registrazione dei I Cacciatori Mitici (Solista: Amos Eisemberg), La Riva (solista: Alexander Tal), Piccolo Spettacolo, Le voci di fuoco. Ha diretto anche le registrazioni degli altri balletti con l'Orchestra Israeliana Kol.

BATSHEVA

La compagnia di danza « Batsheva » non è stata costituita al servizio di un particolare repertorio di un teatro d'opera, ma è libera di rispondere ai problemi del nostro tempo, qualunque strada essa scelga. La tecnica della compagnia è quella moderna ispirata alla concezione di Martha Graham: cioè della danza presentata in funzione teatrale come meticolosa congiunzione di suono e movimento, colore e luci. Il repertorio è affidato ai lavori dei maggiori coreografi, dai più disparati stili, di Israele e fuori ed è teso al raggiungimento di un alto ideale pronto ad accogliere qualunque nuova iniziativa ed ogni libero esperimento.

BATSHEVA

Gli israeliani, specie i giovani, non amano troppo rifarsi agli avi e ai costumi biblici: sono troppo lontani nel tempo o si perdono amaramente tra le nebbie millenarie della Diaspora. Ma riconoscano o meno le arcaiche fonti di un'arte che ripullula senza dubbio nelle loro vene, è certo che la danza, come la musica, sembra essere stata assai coltivata dagli ebrei sin dall'antico Regno, anche se il carattere austero della religione di Jehova che proibiva gli idoli e le figurazioni non ha permesso alle arti plastiche di tramandarne, come è avvenuto negli altri popoli, gli elementi più rappresentativi.

La sua importanza nella società israelita può desumersi peraltro dalla lingua: undici vocaboli, infatti, esprimevano più o meno dichiaratamente il concetto generico e, talora, specifico della danza. Così, ad esempio, la parola « hul » (giro) veniva usata per il ballo tondo, mentre due vocaboli, « râqad » e « kafas », esprimevano il salto, su un piede e su ambedue, con una precisione ignota ad altre lingue.

Su questa via W.O.E. Oesterley ha potuto ricostruire in « The sacred dance » nel 1923 la danza ebraica, distinguendone un tipo eroico-processionale, come il famoso ballo di David durante il trasporto dell'Arca « subsilientem atque saltantem coram Domino » — dove però il latino non rende perfettamente, come il testo ebraico, la danza del Re, che è eseguita cioè con due giri su se stesso (hûl-kârar) e con dei salti e lanciati (râkad e pâzar) —; un tipo sacrale intorno a un'ara, un idolo, una vittima sacrificale, cioè una carola a passo di danza degli adoratori che si tenevano per mano; un tipo estatico, proprio dei profeti, sia di Jehova che di Baal, derivata da antichissime saltazioni magico-rituali (« Et insiliet in te spiritus Domini et prophetabis cum eis, et mutaberis in virum alium »); un tipo agreste-iniziatico (circoncisione) o di fertilità, come la Festa dei Tabernacoli con la famosa danza delle torce, propria dei nobili israeliti e, infine, un tipo celebratorio, d'esultanza, per vittorie in guerra (danza della profetessa Maria per la vittoria di Mosè sugli egiziani; della figlia di Jephte incontro al padre vittorioso « cum tympanis et choris » e delle donne festeggianti il trionfo di David « chorosque ducentes »: dove la parola chorus è certamente usata nel significato che i greci davano alla parola « chorôs », cioè unione di canto e danza).

Nulla sappiamo, purtroppo, sulle forme di questa danza: qualche luce potremmo averla, considerando la rigida fedeltà alla tradizione degli israeliti, dalla danza presentata in tempi recenti dal celebre teatro ebraico « Habima », mista di reci-

tazione e di pantomima e spesso palesemente orientale nel passo e nelle figurazioni, e dalle tragicommedie in « jiddish », già eseguite in Russia, in Polonia, in Romania e in America, di evidente derivazione popolare.
Ma luce piena è soltanto quella che viene oggi da Gerusalemme e da Tel Aviv: ciò che nei venti anni della repubblica, libera e indipendente, hanno fatto gl'israeliani anche nel campo della danza, come in ogni altro dell'arte, della cultura, del lavoro, suscita la nostra ammirazione. Già verso la fine degli anni quaranta il ballo attirava l'interesse del pubblico attraverso le grandi compagnie internazionali invitate nelle sale e nei teatri del giovane stato. Ma ecco, nel 1950, sorgere la prima istituzione coreica, « Imbal », che, fedele alle origini popolari e nazionali di Israele, nasce come folclorico-religiosa dalle congiunte iniziative della coreografa Sara Levi-Tanai e dal maestro Ovadia Tuvia e in chiave ebraico-yemenita, cioè secondo lo spirito più intimamente ligio alla tradizione ebraica. In pochi anni questo eccellente complesso di danzatori, che sono nello stesso tempo — raro esempio di completa preparazione artistica — intonatissimi cantori, è divenuto uno dei migliori del genere, nel mondo: giunto in Italia nel '62, vi ha trionfato da una città all'altra e noi stessi potemmo salutarla con la dovuta ammirazione. « I magnifici danzatori-musicisti israeliani — scrivemmo in quella occasione — formano una compagnia che alla nobiltà degli intenti unisce una originalità d'impostazione e di formazione assolutamente autentica: nei suoi poemi danzati, cantati e recitati con un mirabile sincretismo espressivo, si avverte l'augusta presenza degli eroi di Jehova — il « tono », ben noto, delle cadenze bibliche — attraverso la insueta fusione di stile tragico e di « arioso » popolaresco, di moduli storici e folclorici, di pura danza congiunta con una mimica sobria e potente, un « legato » coreolirico che trasmoda con straordinaria semplicità nel recitativo figurato e parlato. Si tratta, più spesso, di una danza drammatica, sia negli assoli, stupendi di forza e d'interiorità, e sia nei corali energici, scattanti, univoci, che si tendono fino a quella orchestratissima concitazione della danza di guerra e di vittoria, davvero epica, tra squilli di corno e rulli di tamburo... C'è davvero da gridare al miracolo guardando a quest'Imbal, se si pensa al lavoro affrontato e risolto in soli dodici anni da questa mirabile compagnia ».
Sulla linea dell'Imbal si sono presto sviluppate altre istituzioni, alle quali ha dato notevole avvio l'annuale Festival di Dalia, nella suggestiva cornice del Carmelo: centinaia di danzatori, uniti in gruppi omogenei, hanno destato in questi ultimi anni l'entusiasmo di vere folle di spettatori che si ripercuote

e si allarga fino ai « kibbutzim » delle montagne di Ephraim, ispirandosi alla natura, al lavoro quotidiano e alla liturgia in un verde anfiteatro di singolare bellezza. Da allora la Histadrouth (Federazione Generale del Lavoro) e l'Università ebraica hanno accordato il loro appoggio ai gruppi di danza popolare che si sono distinti anche all'estero. Tra questi è ormai ben nota anche in Italia la compagnia « Karmon », che è passata applauditissima dal Sistina di Roma al Teatro Greco di Taormina e di Siracusa.
Ma insieme agli organismi folclorici ecco svilupparsi rapidamente quelli della danza d'arte: già dalla sua fondazione (1964) l'Opera Nazionale d'Israele può vantare un corpo di ballo affidato alle cure di ottimi professori e coreografi locali e stranieri, mentre la giovane musica israeliana s'interessa a poco

a poco alla composizione ballettistica, dai più noti maestri del concertismo eclettico e occidentale — Paul Ben-Haim, Oedoen Partos, Mordekhai Seter — a quelli delle correnti d'avanguardia, come Noam Sheriff, Yeheskel Braun, Ben-Sion Orgad, Ami Maayani.
A questo punto ci sono dunque le condizioni necessarie e sufficienti per la emersione di un balletto nazionale israeliano, che avviene con la « Batsheva », una istituzione per l'arte e per la scuola, diretta da Bethsabee de Rothschild.
La compagnia che n'è derivata — dicono i suoi dirigenti — « s'è fatta da sé », con l'intento di colmare un vuoto sensibile nella vita culturale d'Israele.
Le difficoltà, naturalmente, sono molte e gravi all'inizio: gli esperti di danza sanno che cosa significhi non soltanto fondare una scuola, trovare insegnanti adatti, preparare e sviluppare, tra diecine di allievi, ballerini degni della scena ,ma anche creare quell'unità coreografica e spettacolare che distingue un organismo di classe, senza la quale manca la dignità artistica necessaria a sostenere onorevolmente il confronto con gli altri del genere. La « Batsheva » riesce a raggiungere una tale unità dopo qualche anno, grazie soprattutto alla personale e amorevole assistenza di Martha Graham, che plasma spiriti e forme della compagnia a somiglianza del proprio incomparabile gruppo di danzatori.
La tecnica della compagnia israeliana è pertanto basata sulla « modern dance » rielaborata ed applicata nei suoi capolavori dalla celebre coreografa americana per « la rivelazione in forme fisiche dell'uomo interiore ».
Non senza legittimo orgoglio, quindi, Bethsabee de Rothschild ha potuto scrivere che « la danza d'Israele non è vecchia, pur essendo sbocciata in un paese d'antica civiltà e cultura: essa non è nata nelle reggie, né ha bisogno di un repertorio tradizionale, ed è libera di rispondere ai problemi del nostro tempo, nel modo che ha scelto. Niente orme di cigni o di silfidi, pertanto, e nemmeno simboli del folclore ebraico: niente danze di pastori o cerimonie di mietitori. Se può, naturalmente, avvenire che un coreografo prenda la Bibbia a soggetto della sua ispirazione, è chiaro altresì che i suoi Adamo ed Eva e Sara e Jephte sono gente del nostro tempo ».
L'influsso della Graham è dunque sensibile nella scuola e nella compagnia israeliana: parecchi danzatori di essa hanno studiato nel suo « studio »; altri sono stati scelti da lei nel suo soggiorno in Israele e con lei hanno imparato a sentire la danza come « presenza teatrale » e i suoi modelli come strettissima unione di suono e di movimento, di luce e di colore. Ma oltre alla grande Artista, altri notissimi esponenti del mondo tersicoreo americano come Donald Mc Kayle, Ro-

bert Cohan, Glen Tetley, Norman Morrice, Pearl Lang hanno aiutato a costruire la compagnia e il suo repertorio, che risulta in gran parte d'opere di costoro o di Martha Graham, su musiche ben note agli esperti di balletto, come quelle di Bloch, Hindemith, Barber, Surinach, Menotti e, non meno ammirate, dei compositori d'avanguardia israeliani, di cui s'è fatto il nome qui sopra.

L'organico della compagnia figura dunque come il più eclettico possibile e, come la stessa popolazione d'Israele, è composto di elementi nativi e di parecchi altri paesi: Cipro, Egitto, Germania, Argentina, Stati Uniti, così come lo stile dei vari maestri e coreografi che in essa hanno lavorato e lavorano. Vero è che da qualche anno, proprio da questa fucina d'opere e di esecutori si cerca di dare un volto e uno spirito finalmente e intimamente originale alla danza israeliana e in ciò, come si diceva in principio, gli echi di una lontana, ma non spenta, anche se orgogliosamente trascurata tradizione non mancheranno di farsi sentire. Tutto ciò è già presente, del resto, nella figura e nel carattere del danzatore israeliano, quale si va forgiando sempre più e sempre meglio, in questi anni, grazie alla tenacia dello studio, al caldo e vibrante temperamento, all'entusiasmo che porta nelle sue recite e nella sua carriera la rude giovinezza d'Israele, espressa simbolicamente nel « Sabra », il fiore spinoso e meraviglioso del cactus.

Lo scopo, dichiarato ed evidente in ogni spettacolo della Batsheva, è soprattutto quello di raggiungere, nella più assoluta libertà di studio e d'esperimento, israeliano o straniero, i più alti e degni ideali artistici per l'ascesa del popolo. Ed esso si rivela vera e propria missione ove si considerino non soltanto le molte e varie « tournées » della compagnia all'estero, ma soprattutto i suoi giri continui all'interno, che la portano a servire sia il pubblico delle maggiori e minori città d'Israele, e sia la gente dei più solitari « kibbutzim » e « moshavim ». E questo si chiama davvero servir l'arte, in umiltà di lavoro e in religioso orgoglio d'intenti, per le più alte istanze sociali.

Gino Tani

LA RIVA

Coreografia e costumi di Pearl Lang
Musica di Antonio Vivaldi
Luci di Haym Tehelet

Allegro

Rena Gluck, Yael Lavy, Rhoda Antman, Dalya Levy.
Ehud Ben-David, Moshe Efrati, Yakov Sharir, Gideon Abrahami, Igal Berdichevski.

Adagio

Ehud Ben-David
Rena Gluck, Nurit Stern, Yael Lavy, Rhoda Antman.
Moshe Efrati, Gideon Abrahami, Yakov Sharir.

Vivace

Rena Gluck, Moshe Efrati.

IL GIARDINO FORTIFICATO

Coreografia e costumi di Martha Graham
(rielaborata sotto la direzione di Linda Hodes)

Musica di Carlos Surinach

Scene di Isamu Noguchi

Luci di Jean Rosenthal e Haym Tehelet

Eva	Galya Gat
Adamo	Moshe Efrati
Lilith	Rina Schenfeld
Lo Straniero	Ehud Ben-David

*

È stato detto che l'amore non obbedisce alla legge dell'amore, ma è governato da leggi più antiche e crudeli. Il giardino dell'amore pare essere sempre minacciato dal fatto che lo Straniero conosce il mondo al difuori, e dalle ancestrali reminiscenze di coloro che, come Lilith (secondo la leggenda, la moglie di Adamo prima di Eva) vi avevano vissuto per primi.

On a dit que l'amour n'obéissait pas à la loi de l'amour, mais qu'il est gouverné par des lois plus anciennes et cruelles. Le Jardin de l'amour semble être toujours menacé par le fait que l'Entranger connaît le monde du dehors, et par les réminiscences ancestrales de ceux qui, comme Lilith, (qui, selon la légende, fut la femme d'Adam avant Eve) y avaient vécu les premiers.

*

Love, it has been said, does not obey the rules of love but yelds to some more ancient and ruder law. The Garden of Love seems always to be threatened by the Stranger's knowledge of the world outside and by the old knowledge of those like Lilith (according to Legend, Adam's wife before Eve) who lived there first.

*

Es ist oft gesagt worden, die Liebe gehorche nicht dem Gesetz der Liebe, sondern älteren und grausamen Geboten. Der Liebesgarten scheint immerzu bedroht zu sein durch den Umstand, dass der Fremde nur die Aussenwelt kennt, und durch die atavistischen Erinnerungen derjenigen, die, wie Lilith (nach der Legende, vor Eva, Adams erste Frau), zuerst dort lebten.

PROVA...

Coreografia di Norman Morrice
Musica di Moncayo-Revueltas
Costumi di Galya Gat
Luci di Haym Tehelet

Un Coreografo — Rina Gluck

Ballerini — Moshe Efrati, Nurit Stern, Moshe Romano.

e

Rhode Antman, Yael Lavy, Dalya Levy.

Yakov Sharir, Anthony Binstead, Igal Berdichevski.

*

Verso la fine della creazione di una nuova opera vi è un momento in cui il reale e l'irreale si sovrappongono, in cui una prova diventa rappresentazione ed è impossibile definire la linea di distinzione fra ciò che è vero e ciò che è simulato.

Vers la fin de la création d'une oeuvre nouvelle, il y a un moment où le réel et l'irréel se superposent, où une répétition devient représentation, et il est impossible de fixer la ligne de démarcation entre ce qui est vrai et ce qui est simulé.

•

Towards the end of the creation of a new work there is a moment when the real and the unreal overlap, when rehearsal becomes performance and the line between what is true and what is simulate is impossible to define.

•

Entsteht eine neue Oper, so gibt es am Ende des Schöpfungsprozesses einem Moment, in dem sich Reales und Irreales überlagern, in dem eine Probe zur Vorstellung wird. Und es ist unmöglich, eine Trennungslinie zwischen Wahrem und nur Vorgestelltem zu ziehen.

I CACCIATORI MITICI

Coreografia di Glen Tetley
Musica di Odeon Partos
Costumi di Anthony Binstead
Luci di Haym Tehelet

Gli Antenati dell'età del Sogno:	
La Prima Immagine	Rena Gluck
La Seconda Immagine	Rina Schenfeld
La Terza Immagine	Nurit Stern
	Yael Lavy, Rhoda Antman, Dalya Levy.
I Cacciatori	Ehud Ben-David, Moshe Efrati, Moshe Romano, Gideon Abrahami, Igal Berdichevski, Yakov Sharir.

*

Nell'immaginazione totemica non vi è una divisione netta fra l'uomo e la natura, fra i vivi e i morti. Ieri e domani, in una maniera per noi incomprensibile, si fondono nell'oggi. E il cacciatore, la sua preda e la caccia stessa sono un'unica e stessa cosa.

Dans l'imagination totémique, il n'
a pas de séparation nette entre
l'homme et la nature, entre les
vivants et les morts. Hier et demai
d'une manière qui nous est
incompréhensible, se fondent dans
l'aujourd'hui. Et le chasseur, sa
proie et la chasse elle-même sont
une seule et même chose.

•

In the totemic imagination there is
no sharp division between man and
nature, between the quick and the
dead. Yesterday and tomorrow, in
manner inexplicable to us, merge
into today. And hunter, his prey,
the hunt itself are one and the sam

•

In der totemistichen Vorstellung g
es keine Trennung zwischen Mens
und Natur, Lebenden und Toten.
In einer für uns unbegreiflichen
Weise verbinden sich Gestern und
Morgen im Heute. So sind der Jäg
seine Beute und die Jagd selbst
untrennbar Eines.