

Storia e performance: un confronto fra due scritture sceniche de *L'istruttoria* di Peter Weiss¹

Roberta Gandolfi

I teatri della storia contemporanei non sono documenti esibiti in un museo, conservati e messi in mostra, o anche ricostruiti come un sito archeologico: mirano piuttosto a tematizzare problematicamente lo sfasamento temporale fra passato e presente e ad *agire la storia* attraverso invenzioni peculiari di scrittura scenica e attraverso il corpo vivente del performer, che assume qualità e valenza di testimone, di intermediario fra tempi storici; tendono a creare negli spettatori interrogazioni della memoria collettiva, non solo a livello cognitivo, ma anche affettivo e somatico. Le scene hanno la potenzialità di mettere in moto le memorie storiche, anche tragiche, in una maniera che può essere corroborante e ristoratrice nel controbilanciare le forze distruttive della storia, perché la presenza vivente degli attori in scena e le energie creative del teatro sono centrali per l'impatto con gli uditori.

Con questo saggio provo a interrogare il mio sapere di studiosa della regia teatrale e il mio interesse verso i teatri della storia, alla luce delle prospettive aperte dallo studio di Freddie Rokem, *Performing History, Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*². Il mio campo di applicazione riguarda uno specifico tracciato della memoria della Shoah, che si muove dinamicamente attraverso varie dimensioni di performatività – giuridica, letteraria e scenica – prestandosi ad essere letto secondo le interessanti categorie turneriane del dramma sociale e delle sue modalità di compensazione. Al centro della mia analisi saranno le due regie italiane de *L'istruttoria* di Peter Weiss: lo spettacolo mediatico del Piccolo Teatro realizzato nel 1967 per la regia di Virginio Puecher e il dispositivo onirico creato nel 1984 dal Collettivo di Parma, con la guida di Gigi Dall'Aglio, per lo

1. Questo saggio nasce a partire da un intervento presentato al V Convegno Internazionale organizzato dalla Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della Letteratura, intitolato a *Performance e Performatività*, svoltosi all'Università di Messina il 18-20 novembre 2010.

2. F. Rokem, *Performing History, Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City 2000.

spettacolo che è tutt'ora nel repertorio del Teatro Due. Entrambi gli eventi nella loro diversità (relativa anche al mutato contesto storico e culturale degli anni Sessanta e degli anni Ottanta) sono stati progettati per contrasto ai tradizionali codici della messinscena: pur basandosi su un testo drammatico, non tendono a rappresentarlo ma ad agirlo; assumendosi per intero il peso della storia e la responsabilità della memoria, mirano alla efficacia enunciativa dell'azione teatrale e alla performatività del racconto scenico, come possibilità di riattivare al tempo presente storia e memoria, nel circuito dell'esperienza condivisa di attori e spettatori. Cercherò di tematizzare le diverse performatività dei due eventi, in un più generale quadro di interrogazione delle dinamiche della memoria e della trasmissione culturale.

Performance culturali. Germania anni Sessanta: la memoria di Auschwitz fra tribunali e teatri

Con *L'istruttoria*, Peter Weiss realizzò un percorso di drammatizzazione e teatralizzazione della Storia fra i più alti e rigorosi del Novecento. Il reale – la memoria del lager – venne drammatizzato a partire da fonti documentali, da un corpus di atti giudiziari: il processo che si svolse a Francoforte fra il 1963 e il 1965, portando sul banco degli imputati i responsabili del più grande lager nazista, quello di Auschwitz. Weiss seguì molte sedute del processo, ne acquisì le trascrizioni, e secondo una logica compositiva basata sul collage, sul montaggio e sulla concentrazione/condensazione della materia verbale, costruì un testo drammatico di altissima densità espressiva e rigore formale, in forma di oratorio in 11 canti, che attingeva unicamente alle parole pronunciate da testimoni e imputati. La sua drammatizzazione mirava allo scandalo della verità, alla informazione obiettiva, documentata e documentale, dell'universo concentrazionario, ma lo faceva tramite una strategia di evocazione indiretta dei campi di sterminio: il testo non rappresenta i lager, ma la memoria dei lager registrata nel corso del processo. Al centro de *L'istruttoria* è così una "strategia del ricordare" che poggia sulla toponomastica dei luoghi – ogni canto evoca un diverso luogo del lager, dalla banchina dell'arrivo ai dormitori, dalle camere di tortura fino ai forni a gas – e sulla narrazione collettiva, a più voci, affidata ai personaggi anonimi dei testimoni³.

L'istruttoria fu un manifesto del teatro-documento, che conobbe allora in tutta Europa una grande stagione, ed ebbe un immediato e vasto successo. In Germania si impose immediatamente come voce autorevole nel dolorosissimo processo culturale di interrogazione dell'Olocausto e di ricostruzione dell'identità nazionale, e infatti nell'ottobre del 1965 venne rappresentata contemporaneamente in 20 diverse città; fu quindi tradotta in molte lingue e rappresentata su vari palcoscenici

3. Cfr. M. Maderna, *"L'istruttoria" (1965). Il prototipo del teatro documentario*, in A. Cascetta, L. Peja (a cura di), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 59-96.

ci europei⁴. In Italia il regista ebreo del Piccolo Teatro di Milano, Virginio Puecher, ideò *L'istruttoria* in forma di teatro di massa, per platee di 2.000 spettatori; lo spettacolo fece il giro dei Palasport di mezza Italia e uscì dagli edifici teatrali per connettersi alle istanze e alle poetiche della coeva "seconda avanguardia" teatrale.

L'istruttoria fu un capitolo decisivo di quello sforzo dell'arte secondo-novecentesca di rendere immaginabile l'orrore dell'universo concentrazionario. Come dice nel testo il testimone numero 3, portavoce dell'autore: «Smettiamo di affermare con superiorità che il mondo del lager ci è incomprendibile»⁵.

Georges Didi-Huberman ci suggerisce di recuperare la dimensione enunciativa della fotografia, come atto di sguardo, gesto di testimonianza che «strappa una immagine» all'inferno del lager, malgrado tutto⁶. E se le fotografie del *Sonderkommando* analizzate dallo studioso sono lacunose come documenti, ecco che esse, nella loro valenza enunciativa, ci dicono che «bisogna immaginare» l'orrore della Shoah. Una prospettiva simile possiamo applicarla al nostro caso teatrale. Nel loro insieme, le tante e contemporanee rappresentazioni europee de *L'istruttoria*, che rilanciavano e moltiplicavano in maniera condensata e formalizzata le testimonianze dei sopravvissuti, furono atti enunciativi di grande pregnanza simbolica; usando il teatro come spazio ed evento di immaginazione miravano a «confutare l'inimmaginabile» (Didi-Huberman). Dunque il teatro-documento in quel decennio non ebbe solo la valenza di indagine demistificante e conoscenza critica del reale; le messinscene de *L'istruttoria* non volevano solo informare ma anche aiutare a immaginare. Ebbero poi anche una terza funzione simbolica e culturale, perché, declinando il teatro e la drammaturgia come spazi di memoria, si proposero senza dubbio anche come spazio rituale e culturale⁷.

Tale particolare tracciato della memoria della Shoah può essere agevolmente letto attraverso il paradigma degli studi performativi e in particolare della classica impostazione turneriana: mi riferisco al concetto del dramma sociale e delle sue modalità di compensazione culturale, che Victor Turner ha proposto come categoria di analisi per lo studio diacronico e processuale della cultura⁸. In particolare, nel saggio *Drammi sociali e narrazioni su di essi*, Turner propone una lettura diacronica della conflittualità sociale, e dopo le fasi della *rottura* e della *crisi* si sofferma su quella dei *meccanismi di compensazione*; argomenta come le narrazioni dei conflit-

4. In Germania spiccò la messinscena del vecchio Erwin Piscator, maestro indiscusso della grande stagione del teatro politico ai tempi della Repubblica di Weimar; in Inghilterra Peter Brook ne propose una lettura scenica (1965); in Svezia la allestì Ingmar Bergman (1966).

5. P. Weiss, *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, Einaudi, Torino 1966 (ed. or. 1965), p. 106.

6. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005 (ed. or. 2003).

7. Rokem, *Performing History*, cit., p. 56. L'autore (che non si è occupato de *L'istruttoria* ma delle drammatizzazioni israeliane della tragedia dell'Olocausto), ha argomentato come i memoriali, i musei e anche le performance sull'Olocausto assolvano a una funzione rituale e culturale, in mancanza dei classici luoghi di culto (i cimiteri con le tombe individuali) per la commemorazione e il compianto dei sei milioni di morti nella Shoah.

8. V. Turner, *Drammi sociali e narrazioni su di essi*, in *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.

ti sociali – rituali e giuridiche, letterarie e artistiche – abbiano valenza performativa, siano cultura in azione: fungono da meccanismi di compensazione, assolvono alla necessità culturale di valutare in pubblico il comportamento sociale e di san-
cirlo. Scrive:

Queste modalità culturali di compensazione servono per affrontare, comprendere, fornire di un significato e talvolta risolvere la crisi, contengono il germe dell'autoanalisi, un modo pubblico per valutare il nostro comportamento sociale⁹.

Le definisce modalità riflessive e aggiunge che, nelle società complesse, tali meccanismi narrativi di compensazione si sono trasferiti dalle sfere della religione e del rituale a quella delle arti.

Questo classico quadro teorico ci può essere d'aiuto nel caso in questione; riferendoci agli anni Sessanta, possiamo leggere la produzione e simbolizzazione di testimonianze del lager, che origina in Germania in ambito tribunale e poi muove dinamicamente, nello spazio culturale europeo, attraverso altre dimensioni di performatività, letteraria e scenica, come il manifestarsi di modalità culturali di compensazione della tragedia dell'Olocausto, e pensare questo processo come quadro macro-storico di performance culturale, che resterà nostro punto di riferimento anche addentrandoci nell'analisi più specifica delle performance sceniche¹⁰.

saggi

100

Performance sceniche: le due *Istruttorie* italiane (Piccolo Teatro, 1967; Collettivo, 1984-...) e la performatività della storia a teatro

In Italia, come abbiamo visto, *L'istruttoria* di Weiss arriva quasi contemporaneamente agli altri paesi europei; l'allestimento del Piccolo Teatro fa il giro di venti città italiane. Quasi due decenni dopo, nel 1984, l'intensa scrittura scenica del Collettivo di Parma procede secondo una direzione di marcia quasi opposta rispetto allo spettacolo di Puecher: la dimensione della nuova *Istruttoria* è intima, da teatro da camera, e al teatro totale e tecnologico di Puecher, che mira all'efficacia documentaria, oppone una scrittura scenica più attenta alla dimensione evocativa e rituale, che funziona nei termini di un dispositivo mnemonico; lo spettacolo vibrante e fortunato intercetta una rinnovata domanda di memoria storica, tanto da essere ripreso ritualmente dallo stesso gruppo di performer, da allora, ogni anno, in occasione della Giornata della memoria delle vittime della Shoah, e riproposto ad un pubblico giovane e adulto.

La comparazione che propongo qui di seguito non è il classico confronto fra diverse interpretazioni sceniche di uno stesso testo drammatico, ma vuole invece in-

9. Ivi, p. 131.

10. Ovviamente tale prospettiva andrebbe messa in relazione con il campo imponente e più generale degli studi europei sulla Shoah, ma ciò esula dagli obiettivi di questo saggio.

terrogare e confrontare la diversa performatività dei due spettacoli. Si tratta di questione pertinente a più livelli:

- *in termini generali, entrambi gli eventi nella loro diversità sono stati progettati per contrasto ai codici usuali della rappresentazione e della messinscena teatrale*: infatti pur basandosi su un testo drammatico, non tendono a rappresentarlo ma ad agirlo; non si adeguano al rapporto sala/scena prescritto dagli edifici teatrali (nella forma classica del teatro all'italiana o nelle forme novecentesche delle sale a visione frontale), ma costruiscono due dispositivi *ad hoc* di relazione attori/spettatori, di produzione e fruizione dell'evento, con l'obiettivo evidente di attivare il proprio pubblico, di coinvolgerlo e renderlo partecipe all'evento spettacolare;
- *in termini specifici, entrambi gli spettacoli, seppure con modalità quasi opposte, mettono al centro la performatività della storia*: assumendosi per intero la responsabilità della memoria, mirano alla efficacia enunciativa dell'azione teatrale, come possibilità di riattivare al tempo presente la tragedia della Shoah, nel circuito dell'esperienza condivisa fra attori e spettatori.

Vediamo come e con quali modalità, soffermandoci prima sullo spettacolo del 1967, poi su quello del 1984¹¹.

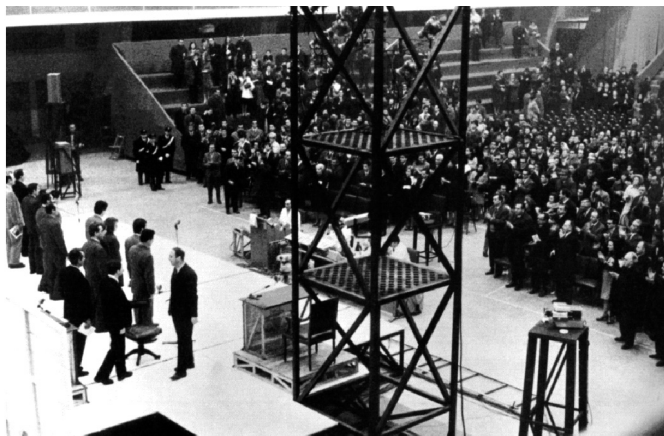
L'istruttoria di Puecher

Puecher progetta un grande evento di massa inventando un dispositivo spazio-temporale *ad hoc*, di matrice tecnologica. È un progetto di teatro totale che spettacolarizza *L'istruttoria* più di quanto non facciano le altre messinscene europee che, soprattutto in Germania, sono intonate per la maggior parte ad una dimensione rituale e culturale, come se una sorta di pudore trattenesse da ardite teatralizzazioni (molti eventi infatti si limitano alla lettura scenica del testo). Il progetto di Puecher va letto anche in chiave tutta italiana, come episodio d'eccezione, decisamente sperimentale/avanguardista, nella ricerca di quella linea teatrale nazional-popolare che connota le politiche socialiste del nostro primo Teatro Stabile: Pao-

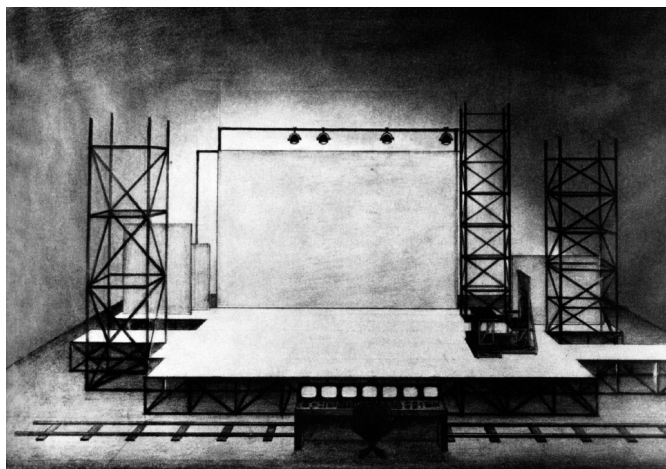
11. Una nota sulle fonti: gli allestimenti de *L'istruttoria* negli anni Sessanta (compreso quella di Puecher) sono oggetto di una analisi dettagliata e brillante di D. Bablet, "*L'Instruction*" de Peter Weiss, in *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. II, CNRS, Paris 1970, pp. 155-236. Accanto alla rassegna stampa dello spettacolo, che ho consultato presso l'archivio del Piccolo Teatro di Milano, lo studio di Bablet è il mio riferimento principale per l'analisi dell'allestimento di Puecher, ma lo interrogo alla luce di una diversa metodologia: dal paradigma della scrittura scenica come testo (che informa brillantemente tutta l'architettura delle *Voies*, facendone un'opera di riferimento degli studi sulla regia) al paradigma della performance come evento. Per *L'istruttoria* del Collettivo, invece, l'analisi poggia, più che sull'indagine storica, su un lavoro sul campo e in presa diretta con lo spettacolo: da tre anni porto i miei studenti a vedere l'allestimento che viene ripreso a Parma ogni primavera, con loro discuto gli effetti di questa performance e i suoi dispositivi scenici; più volte abbiamo avuto modo di confrontarci direttamente con il regista, Gigi Dall'Aglio, che anche qui voglio sentitamente ringraziare. Le fotografie dello spettacolo di Puecher sono tratte dallo studio di Bablet, quelle dello spettacolo di Dall'Aglio sono state realizzate da Marco Caselli Nirmal e fanno parte dell'archivio del Teatro Due; le riproduco qui per gentile concessione del teatro.

lo Grassi, direttore organizzativo del Piccolo Teatro e sua testa pensante, promuove *L'istruttoria* come iniziativa apripista di un nuovo rapporto fra lavoro teatrale e strumenti di comunicazione di massa¹².

Lo spettacolo non si svolge nei teatri ma nei palazzi delle esposizioni e nei palasport (nell'immagine, il debutto al Palazzo delle esposizioni di Pavia).



- 102 Al loro interno viene montata una installazione fatta di una bassa e ampia piattaforma con propaggini laterali, un grande schermo come fondale, alti tralicci per le luci e binari su cui scorrono carrelli con macchine da presa; il *setting* si ispira all'idea di uno studio televisivo¹³.



12. *Dialogo permanente fra RAI TV e teatro. Intervista al compagno Paolo Grassi sulla realizzazione de L'istruttoria*, "Avanti!", Milano, 19.2.1967; rassegna stampa, archivio del Piccolo Teatro, Milano.

13. Cfr. V. Puecher, "*Die Ermittlung*" di Weiss, dattiloscritto inedito, conservato presso l'archivio del Piccolo Teatro (al paragrafo «La scena: uno studio televisivo»).

Tale spazio performativo di matrice costruttivistica e funzionalistica, concepito dallo scenografo cecoslovacco Josef Svoboda, esclude ogni valenza illusionistica e permette l'interazione in tempo reale fra recitazione attorica e riprese a circuito chiuso: mentre gli attori sulla piattaforma si susseguono al microfono, spesso di spalle al pubblico, col libro di Weiss in mano, rilasciando con tono oggettivo e severo le loro terribili testimonianze, alcune telecamere a circuito chiuso li riprendono in tempo reale, da diverse angolature, proiettando i loro volti e i loro gesti, ingranditi, sullo schermo gigante; a volte le proiezioni mobili si sovrappongono a proiezioni fisse, ad esempio il volto dell'attore che sta rendendo testimonianza si sovrappone alle fotografie dei visi degli imputati.



L'evento scenico non mette solo in interazione tra loro attori e riprese via cavo, ma anche immagini cinematografiche (un documentario girato ad Auschwitz e Birkenau, realizzato *ad hoc* da Cioni Carpi) e musica stereofonica ad alto volume: è la partitura musicale che Luigi Nono aveva composto due anni prima per *L'istruttoria* tedesca di Piscator, concependo una messa in prospettiva sonora del testo espressionistica e drammatica. L'ambiente scenico, così segnato dalla tecnica e dai media, e inserito nelle architetture dell'intrattenimento di massa, è freddo e scientifico; l'ambientazione evoca volutamente la società tecnologica e del consumo di massa, secondo una linea interpretativa che del testo di Weiss vuole soprattutto mettere in rilievo un aspetto: l'industrializzazione e la tecnicizzazione della morte che è al cuore del progetto dei campi di sterminio. La lettura registica vuole essere «obiettivizzante e demistificatrice»¹⁴.

Lo spettacolo non mira però a stimolare una ricezione fredda, puramente critico/informativa, ma vuole invece sconvolgere, nella linea del teatro totale. Ci raccontano i critici dell'epoca:

14. Virginio Puecher, testimonianza resa a Bablet, *"L'Instruction" de Peter Weiss*, cit, p. 186.

Se le voci sono astratte, se le immagini sullo schermo si imprimono con una persuasione silenziosa e con una intensità accattivante, ecco che i suoni di Luigi Nono, nella loro fascia intensa e acre senza sviluppo, penetrano dentro le voci e le immagini senza pietà, con un effetto sconvolgente. E si resta, sotto tanto movimento di elementi teatrali tradotti in maniera nuova, piuttosto sconvolti, come se non potessimo più liberarci di loro¹⁵.

L'impatto dello spettacolo è chiaro già scorrendo gli occhielli riassuntivi delle recensioni:

Perché uno spettacolo di prosa in un ambiente così vasto. Il ricorso alla tecnica: microfoni, cinema, televisione. Una messinscena rivoluzionaria che coinvolge il pubblico e lo obbliga a prendere posizione¹⁶.

L'evento tende alla performatività, all'efficacia simbolica. Propone un impatto forte agli spettatori, ad alto contenuto emotivo, e chiede al contempo una non indifferente attivazione cognitiva, sulla linea dello spettatore critico di istanza brechtiana, per rimettere insieme i diversi linguaggi che contribuiscono a questa «scacchiera teatrale»¹⁷: sparsi e ammassati nello spazio immenso dei palasport, come le masse condotte incontro alla morte nei lager, gli spettatori vengono mobilitati a ricostruire e montare le diverse fonti sonore e visive, sacrificando la tradizionale visione diretta dei corpi degli attori (come rimpiangono alcuni critici) a favore di una visione mediata ma dettagliata e ingrandita dei loro gesti e delle loro espressioni. Sta a loro ricomporre i pezzi della verità processuale che la scrittura scenica accumula come un puzzle per la durata dello spettacolo, nella forma di un collage dialettico.

Varie istanze culturali nutrono a mio parere questo imponente allestimento e la sua connotazione decisamente performativa.

1. Il *performative turn* che caratterizza gli anni Sessanta, che porta a sfumare i confini fra le varie arti, a farle interagire fra loro, e a non creare opere quanto a produrre eventi: lo spettacolo di Puecher è un flusso visivo/musicale/sonoro, è un evento cinetico che ogni volta si produce *ex novo*¹⁸.

2. La linea di un teatro di coscienza critica e di straniamento, secondo la poetica

15. G. Bartolucci, *Istruttoria sconvolgente*, in "Paese Sera", 1.3.1967, rassegna stampa, archivio del Piccolo Teatro di Milano.

16. *Oltre 2.000 spettatori rivivono la più grande tragedia del secolo*, in "Paese Sera", 15.3.1967, rassegna stampa, archivio del Piccolo Teatro.

17. Il termine decisamente azzeccato è di Bartolucci, nella recensione citata alla nota 15.

18. Del *performative turn* degli anni Sessanta parla Erika Fischer Lichte nel suo volume, *The Transformative Power of Performance, A New Aesthetics*, Routledge, London-New York 2008 (ed. or. tedesca 2005), pp. 18-23. Si tratta di un cambio di paradigma, dall'opera d'arte che chiede di essere interpretata alla performance come evento *in fieri*, come svolgimento di un processo creativo che prevede modalità di partecipazione ed è determinato dalla negoziazione di tutti coloro che sono coinvolti.

brechtiana del Piccolo; Puecher però la declina in maniera meno formalistica di Strehler, e piuttosto in sintonia con la grande tradizione piscatoriana-brechtiana del teatro politico: un teatro totale che costruisce la sua spettacolarità mettendo in gioco vari media e che poggia su una pratica di regia intesa come composizione e montaggio di linguaggi, giustapposizione a collage di elementi sonori e visivi. È una tradizione carsica del teatro del Novecento: studi recenti hanno argomentato come essa riemerga proprio nel teatro-documento degli anni Sessanta¹⁹. *Oh! What a Lovely War*, lo spettacolo sulla prima guerra mondiale realizzato nel 1963 dal Theatre Workshop per la regia di Joan Littlewood, ne è l'esempio più conosciuto, e a mio parere *L'istruttoria* di Puecher ne rappresenta un importante esito italiano²⁰.

3. Infine, la connotazione performativa poggia sulla volontà di proporre la verità come scandalo e come provocazione, di far emergere la valenza di testimonianza e documentazione del testo drammatico più che la sua dimensione poetica: la forza del documento contro i rischi di sublimazione e di lirismo della poesia²¹. Per questo alle testimonianze orali che costituiscono il tessuto verbale del testo drammatico, il regista aggiunge e affianca tutta una serie di documenti e fonti, a più livelli: il libretto di sala dello spettacolo divulga fonti scritte sui campi di concentramento e la loro natura industriale²², mentre la scrittura scenica propone, fra un canto e l'altro dell'oratorio di Weiss, spezzoni del documentario che mostra quel che resta dei campi di sterminio. La regia insiste sulla cifra del documento e sulla sua amplificazione visiva (il filmato, i volti ingranditi dei testimoni) spiazzando i critici più tradizionali, che lamentano la messa in secondo piano dell'oralità e la mancanza di sublimazione poetica²³. La verità viene portata al pubblico amplificandola e spettacolarizzandola, sbattendola, se così si può dire, in faccia agli spettatori, con forte valenza enunciativa.

Ma in che modo questo spettacolo agisce la storia?

1. Il corto-circuito passato-presente è attivato innanzitutto in termini spaziali e di

19. Cfr. D. Paget, *The Broken Tradition of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance*, in A. Forsyth, C. Megson, *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009, pp. 224-238.

20. La sperimentazione di Puecher lungo la linea del teatro totale va poi connessa alla sua prassi d'avanguardia nel campo della regia lirica, e sarebbe ad esempio interessante confrontare questa sua *Istruttoria* con il coevo sperimentalismo italiano nell'opera lirica, riferendosi sia alle sue regie che ai lavori di Luigi Nono, a partire da *Intolleranza 60* (Venezia, 1961) che potrebbe sorprenderci per più di un punto di contatto con *L'istruttoria*.

21. Tale interpretazione registica risulta dalle note inedite di Puecher, *"Die Ermittlung" di Weiss*, dattiloscritto, cit.

22. Il libretto di sala (archivio del Piccolo Teatro) riporta varie fonti extra-testuali: una lettera della ditta Topf a proposito dei forni crematori e del loro funzionamento, una lettera a Himmler sull'utilizzazione dell'oro dentario dei detenuti morti, e così via.

23. Cfr. la recensione di Mosca, *Peggio che l'inferno*, in "Corriere d'informazione", 1.3.1967, rassegna stampa, archivio del Piccolo Teatro.

ambientazione: i grandi spazi dell'aggregazione novecentesca, il *setting* tecnologico e mediatico mirano a creare una assonanza percettiva fra il passato – la realtà industriale del lager – e il tempo presente del consumo di massa e tecnologico. Il tentativo è quello di rendere attiva e percepibile sinesteticamente la lettura storica dell'Olocausto che stava allora affiorando nella coscienza degli intellettuali europei (da Hannah Arendt a Peter Weiss): l'Olocausto come tragedia derivante direttamente dal sistema capitalistico, dallo sfruttamento dell'uomo sull'uomo spinto alle sue conseguenze più estreme.

2. In seconda battuta, il corto-circuito fra passato e presente è attivato e agito performativamente alternando nelle proiezioni sullo schermo tre tipi di documenti visivi²⁴. Documenti del tempo passato, del lager, sono proiettati in forma di diapositiva, in bianco e nero, mentre si accumulano le testimonianze orali degli imputati: sono ritratti degli accusati e delle vittime e scene di vita quotidiana nel lager, lettere ufficiali che documentano il legame fra lager e grande industria, ma anche immagini, come quella del muro nero delle fucilazioni ingrandito a tutto campo, che si impongono con grande forza di presenza. Sovrimpresso alle diapositive, ecco un secondo tipo di documento visivo: le proiezioni della TV via cavo ingrandiscono volti e corpi degli attori che stanno testimoniando, e rimandano al “qui ed ora” della performance. Infine, un terzo tipo di documento è filmico e a colori, e rimanda al presente storico: è il film girato da Cioni Carpi sui luoghi di sterminio, sulla scia di quell'itinerario della memoria compiuto da Peter Weiss e da lui testimoniato nello scritto *Meine Ortschaft* (1965)²⁵. Lo si proietta a intervallare l'accumulo delle testimonianze, fra un canto e l'altro, sovrapponendo ad esso la musica di Nono che, pur composta autonomamente, funziona così da contrappunto drammatico al documentario, colorando le immagini di drammaticità.

3. Un'altra angolatura ancora chiede di essere tenuta presente, ed è il modo in cui lo spettacolo declina le performance degli attori/testimoni. Freddie Rokhem insiste che, in tutti i teatri *performing history*, l'attore/testimone incarna il legame fra il passato storico e il “qui ed ora” della performance; è lui che ci rende possibile riconoscere che sta «rifacendo», «resuscitando» o raccontando qualcosa che è successo nel passato²⁶. Nell'evento mediatico creato dal Piccolo Teatro, agli attori-testimoni è richiesto un forte autocontrollo, una oggettività e neutralità espressiva nel timbro con cui depongono oralmente la loro testimonianza, in linea con l'anonimato dei testimoni previsto da Peter Weiss, che non vuole psicologizzare e personalizzare le testimonianze ma assumerle per il loro valore documentale, di ricostruzione dei fatti. Al contempo viene loro richiesta la disponibilità ad essere

24. Attingo per questa analisi a Bablet, “*L'Instruction*” de Peter Weiss, cit., pp. 220-221.

25. Un analogo itinerario della memoria l'aveva compiuto Virginio Puecher; suo padre era morto nel campo di sterminio di Mathausen.

26. La figura dell'attore-testimone è stata anche scandagliata sotto altri risvolti e con esiti importanti da Gerardo Guccini nei vari scritti da lui dedicati al teatro-narrazione italiano: cfr. almeno *La bottega dei narratori: storie, laboratori e metodi*, Audino, Roma 2005.

mediatizzati, a fare del proprio corpo, volto, gestualità di performer (non in quanto personaggi, ma in quanto uomini e donne che ricordano) altrettanti documenti non verbali, amplificati sullo schermo, dell'atto del ricordare. Come in ogni teatro della storia, gli attori attualizzano le testimonianze poiché le incorporano e le enunciano, ma in questo caso non si tratta di incorporazione psicologica, di creazione di personaggio, ma di pura presa in carico somatica e verbale. Ogni dinamica finzionale e fantastica è evitata a favore di un tipo di incorporazione della testimonianza che mira a rendere gli stessi performer dei documenti, e precisamente dei documenti viventi, attualizzatori ed enunciatori di memoria. Il loro corpo, i loro gesti ingranditi, e visibili a tutti attraverso la mediazione tecnologica, sono marca di autenticità dell'evocazione del lager che non necessita di passare per il classico transfert proiettivo dello spettatore nel personaggio.

Possiamo concludere che la regia di Puecher, attraverso queste varie procedure, non materializza l'inferno dell'Olocausto attraverso procedimenti fantastici, ma lo attualizza, nel senso che dichiara ed enuncia il suo appartenere al nostro presente, il suo esser parte della nostra memoria. La sua performatività è dimostrativa e scientifica, di tipo documentale.

*L'istruttoria del Collettivo di Parma (1984-...)*²⁷

L'istruttoria del Collettivo agisce la storia in tutt'altro modo: senza attualizzarla, la evoca, la materializza e la incorpora con ampio e coerente ricorso alla dimensione del fantastico²⁸, alla concretizzazione scenica del passato; lo fa uscendo dall'anonimato delle testimonianze e dando agli attori/testimoni lo statuto intermittente ma intenso di personaggi a tutto tondo. Questi testimoni hanno un passato, che a tratti si materializza davanti ai nostri occhi; ecco, con orrore, li vediamo là, nell'inferno del lager. L'effetto di autenticità non deriva dalla spettacolarizzazione/mediatizzazione dei documenti ma (e non è un paradosso) dalla dimensione finzionale di ricreazione del passato, della quale Dall'Aglia e i suoi compagni investono il dramma documentale di Weiss.

Lo spettacolo nasce negli anni Ottanta, e nel frattempo erano stati pubblicati vari studi e documenti sulla tragedia della Shoah. Il teatro allora non si fa più carico di documentare e informare ma declina in altra dimensione la sua vocazione politica. Il motivo per cui il Collettivo decide di mettere in scena *L'istruttoria* è ancora politico, di missione civile del teatro, ma la compagnia legge il testo in altro modo, come altissima riflessione poetica sui processi di denegazione e derespon-

27. Per una diversa e più estesa analisi critica di questa messinscena cfr. R. Gandolfi, *La parete nera. Dispositivi della memoria nella messinscena de "L'istruttoria" di Peter Weiss, ad opera del Collettivo di Parma*, in "Ricerche di S/confini. Oggetti e pratiche artistico/culturali", rivista on-line edita dal Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma, vol. II, n. 1, 2011, pp. 69-88.

28. F. Rokhem, *On the Fantastic in Holocaust Performances*, in C. Schumacher (ed.), *Staging the Holocaust. The Shoah in Drama and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 40-52.

sabilizzazione, di mancata presa in carico dell'umanità dei propri simili, che possono innescarsi in seno alle forme della convivenza umana. La svolta performativa che agisce nelle arti a partire dagli anni Sessanta è declinata ora in forma diversa, non come teatro totale ma entro un *setting* di teatro povero che attiva una forte ritualizzazione dell'azione scenica e apre dimensioni di pianto e al compianto di una *pietas* senza catarsi. La cifra scenica aggancia emotivamente gli spettatori che partecipano a questo evento, ancora oggi, con inalterata efficacia.

Anche la creazione del Collettivo si snoda entro una architettura creata *ad hoc*, che ambienta in spazi rettangolari un dispositivo scenico pensato per includere sia attori che spettatori (occasionalmente, in *tourn  e*, viene usato il perimetro rettangolare dei palcoscenici dei teatri all'italiana, adattato ad accogliervi anche il pubblico). L'elemento centrale di tale dispositivo   una lunga e bassa parete nera, che corre su lunghi gradini e taglia obliquamente lo spazio rettangolare, creando un effetto ottico di punto di fuga a una delle sue estremit , e dividendo lo spazio in due. Al di qua   una zona stretta e piccola, triangolare, attrezzata a camerino comune degli attori, dove siamo introdotti inizialmente per assistere, in piedi, a un prologo dal forte valore evocativo; al di l , una zona molto pi  ampia, trapezoidale, con un'arena di gioco nella quale saremo coinvolti anche noi per un poco, per poi successivamente sederci su panche digradanti, frontali al muro scenico.

108

Il muro/soglia e i due spazi che esso separa e collega, come le due facce di una medaglia, attivano una drammaturgia scenica che prevede una dimensione spettatoriale itinerante. Se l'iter narrativo   un iter della memoria lungo le tappe del *lager*, anche noi spettatori compiamo un percorso che non   solo interiore: all'ingresso infatti sostiamo, in piedi, nella zona del prologo; poi oltrepassiamo una delle basse porte intagliate nel muro nero, soglia concreta del ricordo, e in piedi e mobili abitiamo lo spazio trapezoidale, arrivando a sederci solo alla fine del primo canto. Siamo dunque spettatori partecipanti.

Il muro/porta   zona liminale e di passaggio che separa e congiunge due dimensioni di realt : quella del tempo presente e quella del tempo evocato. *Al di qua* siamo nella fase di preparazione al viaggio. Mentre gli attori si truccano, una voce registrata recita un lungo passaggio della *Divina Mimesis* di Pasolini, preparandoci all'ingresso ritualizzato nella oscurit  della memoria:

Intorno ai 40 anni mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella Selva della realt  dell'anno a cui ero giunto, assurdamamente impreparato a quell'esclusione della vita degli altri che   la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurit . [...] E cos  l'Inferno che cercheremo di descrivere ora   quello che   stato semplicemente descritto da Hitler.   attraverso la sua politica che l'irrealt  si   veramente mostrata in tutta la sua luce.   da essa che i borghesi hanno tratto vero scandalo, hanno vissuto la vera contraddizione della loro vita²⁹.

29. Estratti dal dattiloscritto di Gigi Dall'Aglio col testo di Pier Paolo Pasolini, *Divina Mimesis*; archivio personale del regista.



Quando oltrepassiamo la piccola porta della parete nera, entriamo al di là del muro, nel passato, nell'oscurità della memoria. È come se scendessimo dai convogli dei deportati, sulla banchina del lager, perché ci ritroviamo tutti ammassati e in piedi nello spazio trapezoidale, indirizzati in modo rude da un personaggio con la pila, senza poterci sedere perché un cordone ci rende impossibile l'accesso alla gradinata.



Lì in piedi, nell'oscurità, seguiamo uno *Häftingle* che con fare accorato schematizza sul muro-lavagna la banchina di arrivo dei treni all'ingresso del lager; poi ci giriamo a seguire con gli occhi un imputato che entra arrogantemente scendendo i gradoni, dal lato opposto dell'ambiente scenico; solo dopo una ventina di minuti siamo invitati a prendere posto, e assistiamo al resto dello spettacolo seduti, testimoni delle deposizioni che i personaggi rilasciano proprio davanti a noi, spes-

so guardandoci direttamente negli occhi. Gigi Dall'Aglio ha chiarito nel corso dei nostri incontri: «più che far vivere al pubblico la situazione di persone deportate, mi interessava arrivare a farlo sedere in modo diverso, come diceva Genet, “dopo esser passati da un cimitero”».

L'azione scenica adesso si snoda, di canto in canto, con pochi arredi disposti nello spazio trapezoidale. Al lato corto del trapezio è un pianoforte, perpendicolare allo spazio del pubblico, dove siede un musicista che accompagna in più momenti l'evocazione scenica. Al lato opposto e sbilanciato in avanti, disposto obliquamente rispetto agli spettatori, c'è una ingombrante scrivania, che è la postazione di un personaggio femminile dalle complesse connotazioni; sorta di Virgilio, di guida nell'inferno, la donna transita senza soluzione di continuità dal ruolo di giudice a quello di accusatrice e consolatrice, ma è anche e soprattutto evocatrice delle figure del testo drammatico, del quale legge spesso alcuni frammenti, come fra sé e sé, dando così il via alla comparsa dei personaggi e alla concretizzazione scenica dei canti. Questa figura è attivatrice e custode di memoria.

L'ambientazione è astratta e funge contemporaneamente da lager e da tribunale, poiché i personaggi trapassano, nello stesso spazio, dal rievocare (rendere testimonianza davanti alla donna-giudice e a noi uditori) al rivivere (visualizzare il passato, compiere le azioni e incarnare le relazioni del lager). Ad esempio il canto del *Bunkerblock*, ove si racconta delle gabbie dove venivano rinchiusi anche per più giorni i detenuti ribelli, è agito da un attore che inizialmente si presenta come testimone, rispondendo alle domande che gli rivolge il giudice e scrivendo nervosamente sulla superficie nera di un piccolo tavolo, ma poi scivola nel suo passato agendo la propria testimonianza: solleva il tavolino disponendolo a mo' di gabbia, vi si mette dentro e continua a raccontare; dolente e contorcendosi concretizza il ricordo davanti ai nostri occhi.

Gli oggetti e il loro uso concorrono grandemente al registro evocativo e onirico di visualizzazione della memoria. Ad esempio nel secondo canto, mentre la donna-guida evoca le deposizioni dei testimoni che raccontano la spoliazione delle vit-



time dei propri beni e della propria dignità, due personaggi, un uomo e una donna, entrano in scena da due porticine intagliate nel muro nero, vestiti di tutto punto e con le loro valige; vengono poi messi in piedi al centro dello spazio scenico, vengono fatti spogliare, le valige aperte e i loro beni disposti meticolosamente per terra, davanti a loro, come in un inventario museale.

Si attiva insomma per queste vie una sorta di concretizzazione onirica della memoria che costruisce performativamente lo spazio-tempo dello spettacolo come dimensione altra e separata, spazio rituale. Gli anni Quaranta – del lager – e gli anni Sessanta – del processo – precipitano in un'unica onirica costellazione temporale; sia l'entrata che l'uscita degli spettatori da questo mondo scenico hanno carattere itinerante e sono ritualizzate; ai meccanismi di convocazione onirica dei personaggi concorre in maniera determinante l'accorta drammaturgia luminosa, che alterna fonti di luce fredda e calda nello spazio scuro, in forma di fasci luminosi, molto mirati, spesso provenienti dalle porticine aperte nel muro, come squarci di luce nel buio che accompagnano le apparizioni (così la scrittura scenica attiva la suggestione della dinamica pasoliniana dell'oscurità e della luce che caratterizza *La Divina Mimesis*).

Sono proprio le fonti luminose, unite al fumo che invade l'ambiente, a costruire la scena *clou* delle camere a gas, di forte impatto sugli spettatori, che è il massimo di concretizzazione dell'incubo della storia.



Senza paura del kitsch e della ricerca dell'effetto, il regista realizza l'ultimo canto invadendo improvvisamente la scena di fumo, che irrompe da ogni porta, da sotto da sopra, mentre il tono e il registro della narrazione cambiano bruscamente; una voce concitata ripercorre minuziosamente le varie tappe dell'esecuzione fino all'asfissia, mentre dalle porte entrano delle figure con maschere antigas, gettando a terra i vestiti che rappresentano i corpi senza vita dei condannati; l'atmosfera è

resa angosciante e claustrofobica dal fumo denso, dai fasci di luce bluastra, dal fra-tuono assordante.

Poi tutto tace, le luci cambiano, siamo di nuovo nella sala di deposizione del tri-bunale e ascoltiamo le ultime brevi dichiarazioni degli imputati e dei testimoni: «nulla rivelava che lì si bruciavano uomini...».

In silenzio, senza applausi, siamo invitati a lasciare l'ambiente, deambulando uno ad uno attraverso una stretta porta d'uscita, mentre un'attrice ci porge un fio-re a mo' di ricordo. Ne usciamo turbati: questa narrazione teatrale, portandoci co-sì intimamente a contatto con le testimonianze dolenti delle vittime, con le depo-sizioni piene di "non ricordo" degli imputati, ci contagia con una questione cardine della tragedia dell'Olocausto: chiedersi e chiederci *come* tale catena di ster-minio sia stata possibile, *come* si sia attivato un tale livello di deresponsabilizzazio-ne individuale. Su tale questione morale si incardina in effetti il testo di Weiss, abi-lissimo nel ricostruire, attraverso le testimonianze, il programmatico meccanismo di frammentazione delle responsabilità attuato dall'universo concentrazionario.

Se la ricerca del *cosa*, dei fatti, connotava l'interrogazione del passato nazista e del-l'Olocausto negli anni Sessanta, *L'istruttoria* del Collettivo, che agisce performati-vamente la storia attraverso la dimensione del fantastico, coinvolgendo in dimen-sione di prossimità e di corporeità gli spettatori, tende a trasportarli in un livello altro rispetto a quello documentale, facendo loro vivere un "rituale laico"³⁰ che ha a suo contenuto il nodo etico aperto dai fatti tremendi della Shoah.

30. "Rituale laico" è l'espressione preferita di Gigi Dall'Aglio per parlare della funzione e del si-gnificato odierno del teatro.