

MASSIMO SALGARÒ (VERONA)

DIE ERMITTLUNG/L'ISTRUTTORIA DI PETER WEISS:
TEORIA E PRASSI DELLA TRADUZIONE TEATRALE

DIE ERMITTLUNG/L'ISTRUTTORIA BY PETER WEISS:
THE THEORY AND PRAXIS OF TRANSLATING THEATRE

WŁOSKI PRZEKŁAD *DOCHODZENIA* PETERA WEISSA:
TEORIA A PRAKTYKA PRZEKŁADU

Peter Weiss wrote the play *Die Ermittlung*, which describes the horror of Shoah based on the acts of the Frankfurt trials, in 1966. In 1984 Gigi Dall'Aglio directed the play at the Teatro Due of Parma in Italy. The Italian director consciously violated many indications of the author concerning the staging of *Die Ermittlung* because the public and the historical situation were completely different than twenty years before when the publication of the German edition of the drama was first released. Gigi Dall'Aglio did not use the typical estrangement effect of the Brechtian theatre but preferred several other techniques, described by the performance theory, to involve the public into the performance both physically and emotionally.

Quando nella critica letteraria si parla di “performance” si rischia di produrre dei fraintendimenti perché questo termine viene spesso utilizzato con accezioni diverse, a volte opposte. Per sgomberare il campo da possibili incomprensioni premetto che la mia analisi del processo di traduzione del dramma *L'istruttoria* di Peter Weiss si basa sulla teoria della performance e sulla nomenclatura di Erika Fischer-Lichte di cui fornirò una succinta esposizione. Questo approccio mi permetterà di prendere le distanze da analisi che hanno analizzato il teatro di Peter Weiss con concetti di performance diversi.

Attraverso gli scritti di Erika Fischer-Lichte quali *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* (2001) e *Ästhetik des Performativen* (2004) la critica letteraria ha inaugurato un *performative turn*. Mentre il *linguistic turn* degli anni Ottanta ha definito tutti i sistemi culturali come sistemi semiotici e ha focalizzato l'attenzione sulla struttura dei significanti, Fischer-Lichte si è concentrata sulla materialità e la medialità dei processi culturali. In questa riformulazione della cultura, il rituale è stato considerato come la culla del teatro in quanto

rappresenta azioni simboliche foriere di un senso comunitario (E. Fischer-Lichte 2001: 14) e favorisce la connessione fra pensiero e azione, individuo e società (U. Brunotte 2001: 85-102). Parallelamente sono state rivalutate le avanguardie che miravano a sconvolgere il mondo concettuale ed emotivo del loro pubblico (E. Fischer-Lichte 2001: 70-71).

A detta di Fischer-Lichte, il semiotico e il performativo non stanno in un rapporto di reciproca esclusione, poiché essi gettano delle prospettive diverse sullo stesso oggetto: nella misura in cui un'analisi semiotica si interroga sulle condizioni in cui emerge il senso e la qualità estetica, essa terrà in considerazione il performativo, p.e. nella materialità del sistema di rappresentazioni o nelle azioni e nelle emozioni che suscita (E. Fischer-Lichte 2001: 142). Il performativo non è "senza senso", ma denota i mezzi espressivi della rappresentazione, fra i quali ci sono elementi asemantici come il timbro o il volume della voce, il ritmo, il colore, le luci di scena (E. Fischer-Lichte 2001: 16). In questa prospettiva la referenza del segno è raggiunta solo con la performance e la distinzione fra soggetto e oggetto, spettacolo e pubblico non viene più mantenuta (E. Fischer-Lichte 2001: 142). Ne consegue che una rappresentazione possa essere più o meno performativa, ma non esclusivamente semiotica o performativa.

Anche la traduzione teatrale deve essere intesa come un duplice passo, uno semiotico in cui un testo è tradotto in un sistema linguistico straniero e uno performativo, in cui il regista, attraverso la sua messinscena, materializza e trasforma il dramma (E. Fischer-Lichte 2008: 320-330). Quindi un'opera teatrale tradotta viene mediata due volte: attraverso la traduzione e attraverso la messinscena (N. Greiner 2004: 142). Queste mediazioni possono cooperare, sebbene sulla natura di queste cooperazioni le opinioni divergano: per alcuni critici il traduttore può partecipare alla messinscena perché fra le righe della sua traduzione lascia trasparire una «messinscena implicita» (T. Horst 1988: 9). Inoltre, secondo Horst Turk, la traduzione teatrale si contraddistingue dagli altri tipi di traduzione, per via della sua finalità, che è la messinscena. Norbert Greiner dubita invece che la messinscena possa essere considerata una parte del processo di traduzione, poiché avviene dopo la traduzione e anzi, con ogni rappresentazione viene ricreata dagli attori e dal regista (N. Greiner 2004: 142).

Per Fischer-Lichte la traduzione teatrale ha uno statuto duplice: da un lato può fungere da strumento della mediazione visto che fornisce il testo di lettura del dramma. Dall'altra può diventare il modello per la messinscena che poi diventa il vero protagonista della mediazione (E. Fischer-Lichte 1988: 129-145). La messinscena e la traduzione possono quindi influenzarsi reciprocamente, poiché la cultura di origine e di destinazione dell'opera non sono le stesse. L'allestimento di un dramma implica sempre anche una trasformazione culturale, benché non ci siano delle leggi fisse o delle costanti che regolano il passaggio dal testo al palco (E. Fischer-Lichte 1988: 131). Fischer-Lichte dimostra che ogni messinscena esercita una funzione specifica nella cultura d'arrivo e che solo questa

trasformazione le permette di esprimere il suo potenziale all'interno della cultura cui è destinata. Per questo non ci si deve limitare ad analizzare solo la traduzione scritta, ma tutto il processo di traduzione di un dramma (E. Fischer-Lichte 1988: 144). Conseguentemente ripercorrerò uno spaccato del processo di traduzione e di trasformazione di *Die Ermittlung* di Peter Weiss all'interno della cultura italiana.

Significativamente Erika Fischer-Lichte non parla mai – o quasi mai (E. Fischer-Lichte 1993: 433-436) – di Brecht e del suo teatro-documento che è incompatibile con il concetto di performance (E. Fischer-Lichte 2008: 360-362)¹. Siccome le poetiche sulle quali si basano il teatro epico e il teatro-documento vogliono far leva sulla ragione dello spettatore, esse hanno un forte impianto semiotico. Il teatro-documento di Peter Weiss poggia sul teatro epico di Brecht che, attraverso l'effetto di straniamento, mirava a impedire l'identificazione fra spettatore e personaggi utilizzando materiali e documenti autentici (P. Weiss 1971: 91-105). Nel teatro-documento l'uomo è concepito come prodotto dei discorsi economici, politici e sociali della sua epoca dove il singolo individuo non ha nessuna rilevanza. È per questo che nel suo dramma *L'istruttoria*, che narra la tragedia della Shoah basandosi sul processo di Francoforte del 1965, i testimoni – eccetto Lili Tofler – non sono indicati con i loro nomi ma con i loro ruoli. Questa teoria drammaturgica vuole esporre delle circostanze che lo spettatore deve analizzare freddamente escludendo qualsiasi forma di empatia e coinvolgimento emotivo. In un'intervista con Hans Mayer, Peter Weiss parla della reazione del pubblico che vorrebbe indurre con *L'istruttoria*:

Mayer: L'effetto più sbagliato e improduttivo sarebbe raggiunto, se le persone fossero prese da sentimentalismi e lasciassero il teatro piene di compassione.

Weiss: Sì, sarebbe sbagliatissimo.

Meyer: Non può essere il senso di questo pezzo. La gente deve tornare a casa molto riflessiva, con l'intento: Questo lo vorrei conoscere meglio.

Weiss: Sì, devono comprendere...

Mayer: [...] e in questo modo resterebbe ovviamente nella tradizione brechtiana [...] anche lui voleva che si tornasse a casa riflettendo, scuotendo il capo, riconoscendo che Mutter Courage [protagonista dell'omonimo dramma brechtiano] non ha capito niente fino alla fine. In un certo senso lei coltiva gli stessi problemi di Brecht.

Weiss: Lo scopo di questo pezzo dovrebbe essere che il pubblico sia stimolato ad un pensiero consapevole, e che si interroghi sui propri comportamenti: sui comportamenti del passato, se si tratta di una generazione che vi ha preso parte, o, se si tratta di un pubblico giovane, sui comportamenti potenziali: come agirei se le circostanze si sviluppavano in questo modo e se la situazione contingente richiedesse da me delle azioni che io stesso non mi sarei aspettato da me stesso? (P. Weiss 1995: 19)

¹ Alla fine del suo *Ästhetik des Performativen* Fischer Lichte esprime la sua distanza rispetto al teatro epico. Mentre quest'ultimo punta alla razionalizzazione del mondo, la teoria della performance mira a sviscerarne la parte in ombra e a trasformare il mondo in un incantesimo (E. Fischer-Lichte 2008: 360-362).

Nell'*Istruttoria* gli eventi di Auschwitz vengono inseriti in una parabola storica che arriva fino al presente. Per compiere il processo cognitivo richiesto dal teatro-documento lo spettatore deve conquistare una certa distanza rispetto alla propria società. Questa missione è desumibile dalle sue annotazioni sul teatro-documento: il teatro-documento assume il ruolo dell'osservatore (P. Weiss 1971: 97) per sviscerare i comportamenti indotti dalle condizioni socio-economiche (P. Weiss 1971: 99).

Il 19 ottobre 1965 l'opera di Weiss ha debuttato contemporaneamente in 16 teatri. Di queste 16 rappresentazioni solo 9 erano messinscene, le altre erano delle letture sceniche (K. Wannemacher 2006: 89-103) nelle quali prevale una messinscena distaccata e non emotiva di *L'istruttoria*; quindi in molte rappresentazioni si rinunciò alla visualizzazione dei luoghi e degli eventi evocati concentrandosi sull'ascolto del testo di Weiss. Lo stesso autore aveva indicato che «Nel rappresentare questo dramma non si deve cercare di ricostruire l'aula del tribunale in cui si svolse il processo sul lager. Agli occhi dell'autore tale ricostruzione appare impossibile quanto una raffigurazione del lager sulla scena» (P. Weiss 1966: 253). Questa circostanza non sembra avere un carattere incidentale: si può affermare che l'impalcatura semiotica del dramma e la poetica che sottende abbiano avuto delle ripercussioni sugli allestimenti. Se nell'impostazione del regista il testo ha la priorità, l'interpretazione della recitazione deve assumere forzatamente un carattere ancillare.

Per comprendere la trasformazione di un'opera teatrale tradotta bisogna contestualizzarla nel momento storico della cultura d'arrivo. Eva Banchelli (E. Banchelli 2000: 72-81) descrive la ricezione di Peter Weiss in Italia e la divide in due fasi: la prima inizia nel 1965, anno della traduzione di *Abschied von den Eltern*, e arriva fino all'inizio degli anni Settanta. In questa prima fase, nella quale l'Italia si trasforma da un paese agrario in una potenza industriale e comincia il movimento studentesco e il terrorismo, l'opera di Peter Weiss, e più in generale la letteratura tedesca, attira l'attenzione della critica. Nel 1960 è stato tradotto in italiano *Das politische Theater* di Erwin Piscator, uno dei registi che in Germania ha curato la messinscena di *L'istruttoria*. L'opera di Peter Weiss venne letta sulla scia di questo tipo di teatro, che fu la matrice del teatro politico dell'epoca.

Nel 1967 *Die Ermittlung* venne portata in scena in 20 città italiane; la messinscena più nota fu quella del Piccolo Teatro di Milano con la regia di Virginio Puecher il cui debutto fu il 25 febbraio 1967 nel palazzetto dello sport di Pavia. L'uditorio italiano era un pubblico informato perché aveva fatto la conoscenza della rielaborazione letteraria della Shoah attraverso i romanzi di Primo Levi, fatto che contribuì sicuramente al successo di pubblico. Il regista Puecher intendeva, proprio come l'autore del dramma, mettere a nudo il sistema politico che aveva prodotto Auschwitz. Puecher puntò quindi alla massima attualizzazione (E. Banchelli 2000: 75): La scenografia mostrava uno studio televisivo e i luoghi

delle rappresentazioni erano sempre ultramoderni, ad esempio palazzetti dello sport o palazzi dei congressi. Gli attori leggevano il pezzo in piedi davanti ad un leggio mentre i loro volti erano proiettati su schermi giganti in cui si confondevano con alcune foto dei Lager. Inizialmente lo stesso Peter Weiss avrebbe voluto usare i suoi materiali dell'*Istruttoria* per farne una produzione televisiva (M. Rector 1999: 117). Sebbene negli anni successivi furono messe in scena anche altre opere di Peter Weiss, nel 1982, quando morì, egli era considerato un retaggio del passato.

Secondo Eva Banchelli il più grande evento nella ricezione dei drammi di Peter Weiss in Italia fu la rappresentazione di *L'istruttoria* da parte della compagnia «Il collettivo» legata al Teatro 2 di Parma. Dal suo debutto, il 25 aprile 1984, la rappresentazione viene ripetuta ogni anno, spesso in occasione di eventi significativi come il giorno della memoria. Un dato rilevante è che la compagnia si compone di attori che per via della loro età non hanno avuto un contatto diretto con Auschwitz. Questo vale anche per il pubblico che assiste agli spettacoli, che ha studiato la Shoah sui banchi di scuola. Il regista e gli attori non devono più creare tramite l'effetto di straniamento distanza rispetto ai fatti perché essa è data già dalla frattura temporale. Essi cercano invece di provocare la memoria storica di Auschwitz attraverso mezzi teatrali. Gigi Dall'Aglio si basa – come i suoi predecessori – sulla traduzione di Giorgio Zampa (P. Weiss 1966)², però le modifiche nel *milieu* intellettuale e sociale della cultura d'arrivo hanno reso necessaria una nuova messinscena. Contrariamente alla volontà dell'autore, questo nuovo allestimento è decisamente più orientato verso il performativo. Una mia studentessa, Lara Garofalo, ha intervistato Gigi Dall'Aglio per sondare le motivazioni delle sue scelte di regia da cui emerge la consapevolezza della sua distanza rispetto alle prime rappresentazioni di *L'istruttoria*:

Il teatro-documento è “lontano parente” del teatro epico, perché si parte da un'esigenza di *Verfremdung* (straniamento) della realtà che si descrive, quindi l'efficacia del documento è tanto più forte quanto non è sopraffatta dal sentimento. Così come la recitazione epica era tanto più narrativa quanto non si andava ad indagare nella ricerca psicologica dei sentimenti. Quindi tutte queste rappresentazioni [di *L'istruttoria*] partono da un presupposto che Weiss indica dicendo che lo spettacolo non deve processare, riportare due volte in primo piano, in tribunale le stesse persone. Le vittime non devono essere riprocessate ma deve essere presentata una documentazione di quei fatti per cui l'attore presterà la sua voce a quelle figure che non hanno un nome e cognome, ma sono testimonianze che l'attore deve raccogliere e riproporre. Questa dichiarazione di Weiss io l'ho disattesa. [...] Nella rappresentazione abbiamo applicato qua e là una tecnica non di derivazione brechtiana ma di tipo naturalistico, che prevede che l'attore arrivi ad immedesimarsi in un personaggio in modo che il pubblico s'identifichi in lui quando parla. (L. Garofalo 2008: 19)

² È d'uopo segnalare che fra l'edizione tedesca e quella italiana ci sono delle differenze: la traduzione inizia con una prefazione del traduttore e uno schizzo biografico di Peter Weiss. Le indicazioni del regista, che nella versione tedesca precedono il testo, si trovano alla fine della traduzione come se non fossero cogenti.

Dall'Aglio ha trasformato i documenti sui quali si basa Weiss in figure. Weiss aveva indicato gli ex-detenuti del lager che testimoniavano nel processo con numeri, derubandoli così nuovamente della loro identità e trasformandoli in semplici portavoce. Coerentemente l'autore aveva richiesto nelle indicazioni di regia che gli eventi personali svanissero nell'anonimato. Dall'Aglio ha invece distribuito le parti dialogiche fra i suoi attori che si sono identificati con i ruoli e ha così, per sua stessa ammissione, «tradito Weiss a metà». Inoltre, contrariamente alle indicazioni di Puecher, gli attori non leggono ma recitano gli eventi descritti nel testo. Mentre il teatro di Weiss rispecchia la matrice brechtiana che richiede distanziamento, la messinscena dell'*ensemble* di Parma avvicina la Storia al pubblico restituendo ai suoi protagonisti un volto.

Secondo le categorie brechtiane, quando gli attori narrano abbiamo a che fare con teatro epico, quando recitano, con teatro naturalistico. Entrambe le tecniche sono adottate nella rappresentazione parmense. La pièce inizia con un inserto epico quando il pubblico viene fatto entrare nei camerini dove gli attori si truccano. Nel dramma gli attori assumeranno di volta in volta sia i ruoli delle vittime sia dei carnefici. Secondo Dall'Aglio, la rappresentazione diventa, invece, "naturalistica" quando gli oggetti e gli utensili del lager non vengono solo descritte verbalmente, ma anche messi in mostra. La regia di Dall'Aglio è naturalistica anche quando non sono i documenti, bensì le persone a dominare la scena: è evidente che la sua lettura si focalizza su alcuni personaggi, ad esempio Lili Tofler, alla quale sono consacrati 20 minuti del processo che ne dura in totale 100. Altri punti di focalizzazione sono il destinatario della lettera di Lili, i 119 giovani polacchi uccisi attraverso iniezioni di fenolo e Kurt Pachala che morì di fame ad Auschwitz.

Prima che inizi la rappresentazione vera e propria gli spettatori ascoltano nei camerini una voce fuori campo che recita *La divina mimesis* di Pier Paolo Pasolini, il resoconto di un viaggio all'inferno in cui si parla di una crisi politica e esistenziale nella quale possono rispecchiarsi sia gli spettatori sia gli attori di Parma la cui via d'uscita è una marcia attraverso l'inferno della realtà:

Intorno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella "Selva" della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità [...] E così l'Inferno che cercheremo di descrivere ora è quello che è stato semplicemente descritto da Hitler. È attraverso la sua politica che l'irrealtà si è veramente mostrata in tutta la sua luce. È da essa che i borghesi hanno tratto vero scandalo, hanno vissuto la vera contraddizione della loro vita (P.P. Pasolini 1975:5).

Dopo questa citazione una figura femminile dice «Entriamo» appellandosi direttamente agli spettatori. La donna assumerà per il pubblico la funzione di guida che Virgilio ebbe nell'immaginario dantesco. Gli spettatori compiono un percorso inusuale, dal camerino alla scena, che li spinge ad empatizzare maggiormente con gli attori con cui stanno condividendo questo passaggio. Quindi

all'inizio della rappresentazione il pubblico intende chiaramente il riferimento alla *Divina Commedia* di Dante sulla quale si era basato anche Weiss nel suo progetto teatrale (Y. Müllender 2003: 9-20; J. Wöhl 1997; M. Castellari 2005). Gigi Dall'Aglio ha amalgamato anche altre opere: all'inizio del «canto sul Zyklon B» ha inserito alcune riflessioni tratte dalle *Autobiographischen Aufzeichnungen* del comandante di Auschwitz Rudolf Höß. Nello specifico si tratta del passo in cui Höß è fiero di avere introdotto il gas nei lager per facilitare l'eliminazione dei detenuti (R. Höß 2009: 190). Il pezzo si chiude con un nuovo inserto nel testo di Weiss, quando lo psicopompo dice «Usciamo» accompagnando uno spettatore, al quale si accoda tutto il resto del pubblico, verso l'uscita.

Come già accennato, Gigi Dall'Aglio aveva delle intenzioni diverse da quelle di Peter Weiss: non voleva fare un processo al sistema capitalistico che aveva prodotto Auschwitz, ma puntava a costruire la memoria di quegli eventi nelle persone che non li hanno vissuti. I fatti dovrebbero così iscriversi nella memoria soggettiva degli spettatori. Per Dall'Aglio solo il teatro è in grado di produrre questo effetto, perché prevede la copresenza fisica degli attori e del pubblico. In mancanza dei cimiteri sui quali piangere i morti della Shoah, il dramma deve assumere su di sé una funzione rituale e insieme culturale. Per questo il teatro non è per lui un sistema comunicativo ma un «rituale laico³» – una concezione che lo avvicina alle posizioni di Fischer-Lichte (Bachmann-Medick 1988: 153-178). Secondo Dall'Aglio il teatro si distingue, ad esempio dal cinema, per la sua performatività e fallisce come mezzo di comunicazione quando rinuncia alla propria funzione rituale.

Come abbiamo visto, il pubblico viene fatto salire sul palcoscenico, per partecipare con gli attori all'arrivo sulla banchina di Auschwitz partecipando fisicamente alla selezione dei deportati sulla banchina. Solo successivamente agli spettatori è consentito raggiungere la platea e prendere parte ad un rito che evoca la memoria di Auschwitz. Dall'Aglio si è preso anche altre licenze rispetto alla matrice di Weiss: ha, per esempio, eliminato le ripetizioni del testo che comportano un appiattimento emotivo del pubblico. Il regista non voleva rappresentare la Shoah ma l'emozione trasmessa dal testo che per Dall'Aglio diventa un generatore di memoria. La funzione della rappresentazione di Parma non è di informare il pubblico, bensì di mettere in moto un dispositivo mnemonico atto a richiamare i ricordi di Auschwitz nel pubblico. Il testo originale venne

³ L'espressione «rituale laico» è usata dallo stesso Dall'Aglio. (v Roberta Gandolfi 2011: 112). Cfr. anche l'intervista in cui Dall'Aglio spiega: «Il teatro ti dà l'impressione di una presenza umana concreta, non reale, che ti parla in uno spazio e in una dimensione non virtuale di cui la presenza è una necessità, cioè l'attore è sul palco non come al cinema, dove l'attore che recita in quel momento si può trovare ovunque. E questo è un fatto che si sente, è l'elemento di ritualità che conserva il teatro e che produce questo effetto. Se si guarda il teatro non come un sistema di comunicazione ma come un sistema rituale allora si capisce perché col teatro si può fare questo tipo di operazione» [costruire la memoria della Shoah nello spettatore]. (L. Garofalo 2008: 22)

segmentato e modificato per imitare la frammentarietà dei ricordi, effetto spesso raggiunto spostando parti del testo. Dall'Aglio mescola il ad esempio «canto del Zyklon B» con passi del «Canto del Bunkerblock»; il «canto del Zyklon B» inizia con la deposizione del testimone 6 (P. Weiss 1966: 210)

La scenografia è creata da una parete nera sullo sfondo che rievoca il luogo delle esecuzioni di Auschwitz e che assume diverse funzioni: è la porta d'ingresso degli spettatori, una lavagna in cui vengono annotate le cifre assurde del lager e il numero dei «canti» che sono messi in scena; questo elemento scenografico si basa sul settimo canto dell'*Istruttoria* in cui è descritta la parete nera dove venivano eseguite le esecuzioni dei condannati a morte. Nel testo leggiamo:

TESTIMONE 3

Le fucilazioni venivano eseguite
Davanti alla Parete Nera
nel cortile del Block Undici [...]

GIUDICE

Com'era la parete nera
TESTIMONE 3
Era fatta di grosse tavole
Ai lati aveva due parapalle
Disposti ad angolo
Il legno era coperto
di tela da sacchi catramata

(P. Weiss 1966: 151-152)

Nell'immaginario di Dall'Aglio la Parete Nera perde la sua referenza e assume funzioni diverse: quando la lavagna mette in scena il testo che sta alla base della rappresentazione assume su di sé una funzione straniante. Come ricorda suggestivamente Eva Banchelli questo elemento è anche la *tabula rasa* dell'oblio contro il quale quest'opera combatte dal primo momento (E. Banchelli 2000: 81). Roberta Gandolfi descrive invece con minuzia le vari funzioni che la parete assume nella regia di Dall'Aglio e la considera una cerniera fra due dimensioni spazio-temporali, quella del prologo e quella degli eventi narrati, quella del presente e quella del passato. (R.Gandolfi 2011: 69-89). La memoria a cui Dall'Aglio si richiama è fragile; sintomaticamente gli attori scrivono con il gesso che durante la rappresentazione viene spesso raschiato da chi vuole distruggere la memoria di Auschwitz come quell'imputato che cerca di cancellare dalla parete le foto che rappresentano i volti dei detenuti.

Gli oggetti del lager – Luigi Dall'Aglio li chiama reliquie (E. Banchelli 2000: 81) come vestiti, foto e gli utensili che rievocano le esistenze dimenticate dei prigionieri diventano un elemento determinante. La memoria è qui legata ai suoi portatori materiali, p.e. alla lettera o alla foto di Lili Tofler che la segretaria dell'imputato Boger consegna al giudice. Come sappiamo, in un'ottica performativa, il teatro è ancorato alla materialità della rappresentazione. L'esposizione

degli oggetti non ha soltanto a che vedere con la loro visibilità, ma con la loro presenza tangibile all'interno del rituale. Dall'Aglio sostiene che l'oggetto presente è più forte di uno fotografato (L. Garofalo 2008: 25). Il regista prende spunto dal seguente passo del testo in cui si parla degli oggetti confiscati nel lager:

PROCURATORE:
 Può fornirci dati
 Relativi al valore e alla quantità
 Dei beni confiscati
 TESTIMONE 8
 Prima della deportazione
 Avevano consigliato agli Häftlinge
 di portare la maggior quantità possibile di valori
 biancheria abiti denaro strumenti
 col pretesto
 che sul posto in cui li avrebbero insediati
 non avrebbero trovato nulla
 Così portarono con sé ogni avere
 Parecchia roba veniva sottratta
 Sulla banchina nella cernita preliminare [...]
 Anche per noi avanzava sempre qualcosa
 Che in seguito poteva servirci
 Come materiale di scambio
 Fatti tutti i conti
 Nel deposito valori
 Risultarono miliardi

(P. Weiss 1966: 37-38).

La nebbia che avvolge gli oggetti sulla scena segnala il bianco e nero della memoria. Il fumo delle sigarette del giudice e di Boger s'infittisce nell'ultimo canto arrivando ad avvolgere totalmente il palco per rievocare il fumo dei crematori.

Le indicazioni di Dall'Aglio aggiungono e sottraggono elementi al testo per aumentarne il potenziale performativo: una delle differenze principali rispetto al testo originale è l'eliminazione di tutte le parti dialogiche che contengono gli interventi del collegio difensivo⁴. Questa circostanza ha delle ripercussioni importanti sulla ricezione del dramma: l'avvocato è infatti una figura di mediazione e la sua assenza contribuisce a diminuire la distanza fra gli spettatori e gli attori. Il difensore degli imputati giudica gli eventi in funzione della strategia processuale e cerca di imporre la sua visione all'interno del processo; così facendo potrebbe esercitare un effetto di suggestione⁵. All'interno

⁴ Nei seguenti passi ha eliminato le voci dell'accusa e della difesa (P. Weiss 1966): pp. 28, 29, 35-36, 37, 51, 66-67 71, 75, 78, 84, 89, 101, 102, 104, 107, 108, 109, 112, 126, 145, 146, 187, 193, 217, 221, 246, 248.

⁵ Questo riferimento lo devo al mio avvocato, Dr. Giovanni Bisazza, che vorrei ringraziare in questa sede.

di un esempio di teatro-documento la sua assenza è particolarmente gravosa: l'avvocato punta ad una verità processuale, dei documenti, mentre i testimoni della Shoah e di conseguenza anche gli spettatori sono interessati ad una realtà sostanziale.

In uno dei pochi casi in cui Dall'Aglio ha mantenuto l'intervento dell'avvocato, quest'ultimo si avvicina al testimone e lo abbraccia (P. Weiss 1966: 110). Lo stesso fenomeno è riscontrabile quando il giudice mette la mano sulla spalla di un ex-detenuto (P. Weiss 1966: 20), o quando il giudice tiene un fiore in mano mentre racconta dei giovani polacchi uccisi tramite il fenolo. (P. Weiss 1966: 201). In questo gesto si palesa l'empatia con le figure che il regista vuole destare. Ma non è l'unico caso: i testimoni sottolineano la selezione sulla banchina con ampi movimenti delle braccia, l'omicidio di un detenuto attraverso l'iniezione di fenolo viene riportata da un testimone spogliandosi e mimando l'accaduto. Inoltre nel «Canto del Bunkerblock» un testimone descrive la sua cella accucciandosi sotto un tavolo per esemplificare davanti agli occhi dello spettatore la ristrettezza degli spazi. La dimensione semiotica del testo viene continuamente corroborata e incorniciata dal performativo della gestualità perché i personaggi alternano momenti di rievocazione degli eventi a momenti in cui rivivono di fronte al pubblico il loro passato.

Il tempo è ovviamente un altro fattore importante nella ricostruzione della memoria e dunque lo è anche in questa rappresentazione; gli imputati che lavorano nell'industria lo sottolineano guardando ossessivamente l'orologio. Senza dubbio l'ossessivo fumare di alcune figure evidenzia il trascorrere del tempo e quindi la dimensione cronologica. Allo stesso modo la musica di Alessandro Nidi espleta una funzione centrale perché detta il tempo dei discorsi. La sua funzione ritmica e performativa, che accelera o frena il dramma, può innestarsi facilmente sul testo di Weiss totalmente privo di punteggiatura. Quando il ritmo vivace di una musica da pianobar accompagna la descrizione degli astrusi e crudeli riti del lager crea un effetto stridente non dissimile a quello della colonna sonora di *Tempi moderni* di Chaplin. Essa può anche tacere o trasformarsi in lamento ogni volta che vengono fatte delle deposizioni intime dei testimoni e contribuire così, in qualità di elemento asemantico, all'umore malinconico dello spettatore. Oltre alla musica si può notare come anche i rumori abbiano una funzione performativa, ad esempio quando la macchina da scrivere della dattilografia dell'ufficio politico detta il ritmo del suo discorso, oppure quando Kaduk sbatte il suo bastone da passeggio sullo scranno del giudice, quando sulla banchina riecheggia il suono di una sberla o quando in lontananza si ode il rimbalzo del pallone dei bambini condannati a morte. Anche la ripetizione di singole parole produce ritmo come si può notare almeno due volte nel dramma attraverso la ripetizione di «Boger» e «miliardi». Secondo Dall'Aglio, il ritmo avrebbe una funzione suggestiva, quasi magica, per eludere la ragione degli spettatori (L. Garofalo 2008: 27). Il volume e il timbro delle voci ottemperano a questa funzione:

spesso le testimonianze sono quasi urlate, espresse a fatica, o, come nell'ultimo canto, pronunciate dalla voce registrata di un bambino.

Le strategie performative che ho enucleato sono tutte antiepiche. La performance di questo pièce è riscontrabile soprattutto nel suo rapporto col pubblico. Quest'ultimo si ritrova a una vicinanza traumatica con le vittime e con la violenza degli aguzzini, con cui all'inizio della rappresentazione condivide addirittura lo spazio. Contrariamente alla rappresentazione diretta da Virginio Puecher, qui al pubblico è richiesta maggiore partecipazione emotiva. Non possiamo essere d'accordo con Roberta Gandolfi che nel suo stimolante saggio *Storia e performance: un confronto fra due scritture sceniche de l'Istruttoria di Peter Weiss* ha descritto le strategie performative delle messinscena di Puecher e Dall'Aglio definendo la regia di Puecher come performativa, nonostante sia in «in sintonia con la grande tradizione piscatoriana-brechtiana» (R. Gandolfi 2011: 105). Ritengo che questa divergenza sia dovuta agli approcci metodologici utilizzati: mentre io mi sono basato sul concetto di performance di Fischer-Lichte, Gandolfi prende le mosse da quello di Freddi Rokem (F. Rokkem 2010). Queste diverse concezioni di *performance*, riscontrabili anche nell'intervista che Dall'Aglio ha rilasciato a Lara Garofalo, spingono ad una diversa interpretazione delle opere⁶: in quella sede Dall'Aglio afferma di aver visto lo spettacolo di Puecher che «utilizzò tutti gli strumenti tipici del teatro-documento» (L. Garofalo 2008: 18). *L'Istruttoria* di Dall'Aglio invece si distacca dai dettami di Weiss e dalla «versione milanese» di Puecher, puntando sul fattore emotivo (L. Garofalo 2008: 19).

Proprio l'alto tasso di performatività della messinscena della compagnia di Parma ha suscitato varie reazioni da parte del pubblico: dall'ammirazione allo shock, da malesseri a improvvise esclamazioni. Alla fine del pezzo non è concesso un applauso catartico, perché mentre i nazisti convinti della loro innocenza restano seduti sul palco e osservano il pubblico, quest'ultimo viene pregato di abbandonare la platea tramite una porta secondaria. *L'Istruttoria* di Dall'Aglio non si chiude sul palcoscenico, dove neppure era iniziata, perché si innesta nell'intimo dello spettatore e continua a vivere come engramma nella sua memoria (E. Fischer-Lichte 2008: 330).

⁶ La distanza fra l'approccio di Gandolfi e il mio è riscontrabile nelle sue stesse osservazioni. Gandolfi riconosce che Puecher puntava con la sua messinscena ad un ambiente scenico «freddo e scientifico» e che la sua lettura scientifica è «obiettivizzante e demistificatrice». (R. Gandolfi 2011: 103) Contrariamente a quanto afferma Gandolfi tale lettura non poteva che richiedere una «ricezione fredda». Gli spettatori si sintonizzavano sugli attori di Puecher a cui 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». (R. Gandolfi 2011: 106).

BIBLIOGRAFIA

- BACHMANN-MEDICK, D. (1988): "Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung", in: FISCHER-LICHTE E. (ed.) *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, pp. 153-178.
- BANCHELLI, E. (2000): "Zur Peter Weiss-Rezeption in Italien", in: *Peter Weiss-Jahrbuch* 9, pp. 72-81.
- BRUNOTTE, U. (2001): "Das Ritual als Medium ‚göttlicher Gemeinschaft‘. Die Entdeckung des Sozialen bei Robertson Smith und Jane Ellen Harrison", in: FISCHER-LICHTE E. (ed.) *Theatralität* vol. 2: "Wahrnehmung und Medialität", Tübingen, pp. 85-102.
- CASTELLARI, M. (2005): "Strategie di rappresentazione ne *L'istruttoria* di Peter Weiss", in: COSTAZZA A., *Rappresentare la Shoah*, Milano, pp. 204-219.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.
- FISCHER-LICHTE, E. (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen.
- FISCHER-LICHTE, E. (1993): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, München 1993.
- FISCHER-LICHTE, E. (1988): "Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation", in: FISCHER-LICHTE, E. (ed.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen.
- GANDOLFI, R. (2011): *Storia e performance: un confronto fra due scritture sceniche de 'l'Istruttoria di Peter Weiss*, in: *Il castello di Elsinore*, XXIV, n. 64.
- GAROFALO, L. (2008): *La messa in scena di Die Ermittlung da parte del Teatro Due di Parma*, tesina discussa presso l'Università degli Studi di Verona, a.a. 2008/2009, relatore Massimo Salgarò, Verona.
- GREINER, N. (2004): *Übersetzung und Literaturwissenschaft*, Tübingen.
- HÖSS, R. (2009): *Komandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen des Rudolf Höß*, Martin Broszat (ed.), München.
- MÜLLENDER, Y. (2003): "Peter Weiss: Inferno, Auszüge", in: *Peter Weiss-Jahrbuch*, 12, pp. 9-20.
- PASOLINI, P.P. (1975): *La Divina Mimesis*, Torino 1975.
- RECTOR, M., WEISS C. (1999): *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*, Wiesbaden.
- ROKEM, F. (2010): *Performing History, Theatrical Representations of the past in Contemporary Theatre*, Iowa.
- TURK, H. (1988): "Soziale und theatralische Konvention als Problem des Dramas und der Übersetzung", in: FISCHER-LICHTE, E. (ed.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen.
- WANNEMACHER, K. (2006): „Mystische Gedankengänge lagen ihm fern“. Erwin Piscators Uraufführung der *Ermittlung* an der Freien Volksbühne", in: *Peter Weiss-Jahrbuch* 15, pp. 89-103.
- WEISS, P. (1966): *L'istruttoria*, Torino.
- WEISS, P. (1995): "Kann sich die Bühne eine Auschwitz Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Meyer", in: *Peter Weiss-Jahrbuch* 4, pp. 105-121.
- WEISS, P. (1971): "Notizen zum dokumentarischen Theater", in: *Rapporte* 2, Frankfurt, pp. 91-105.
- WÖHL, J. (1997): *Intertextualität und Gedächtnisstiftung. Die Divina Commedia Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini*, Frankfurt.