



Roberta Gandolfi

La parete nera. Dispositivi della memoria nella messinscena de *L'istruttoria* di Peter Weiss, ad opera del Collettivo di Parma¹



Abstract

Nel 1984, con la messinscena de *L'istruttoria* di Peter Weiss, il Collettivo di Parma realizza un originale e efficace dispositivo scenico, una architettura che ingloba sia attori che spettatori. Pernio del dispositivo è una lunga parete obliqua, che funge da cerniera fra due dimensioni spazio-temporali - quella del prologo e quella degli eventi narrati, quella del presente e quella del passato - instaurando una mirabile drammaturgia scenica di evocazione onirica della tragedia dell'Olocausto. Il saggio descrive e analizza il funzionamento e i significati agiti da tale scrittura di scena, sullo sfondo del dibattito contemporaneo riguardante la memoria della Shoah e l'«era del testimone» (Wieviorka 1999).

Since 1984 the company il Collettivo (based in Parma, Teatro Due) proposes a memorable production of Peter Weiss's *Die Ermittlung*. The production does not adapt to usual stages but takes place into a scenic architecture, specifically devised to comprehend both actors and audience. A long black wall functions as a hinge between two different dimensions in space and time: on the one side of the wall, the 'real' dimension of Present time, on the other side of the wall, the fictional, fantasmatic dimension of the Past (the narrative of the Holocaust). My essay describes and analyzes such scenic device and its dramaturgy of oniric evocation, while taking in account the contemporary debate about the «era of witness» (Wieviorka 1999).



Capolavoro del teatro-documento europeo, *L'istruttoria* di Peter Weiss snoda una agghiacciante rievocazione dei campi di sterminio nazisti lungo 11 canti. Come altrettanti gironi danteschi, ogni canto corrisponde a una tappa dell'iter dei detenuti nel calvario del lager di Auschwitz, secondo una toponomastica dei luoghi della

¹ Il saggio nasce da alcune lezioni su *L'istruttoria*, parallele alla visione dello spettacolo, che ho tenuto negli ultimi anni (2008-2010) nei miei corsi di Storia del teatro contemporaneo e Storia della regia teatrale, presso l'Università di Parma. Il regista Gigi Dall'Aglio ha accettato a più riprese di partecipare alle lezioni per approfondire vari aspetti dello spettacolo, e alcune delle sue riflessioni sono qui riportate fra virgolette, con la dicitura "Dall'Aglio, testimonianza orale, incontro presso l'Università di Parma". Le foto di scena dello spettacolo sono state realizzate da Marco Caselli Nirmal e fanno parte dell'archivio del Teatro Due. Ringrazio la direzione del Teatro Due per l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini, Gigi Dall'Aglio per il generoso dialogo avviato con noi in questi anni, e gli studenti che hanno partecipato agli incontri con *L'istruttoria*, cui sono debitrice di osservazioni e descrizioni collettive dello spettacolo che hanno ispirato questo contributo.

sofferenza, che parte dall'arrivo dei convogli dei treni (primo canto della banchina) allo sterminio nelle camere a gas (undicesimo canto dei forni). Il settimo canto è quello della parete nera, il muro delle fucilazioni di Auschwitz, dove avvenivano le esecuzioni a sangue freddo di coloro che erano condannati dal tribunale militare: «in media 100-150 condanne a morte» (Weiss 1966, p. 161) ogni due settimane.

TESTIMONE 3

Le fucilazioni venivano eseguite
davanti alla Parete Nera
nel cortile del Block Undici

GIUDICE

Dov'era il Block Undici

TESTIMONE TRE

In fondo a destra nel vecchio Lager

[...]

GIUDICE

Dov'era la parete nera

TESTIMONE 3

Di fronte alla porta sul muro di fondo

GIUDICE

Com'era la Parete Nera

TESTIMONE TRE

Era fatta di grosse tavole

Ai lati aveva due parapalle

disposte ad angolo

Il legno era coperto

di tela da sacchi catramata

(Weiss 1966, pp. 151-152).

Nel 1984 il Collettivo di Parma realizza una intensa creazione scenica de *L'istruttoria*, che è tutt'ora in repertorio e che il Teatro Due ripropone ritualmente per circa una settimana ogni anno, solitamente in occasione della giornata della Memoria.

La dimensione scelta per narrare l'Olocausto è intima, di vicinanza e contatto fra attori e spettatori, e si regge su un dispositivo scenico bifronte strutturato lungo un muro nero: una parete obliqua funge da cerniera fra due dimensioni spazio-temporali, quella del prologo e quella degli eventi narrati, quella del presente e quella del passato, instaurando una efficace e mirabile drammaturgia della evocazione e

della memoria. È questa drammaturgia scenica che intendo descrivere e considerare, mettendone in luce i meccanismi e i linguaggi, sullo sfondo di una interrogazione che tiene presenti le grandi questioni legate alla memoria della Shoah: la sua inconcepibilità, il dibattito sulla sua irrepresentabilità, e al contempo il suo dare vita a quella che la storica Annette Wieviorka (1998) ha chiamato l'«era del testimone».



Fig. 1: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal, *L'istruttoria* del Collettivo, primo canto. Il primo testimone è stretto fra la parete nera e gli spettatori, le cui teste si vedono in controluce.

Primo tempo, del passaggio: il muro come soglia fra mondo presente e mondo evocato

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 (Weiss 1966, nota p. 253).

Il dramma di Peter Weiss rielabora in presa diretta, attraverso un accorto e selettivo montaggio, le testimonianze rese durante il processo che si svolse a Francoforte dal 20 dicembre del 1963 al 20 agosto del 1965 contro un gruppo di SS e di funzionari del lager di Auschwitz. Ma *L'istruttoria* non è la rappresentazione realistica di un dibattito processuale, poiché il testo drammatico assume la forma

dell'*oratorio*, come recita il sottotitolo, rifacendosi alla tradizione antica di accusati e testimoni concepiti come coro, con voci isolate che emergono dal coro come i corifei delle tragedie antiche (Bablet 1970, p. 162). Il registro estetico tende per più versi all'astrazione, sia nella riduzione dei testimoni all'anonimato che per quanto riguarda l'ambientazione del dramma. Weiss si esprime chiaramente per scoraggiare una qualsiasi ricostruzione realistica dei due luoghi evocati: l'aula del tribunale (peraltro mai descritta nel dramma, né a livello testuale né paratestuale, ma inevitabilmente suggerita dalla natura dei personaggi: giudici, imputati e testimoni) e i luoghi del lager (questi sì fortemente evocati, nominati e ricostruiti sia nelle deposizioni dei testimoni che attraverso le titolazioni dei canti, secondo la toponomastica letteraria cui accennavo in apertura). Non si tratta solo, da parte di Weiss, di una predilezione tecnico/estetica per soluzioni allestitivo anti-realistiche, ma di una sua consapevolezza culturale circa la sfida alla rappresentabilità che pone la Shoah². Peraltro, evitando deliberatamente ogni *pars construens* relativa all'allestimento del dramma, Weiss fa spazio a un vasto arco di soluzioni possibili, secondo le diverse progettualità registiche e allestitivo.

In un bel saggio dedicato ai tanti allestimenti europei de *L'istruttoria* negli anni Sessanta, Denis Bablet (1970) illustra le varie opzioni intraprese a riguardo dai teatranti. In alcuni casi si preferì rinunciare a concretizzare i luoghi evocati dalle testimonianze, attenendosi a letture sceniche che si concentravano sul valore evocativo della parola poetica e stimolavano una ricezione basata sulle dimensioni dell'oralità e dell'ascolto, rispettando il sentimento di irrepresentabilità dell'inferno nazista che allora si faceva strada nelle coscienze europee. In altri casi si puntò a una visualizzazione, non tanto degli ambienti evocati nel dramma, quanto della sua struttura formale, della composizione ternaria che a più livelli caratterizza la *pièce*: così ad esempio Erwin Piscator la concretizzò in scena nella disposizione dei gruppi corali [fig. 2], e una analoga intenzione registica connotava anche la regia di Bergman a Stoccolma, nel 1966.

Altra soluzione ancora, di carattere più creativo, distinse la memorabile regia del Piccolo Teatro a firma di Virginio Puecher (1967, l'unico altro allestimento italiano de *L'istruttoria*), che attualizzò il tema dello sterminio di massa con una ambientazione di timbro mass-mediatico, allestendo nei palasport un enorme set di ripresa televisiva, dove la deposizione delle testimonianze si sovrapponeva alla proiezione ingrandita dei volti dei testimoni e si alternava con la proiezione di video-documentari sull'Olocausto³.

² Tale questione è ben presente nella coscienza europea contemporanea: sul tema, dal punto di vista del teatro, cfr. Rokem 2000 e Schumacher 1998.

³ Un'analisi comparativa fra le due regie di Puecher e di Dall'Aglio (*Storia e Performance. Un confronto fra i due allestimenti italiani de L'istruttoria di Peter Weiss*) è stata oggetto del mio intervento al



Fig. 2: *L'istruttoria* di Erwin Piscator, Berlino, 1965 (da Bablet 1970, p.175). È ben visibile la struttura ternaria dell'ambientazione scenica: i giudici, i testimoni (di spalle al pubblico) e gli imputati.

Venti anni dopo, quale ambientazione creare per una messinscena che, in consonanza con i tempi storici, si vuole meno documentale e di denuncia, e più evocativa e di memoria? Sono cambiate le forme della trasmissione culturale ed è cambiato anche il teatro: l'ensemble del Collettivo arriva a *L'istruttoria* forte dei nuovi linguaggi della scena che si sono affermati negli anni Sessanta e Settanta, grazie alle pratiche del nuovo teatro di cui la stessa compagnia parmense è protagonista, come promotrice della straordinaria e dimenticata stagione dei teatri universitari (ancora tutta da scrivere e da documentare) e poi con l'elaborazione di un linguaggio teatrale di originale stampo brechtiano⁴. Sono certamente anche presenti, nella profonda e meditata cultura teatrale del regista del Collettivo, Gigi Dall'Aglio, le soluzioni intraprese dai colleghi e maestri europei nell'esplorazione del teatro come luogo di memoria; la valenza evocativa della scena teatrale è passata infatti, in questi decenni, dalla drammaturgia delle parole alle drammaturgie dei corpi e degli oggetti di scena (così, ad esempio, il teatro del ricordo di Tadeusz Kantor ibrida con timbro evocativo e straniante l'uomo e le cose, l'organico e l'inorganico, ciò che è vivente e ciò che non è più; mentre negli spettacoli di Brook e Grotowski la nostalgia delle

Convegno internazionale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, dedicato a "Performance e Performatività", svoltosi a Messina dal 18 al 20 novembre 2010 (gli atti sono di prossima pubblicazione sul primo numero della rivista telematica *Mantichora*, 1, 2011, a cura di Dario Tomasello)

⁴ In generale, sul lavoro della compagnia esiste soltanto un libro di Luigi Allegri (1983), che prende in analisi l'importante trilogia shakespeariana realizzata subito prima de *L'istruttoria*.

origini si esprime in una matericità povera, fatta di materiali grezzi, e nell'uso degli oggetti come segni metamorfici, soggetti a continua rinominazione ludica e semantica: cfr. Mango 2003, pp. 241-252).

Ritroviamo affini codici linguistici nella regia de *L'istruttoria*, che dispiega una drammaturgia della memoria poggiata sulla materializzazione scenica di cose, oggetti, odori, suoni, persone e azioni evocate nei ricordi dei testimoni. Oggetto primo di tale concretizzazione è la parete nera del settimo canto, che assume una importanza centrale nell'originale dispositivo scenico creato ad hoc per lo spettacolo. Non si tratta di una scenografia pensata per adattarsi ad un usuale palcoscenico, bensì di una architettura scenica che ingloba sia attori che spettatori e che detta e informa la drammaturgia registica, permettendo e prescrivendo modi d'uso che mi accingo a descrivere.

Un muro nero lungo 11 metri corre su due gradini, rialzato a 40 centimetri da terra, e taglia obliquamente uno spazio rettangolare per tutta la sua lunghezza, creando un effetto ottico di punto di fuga a una delle sue estremità. L'effetto è accentuato dall'altezza digradante della parete, che misura 3,50 metri sulla destra e scende a 2,20 metri sul lato sinistro. Lo spazio scenico viene così diviso in due: al di qua del muro si viene a creare una zona stretta e piccola, triangolare, attrezzata a camerino comune degli attori, con cinque postazioni per il trucco; al di là del muro si apre una zona molto più ampia, trapezoidale, con un'area di gioco scenico stretta fra il muro e una compatta gradinata di posti a sedere. L'architettura spaziale è così modulata per accogliere in entrambi gli ambienti sia attori che spettatori, fino ad un massimo di 250 persone⁵.

Il muro/soglia, e i due spazi che esso separa e collega come due facce di una medaglia, ha valenza liminale e di passaggio fra due dimensioni di realtà, quella del tempo presente e quella del tempo evocato. Esso attiva una dimensione spettatoriale itinerante; se l'iter narrativo è un iter della memoria lungo le tappe del lager, anche noi spettatori compiamo un percorso che è insieme interiore e esteriore.

Il nostro cammino parte nel piccolo spazio triangolare, *al di qua* del muro, nella zona di preparazione al viaggio teatrale e mnemonico. Assistiamo in silenzio al trucco degli attori mentre ascoltiamo da una voce registrata un lungo passaggio de *La divina mimesis* di Pasolini (poeta molto amato dal Collettivo)⁶ :

⁵ Questo dispositivo scenico può essere montato in vari luoghi, al limite (come succede in alcuni casi quando *L'istruttoria* è in tournée) anche sul palcoscenico di un teatro all'Italiana, utilizzato però in modo da includervi anche il pubblico. Il numero degli spettatori presenti è regolabile con la disposizione variabile dei gradoni.

⁶ Nel loro *Amleto* del 1979 avevano ad esempio inserito frammenti di *Uccellacci Uccellini*: cfr. Allegri 1983, p. 21.

Intorno ai 40 anni mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella Selva della realtà dell'anno a cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione della 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 (Materiale di scena, archivio personale del regista: dattiloscritto con i passaggi de *La divina mimesis* recitati durante lo spettacolo).



Fig. 3: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal. Al di qua del muro: il prologo nello spazio triangolare, allestito quale camerino degli attori.

Il testo di Pasolini accentua l'interpretazione in chiave dantesca, di calata all'inferno, de *L'istruttoria*. Anche se venne dato alle stampe solo nel 1975, esso data agli anni 1963-1965, gli stessi della composizione dell'oratorio di Weiss, e testimonia una affine sensibilità, due interessanti forme di intertestualità e attualizzazione del poema dantesco, che lo spettacolo mette intelligentemente in risonanza. Introdurre a *L'istruttoria* tramite *La divina mimesis* significa mettersi alla ricerca del lato oscuro del testo di Weiss e prevederne un ingresso rituale:

Come un naufrago che esce dal mare e si aggrappa a una terra sconosciuta, mi voltavo indietro, verso tutto quel buio devastato e informe. [...] E mentre rovinavo

giù, ecco che mi apparve una figura, in cui io dovevo ancora una volta riconoscermi, ingiallita dal silenzio. [...] «Per il tuo bene, mi pare la cosa migliore condurti in un luogo che altro non è che il mondo. Oltre noi non andremo, perché il mondo finisce col mondo» (Materiale di scena, archivio personale del regista: dattiloscritto con i passaggi de *La divina mimesis* recitati durante lo spettacolo).

Una donna a questo punto apre una porticina intagliata nella parete nera, invitandoci ad oltrepassarla. Lungo tutto lo spettacolo, l'attrice Tania Rocchetta sarà la nostra guida, assumendo per noi la funzione del Virgilio dantesco (suggerita anche nel testo pasoliniano, nella figura del doppio di se stesso) e al contempo incarnando le figure del procuratore e dei giudici previste dal testo di Weiss.

Al di là del muro, oltre la porticina, facciamo ora il nostro ingresso nel Passato, nell'oscurità della memoria, nell'irrealtà pasoliniana. È come se scendessimo dai convogli dei deportati, sulla banchina del lager, perché ci ritroviamo ammassati nello spazio scenico trapezoidale - ingombro soltanto di un grosso tavolo - delimitato dalla parete nera da un lato, e dall'altro da un cordone bianco che ci impedisce l'accesso alla gradinata, peraltro immersa nell'oscurità.

Lì in piedi, stretti gli uni agli altri, siamo letteralmente attraversati dalle azioni sceniche di alcuni personaggi, che riusciamo a visualizzare grazie a fasci di luce mirata che squarciano il buio. Inizia ora il primo canto de *L'istruttoria*, il canto della banchina. In mezzo a noi, nascosto dai nostri corpi, un uomo scarabocchia qualcosa rannicchiato a terra, poi si alza per rispondere alle interrogazioni della guida/procuratore e testimonia usando la parete a mo' di lavagna: ai tempi del lager era il dirigente della stazione terminale dei trasporti, e disegna con un gesso lo schema della banchina, i blocchi dei vagoni da cui scendevano stremati i deportati.



Fig. 4: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal. Al di là del muro: il primo canto, con gli spettatori deambulanti.

GIUDICE Tutti i trasporti avevano lettere di vettura
TESTIMONE 2 Le lettere di accompagnamento c'erano di rado
C'erano solo cifre marcate sul vagone
Col gesso
GIUDICE che cifre
TESTIMONE 2 60 capi 80 capi secondo i casi
(Weiss 1966, p. 17).

Seguiamo con lo sguardo lui e la donna-Virgilio, che muovendosi fra noi annota le sue parole su un registro; poi chiama in causa un altro imputato che era nascosto sui gradoni bui: il dottor Capesius, responsabile della selezione degli *häftlinge* ai tempi del lager, scende arrogamente fra di noi fendendo la folla. Solo al termine della sua testimonianza la nostra guida slaccia il cordone bianco e con un gesto ci invita a prender posto sulle gradinate. Ci spostiamo e ci sediamo in silenzio, guadagnando così la postura classica dello spettatore (frontale e seduta, da testimone) solo dopo aver attraversato gli altri luoghi del dispositivo scenico, secondo una direzione di marcia, dal camerino alla scena, inversa rispetto a quella normalmente prevista per il pubblico, e consueta invece agli attori.

Durante un incontro con i miei studenti, Gigi Dall'Aglio ci ha spiegato il senso del corpo a corpo collettivo con gli attori e dell'attraversamento all'incontrario che caratterizza questo primo tempo dello spettacolo: «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'». Questo dispositivo scenico non ha mera funzione di ambientazione, ma parte dall'esigenza di costruire un tipo particolare di interazione con gli spettatori, secondo una "scrittura di relazione" (Mango 2003, pp. 196-214) che ingloba il pubblico nell'evento teatrale. Più che coinvolgerci in quanto personaggi dentro all'intreccio drammaturgico, si tratta di accompagnarci lungo una dimensione rituale, di rito di passaggio, dall'al di qua della realtà del teatro (i camerini degli attori) nell'al di là finzionale della tragedia evocata, per incentivare l'effetto di presenza della narrazione scenica. Accediamo infatti allo spazio/tempo della memoria come parte in causa del dispositivo drammaturgico, quasi scambiandoci le parti con il dottor Capesius (possiamo sederci solo dopo che lui, nascosto nel buio dei gradoni, è convocato nell'arena di gioco), e continueremo a sentirci parte coinvolta anche per il resto dello spettacolo, chiamati a render presente a noi stessi una tragedia che nasce dalla nostra stessa cultura.

L'azione scenica si snoderà d'ora in avanti, di canto in canto, davanti ai nostri occhi, con pochi arredi fissi disposti nello spazio trapezoidale; il suolo è nero come la parete; al lato corto del trapezio e perpendicolare ai gradoni c'è un pianoforte, dove un musicista accompagna musicalmente in più momenti l'evocazione scenica. Al lato opposto e sbilanciato in avanti, disposto obliquamente rispetto a noi spettatori, c'è una ingombrante scrivania con microfono, che funge da postazione del procuratore-guida. Quando prendiamo posto a sedere, la prima evocazione ambientale, la banchina d'arrivo della stazione del lager dove siamo stati affastellati, transita e si dissolve nell'evocazione del tribunale; il carattere astratto dell'ambientazione (né tribunale né lager, proprio come voleva Weiss) permette il dispiegarsi narrativo di una narrazione onirica che ingloba due tempi storici, perché i personaggi trapassano, nello stesso spazio, dal rievocare (rendere testimonianza davanti al giudice e a noi uditori) al rivivere (visualizzare il passato, compiere le azioni e incarnare le relazioni del lager).

Secondo tempo, del racconto e dell'ascolto: il muro sghembo, la memoria onirica e l'era del testimone

La parete nera dello spettacolo non origina solo dal settimo canto di Weiss, non è solo ispirata al muro delle fucilazioni di Auschwitz, ma intercetta e declina scenicamente anche altri immaginari semantici: Gigi Dall'Aglio ci ha raccontato che all'origine del progetto allestitivo vi è la fotografia storica di un ghetto ebraico, con le strette case attaccate le une alle altre: «Mi immaginavo che tutti uscissero dalle

porte, a raccontare cos'era successo». Così sulla scena del Collettivo la parete nera è intarsiata di 5 piccole porte da cui appaiono e scompaiono i personaggi⁷, e il muro diventa dispositivo di racconto, lungo un dolente doppio registro, insieme epico e fantastico.

Il muro è dispositivo di narrazione epica nel suo farsi superficie di scrittura: infatti, col procedere della narrazione scenica, gli attori segnano sulla parete/lavagna il titolo dei singoli canti, scandendo così in forma scritta la via crucis narrativa ideata da Weiss. Tale procedimento di "letteralizzazione del teatro", volutamente brechtiano (Brecht 2001, pp. 37-70), fa rima con la presenza concreta del testo drammatico, che la guida/procuratore tiene sempre con sé sulla propria scrivania, aprendolo e leggendolo a più riprese, senza limitarsi a pronunciare le battute del proprio personaggio, ma ripercorrendo a voce alta ampi stralci delle testimonianze. Le sue parole (spesso contemporanee alla titolazione dei canti sulla parete nera) danno il via al concretizzarsi di figure e immagini: la guida dantesca è dunque, tramite il libro, attivatrice e custode di memoria. Tali modi d'uso della parete-lavagna e del libro ci indicano che la loro funzione epico/straniante si ibrida con una forte valenza evocativa: la lettura esplicita del testo di Weiss funziona come convocazione in scena dei protagonisti, ché gli imputati e i testimoni appaiono via via, a sorpresa, attraverso le porte/aperture del muro, dando vita alla dimensione fantasmatica della memoria.

Così ad esempio, davanti alla comunità seduta degli spettatori/testimoni, ha inizio il secondo canto del lager.

TESTIMONE 8

Prima della deportazione
avevamo 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 loro sottratta
sulla banchina nella cernita preliminare
I medici della selezione

⁷ Tre porte sono collocate lungo il lato sinistro del muro, a una distanza di due metri l'una dall'altra; una quarta porta è solo disegnata e non ha alcuna funzionalità scenica, mentre la quinta, al lato destro e basso del muro, è più piccola delle altre, per rafforzare il senso di fuga prospettico (è la porta attraverso la quale entrano in scena gli spettatori).

prendevano non solo oggetti d'uso
ma gioielli e valuta
che mettevano da parte a valigiate
(Weiss 1966, pp. 37-38).



Fig. 5: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal. Secondo canto, del Lager.

Mentre il titolo del canto viene velocemente tracciato sulla destra della parete nera, e il procuratore legge domande e testimonianze che rievocano tale pratica di privazione di beni e identità, un uomo e una donna fanno ingresso dalla porta laterale sinistra della parete nera. Aprendosi, la porta lascia filtrare dietro di loro un fascio di luce, che taglia obliquamente la scena spingendoli letteralmente in avanti e convocandoli in scena. I due vengono posti in piedi nello spazio vuoto, si spogliano lentamente e i loro indumenti vengono posti meticolosamente davanti a loro, insieme ai contenuti delle loro valigie, come in un inventario museale. Queste figure umane sono mute - per Primo Levi, ricordiamolo, il testimone muto, colui che non è sopravvissuto, è emblema del testimone integrale - e muti e altrettanto eloquenti sono questi reperti oggettuali, componenti essenziali di una drammaturgia della scena che procede alla concretizzazione del ricordo. Tale *démarche* registica è chiaramente documentata nelle *Note per il materiale di scena* (inedite, archivio del Teatro Due) con le loro sottolineature di ogni parola delle testimonianze che rimanda alla materia, agli oggetti, alle cose, con le loro amplificazioni del mondo oggettuale

tramite gli appunti scritti a penna a lato del testo; a questo lavoro si aggiunge poi la ricerca concreta degli oggetti, condotta collettivamente:

Abbiamo lavorato sulla nostra memoria dell'epoca di guerra, non una memoria diretta, ma schegge di memoria, quelle passate nelle conversazioni della zia e della mamma mentre parlavano sottovoce sorseggiando il caffè; abbiamo ritrovato nelle nostre case gli oggetti di quella vita quotidiana; ciò che abbiamo sentito, abbiamo saputo; abbiamo costruito una memoria onirica (Gigi Dall'Aglio, testimonianza orale).

Apro qui una parentesi perché questa strategia di concretizzazione della memoria non è solo un espediente tecnico per la messinscena, ma va invece interrogata e compresa culturalmente, come un modo forte e pregante di declinare l'«era del testimone». La storica Annette Wieviorka, cui si deve lo studio omonimo, ha interrogato il modo in cui la coscienza europea è lentamente venuta a patti con l'immensa tragedia del Novecento, l'Olocausto: la sua riflessione «sulla produzione delle testimonianze, sulla sua evoluzione nel tempo, sul ruolo svolto dalle testimonianze nella costruzione del racconto storico e della memoria collettiva» (Wieviorka 1999, p. 16) ci dice di uno slittamento di status della figura del testimone della Shoah, da un fase di rimozione e di marginalizzazione nel primo dopoguerra, ad una successiva, dove progressivamente tale figura si impone a garante e fonte di autenticità della indagine storica (anche contro le cautele degli storici di professione, propensi ad accertare i fatti tramite ricostruzioni documentali, di fronte alla natura complessa della dimensione del ricordo, del suo complicato impasto di passato e presente, di soggettività e oggettività). La memoria del genocidio diventa così parte integrante e costitutiva dello spazio pubblico e politico in Occidente e in Israele. L'avvento del testimone, scrive la storica, si può far risalire al Processo Eichmann svoltosi a Gerusalemme nel 1961: a differenza del processo di Norimberga del 1947, dove le condanne contro i criminali di guerra si basarono soprattutto su varie forme di documentazione scritta e visiva, con un ricorso minimo alle testimonianze, il processo Eichmann aprì una strategia processuale che valorizzava le deposizioni orali, orchestrandole attentamente e facendo uscire dall'ombra i sopravvissuti al lager e la rimozione collettiva dei loro ricordi. L'intento culturale e politico era quello di non limitarsi a ricostruire un pezzo di storia a futura memoria, ma di dare «al fantasma del passato» la «dimensione del reale» (Gideon Hausner in Wieviorka 1999, p. 84), di imprimere nello spazio pubblico una memoria calda, diversa da quella fredda degli archivi perché costruita sui racconti in prima persona dei testimoni. Iniziano una nuova era processuale e narrativa e un nuovo modo di fare

storia e memoria; l'avvento della storia orale si basa sulla produzione delle testimonianze e sulla loro considerazione come documenti, mentre a teatro, nel cinema, nelle varie forme di rappresentazione e di simbolizzazione della Shoah, la figura del testimone acquista una centralità prima impensata.

Il processo di Francoforte, l'oratorio di Weiss e lo spettacolo del Collettivo sono eventi e opere che rientrano tutti nell'era del testimone, come anche *Shoah* di Lanzmann e tante altre rappresentazioni giuridiche e artistiche dell'Olocausto. È interessante considerare come la declinano simbolicamente: il testo di Weiss degli anni Sessanta e la messa in scena di Parma degli anni Ottanta perseguono infatti a questo riguardo intenti decisamente diversi.

Ne *L'istruttoria* di Weiss, le deposizioni processuali rese a Francoforte passano dal medium orale a quello scritto, dalla corporeità della testimonianza diretta all'architettura narrativa dell'oratorio letterario. Weiss non mira alla forza emotiva della singola testimonianza ma vuole far emergere l'immenso valore documentale dell'insieme delle deposizioni. Sono i fatti a interessarlo, l'enormità dello sterminio di massa ancora rimosso dalla coscienza europea: «Desideravo investigare scientificamente la realtà di Auschwitz per mostrare al pubblico nei minimi dettagli cos'era successo» (Weiss, in Bablet 1970, pp. 158-159). L'autore si prefigge lo scandalo della verità: importa denunciare e comprendere la dimensione di massa dello sterminio e la sua pianificazione programmatica. Per questo egli depotenzia la dimensione individuale delle figure dei testimoni a vantaggio di una figura corale, collettiva e dunque anonima. I testimoni subiscono, nel dramma, un processo di astrazione parallelo a quello cui è sottoposto lo spazio, nei termini dell'anonimato e dell'interscambiabilità. Fin dall'elenco iniziale, i personaggi non sono indicati con il loro nome, ma con i loro ruoli: un procuratore, un rappresentante della difesa e un rappresentante dell'accusa; 18 accusati, che «impersonano figure reali» (nel corso del dramma i testimoni li rievocano con nome e cognome, ma l'autore attribuisce loro le battute in quanto «imputato 1», «imputato 2», e così via) ; infine 9 testimoni che «impersonano alternativamente i più diversi personaggi anonimi» (Weiss 1966, p. 11). Sulla differenziazione fra la personalizzazione degli imputati e l'anonimato dei testimoni, Weiss insiste anche nella nota finale: i testimoni non hanno nome come non l'avevano nel lager (spoliazione dell'identità) anche perché la loro funzione drammaturgica è di portavoce, di relatori dei fatti. Tale anonimato rimanda anche alla dimensione corale della tragedia, e non a caso le più famose messinscena dell'*Istruttoria*, coeve all'uscita del dramma, si reggono su dispositivi di coralità scenica. In altre parole, Weiss interpreta e riconduce l'avvento del testimone entro la cornice politica di un'arte documentale di matrice brechtiana, giocata sul distanziamento: ed è certamente giusto dire anche nel caso de *L'istruttoria* che

il distanziamento non impedisce di provare empatia per le vittime né orrore per un sistema complesso che ha prodotto la morte di massa. Restituisce invece dignità all'uomo pensante, proprio quella dignità che il nazismo aveva spazzato via giocando sulle emozioni, specialmente durante i raduni di massa, o sui sentimenti, come l'odio (Wieviorka 1999, p. 103)⁸.

Nel 1984, il Collettivo interpreta in modo diverso l'era del testimone, puntando ad una personificazione calda dei personaggi e ad un effetto di presenza che si distanzia dal rigoroso raffreddamento stilistico scelto da Weiss. Scartando soluzioni allestitivo legate alla corralità e all'anonimato, l'ensemble di Parma si indirizza verso la personificazione e l'individualizzazione, convinto che si debba restituire a tutti i personaggi un volto e una storia. Gigi Dall'Aglio ci ha raccontato i motivi di questo approccio: a lui e ai suoi compagni non interessa soltanto la ricostruzione dei fatti (la fase della documentazione dell'Olocausto si è ormai compiuta), ma anche e soprattutto un altro aspetto del testo: l'indagine nei meccanismi della coscienza, le strategie individuali di convivenza col ricordo, il venire a patti con la propria memoria, le dinamiche interiori di de-responsabilizzazione che, durante il nazismo, permisero a tante persone di farsi parte di una catena di sterminio, e, nei decenni successivi, di dimenticare o di auto-assolversi.

L'invito ad abbandonare la distanza sublime secondo la quale l'universo dei campi di concentramento ci è incomprensibile (un concetto-chiave de *L'istruttoria*, espresso dal testimone 3, figura portavoce dell'autore, a p. 106 del testo) è in effetti leggibile lungo un doppio livello: quello limpido, documentale, indicante la necessità di conoscere i fatti, e un altro, più oscuro e di perenne attualità: la necessità di confrontarsi con il rischio, sempre in agguato, di de-responsabilizzazione verso i propri simili. Per questo il regista e i suoi compagni scelgono di dar rilevanza, fra i personaggi di Weiss, a quelli che esprimono una «posizione intermedia, di chi non è vittima né carnefice, ma viene spinto a compiere atti da carnefice» (Gigi Dall'Aglio, testimonianza orale) quali i medici del lager e gli industriali presso i quali gli *häftlinge* erano impiegati in massa, e per questo scelgono di incorporare le figure dei testimoni in personaggi individualizzati e creati con introspezione psicologica, capaci cioè di stare in scena non solo come narratori e portavoce dei fatti, ma con la profondità

⁸ Wieviorka muove questa considerazione a proposito della storiografia 'fredda' della "Soluzione finale" (tesa a documentare l'Olocausto come macchina di produzione di morte), che, spiega, è una delle due correnti storiografiche che tracciano la storia della Shoah, senza mai incontrarsi con l'altra, 'calda' corrente, scritta dal punto di vista delle vittime. Nell'ambito del dibattito sulla performance della Storia, è interessante notare l'analogia fra questi due modi di fare Storia, e le due correnti di interpretazione del personaggio, calda (di immedesimazione) e fredda (di distanziamento) che attraversano le teorie dell'attore (novecentesche e non solo), secondo la lettura di Luigi Allegri 2009.

della loro biografia. L'individuazione e incorporazione dei testimoni e i meccanismi narrativi e luministici della loro convocazione sulla scena creano un effetto di presenza analogo all'effetto di realtà che proviamo nei sogni; come nei sogni, è inoltre possibile creare corto-circuiti temporali, rendendo ad esempio visibile il gioco dei tempi storici (quello del lager e quello del processo, a vent'anni di distanza), nell'animo e nei comportamenti dei protagonisti, nei loro differenziati ruoli sociali, nel loro modo individualizzato di rendere testimonianza, fra fatica estrema del ricordare e sprezzante gesto di rimozione della memoria.

Tale è la valenza culturale della strategia di concretizzazione e incorporazione di cui ho parlato, che coinvolge oggetti, persone e dispositivo scenico: un declinare l'era del testimone come interrogazione etica sulla nostra implicazione nel tragico scenario della Storia; un coinvolgerci moralmente nell'effetto di presenza ricercato dalla drammaturgia scenica.

L'aspetto tecnico del lavoro sui personaggi ha poi risvolti analoghi alle dinamiche creative che hanno dato vita all'invenzione scenica del muro nero. Anche in questo caso la fonte letteraria si sovrappone a un immaginario visivo: in particolare gli attori ricorrono all'intenso reportage fotografico di August Sander, *I volti della società*, una narrazione epica declinata per ritratti e primi piani dei cittadini della Germania degli anni Venti. L'ispirazione che ne traggono per la creazione dei personaggi è chiara ad esempio nelle figure degli industriali, protagonisti del quinto canto ("La fine di Lili Tofler"), come si può vedere dalle immagini riprodotte qui di seguito [fig. 6 e 7].



Fig. 6: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal. "Canto della fine di Lili Tofler".



Fig. 7: Il grande industriale, da Sander 1979, p. 46.

Ma torniamo alla parete nera e ai suoi legami con la drammaturgia della memoria. La parete, non dimentichiamolo, è sghemba rispetto alla visuale di noi spettatori (è disposta obliquamente rispetto ai gradoni su cui siamo seduti), e anche solo per questo ci è impossibile assimilarla percettivamente a una funzione di semplice sfondo e dimenticarla. La parete crea, all'interno del dispositivo scenico, un punto di fuga laterale, che mette implicitamente in crisi l'attitudine percettiva alla prospettiva centrale, costringendoci a una percezione straniata; la soluzione di timbro vagamente espressionista (le distorte scenografie espressioniste avevano una parentela stretta con l'emergenza onirica), carica il muro, di canto in canto, di connotazioni e funzioni diverse.

A differenza degli altri, proprio il settimo canto della Parete Nera, è fra i pochi in cui la regia rinuncia a concretizzare in immagini sceniche le deposizioni dei testimoni. La parete non si trasforma neanche per un attimo nel muro delle fucilazioni, seguendo i terribili ricordi dei testimoni, ma viene caso mai investita di una valenza simbolica, funzionando metaforicamente da limite invalicabile della memoria. Lo spunto viene da un passaggio del testo, che il regista eleva a leit-motiv:

GIUDICE

Non andò mai nel cortile del Block Undici

TESTIMONE 1

Forse una volta

Doveva esserci un muro

Ma non l'ho più in mente

GIUDICE

Un muro dipinto di nero

deve pure colpire

TESTIMONE 1

Non l'ho più in mente

(Weiss 1966, p. 157)

Attento a costruire il ritmo dello spettacolo secondo il modello di una sinfonia musicale che alterni sapientemente momenti di esplosione e implosione, passaggi lenti e veloci, Gigi Dall'Aglio affida al settimo canto la variazione ritmica forse più astratta, meno figurativa e narrativa, dell'intero spettacolo. Sulla parete viene scritto il nome del canto, accompagnato da un urlo di donna che si appoggia al muro, mentre una luce forte illumina l'intero spazio scenico e il piano esegue una sonata di scale ad altissimo volume. Inizia un gioco di botta e risposta fra il procuratore e un imputato, così veloce che il significato delle parole si perde, anche a causa delle voci sovrapposte di altri due testimoni entrati nel frattempo nello spazio scenico, che corrono da una parte all'altra, come servi di scena, impegnati a raccogliere da terra gli oggetti esibiti nei canti precedenti e ad introdurne di nuovi, funzionali ai canti successivi. Nel mezzo di questa rapida polifonia vocale per partiture sovrapposte, solo una frase spicca con la chiarezza di un leit-motiv: «non ricordo».

Nell'ultimo canto, la parete nera ritorna a una sua precisa funzionalità scenica e narrativa, mentre la dolente dimensione onirica sprigionata da tutto lo spettacolo volge decisamente all'incubo: il muro ora diventa una parete del forno crematorio. Il gas filtra verso di noi dagli interstizi delle cinque porte, penetra nello spazio scenico per poi invaderlo totalmente quando alcune figure con maschere antigas spalancano le porte, gettando a terra vesti e indumenti che evocano i corpi senza vita dei condannati; l'atmosfera è resa angosciante e claustrofobica dal fumo denso, dai fasci di luce bluastra che irrompono dalle porte aperte, dal frastuono assordante, mentre una voce concitata ripercorre minuziosamente le varie tappe dell'esecuzione, fino all'asfissia. È il massimo di concretizzazione dell'incubo della Storia, realizzato in chiave iperrealista, senza paura del kitsch e della ricerca dell'effetto.



Fig. 8: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal: undicesimo canto, dei forni crematori.

Poi tutto tace, le luci che provengono da oltre le porte si spengono, si riaccendono quelle interne all'area di gioco; siamo di nuovo nella sala di deposizione del tribunale 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 la guida/procuratore ci porge un fiore a mo' di ricordo. L'uscita dallo spazio evocativo è ritualizzata, itinerante, così come lo era stata l'entrata. Restiamo turbati da questa esperienza spettatoriale, che tocca le corde interiori del pianto e del compianto, di una *pietas* senza catarsi. Con paradosso solo apparente, è proprio la cornice rituale attivata dallo spettacolo, l'entrare e uscire esplicitamente nella dimensione fantasmatica e onirica della memoria, a garantire l'effetto di autenticità e l'intensità emotiva dello spettacolo.

La cifra scenica aggancia emotivamente gli spettatori che partecipano a questo evento, ancora oggi, con inalterata efficacia. L'operazione si distanzia dal mantenimento in repertorio delle regie famose per ragioni di carattere espositivo, museale, che è tipico dei grandi teatri europei (dal Berliner Ensemble al Piccolo Teatro di Milano). Davanti a sempre nuovi spettatori - i ragazzi delle scuole superiori di Parma, il pubblico serale che viene anche da lontano - i nove interpreti, parte del nucleo storico della compagnia del Collettivo (Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Cristina

Cattellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio, Giuseppe L'Abbadessa, Milena Metitieri, Tania Rocchetta), ritornano ciclicamente dentro agli stessi personaggi creati un quarto di secolo fa, incorporandoli nelle loro fisionomie che si modificano e invecchiano col tempo, come a un appuntamento con se stessi, con i propri compagni di strada e con le proprie biografie e identità di uomini e donne di teatro. *L'istruttoria* è exemplum e memorandum di sentieri artistici condivisi, segnati dall'impegno etico e civile, dall'incontro con la Storia e dalla responsabilità della memoria.

L'autore

Roberta Gandolfi è ricercatrice di Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli studi di Parma. I suoi campi di insegnamento e ricerca riguardano il teatro di regia e le pratiche e le culture sceniche contemporanee, e gli intrecci fra storia del teatro e culture delle donne. Fa parte della Società Italiana delle Storiche. Ha pubblicato il volume *La prima regista. Edith Craig fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Roma, 2003; ha promosso convegni ed è co-curatrice di dossier sulle riviste teatrali del Novecento ('Le culture delle riviste', *Culture Teatrali*, 7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 257-361) sulla scrittura biografica nel campo delle arti performative ('Teatro e gender: l'approccio biografico', *Teatro e Storia* 28, 2007, pp. 329-406), sul Théâtre du Soleil della regista Ariane Mnouchkine (*Hystrio, trimestrale di teatro e spettacolo*, a. XXII, n. 2, 2009, pp. 43-71).

E-mail: robertapierangela.gandolfi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Allegri, L 1983, *Tre Shakespeare della compagnia del Collettivo/Teatro Due*, Liberoscambio editrice, Firenze.

Allegri, L 2009, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

Bablet, D 1970, 'L'instruction de Peter Weiss', in *Les voies de la creation théâtrale*, vol. II, editions CNRS, Paris.

Brecht, B 2001, 'Letteralizzazione del teatro', in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino.

Maderna, M 2005 'L'Istruttoria (1965) Il prototipo del teatro documentario', in A. Cascetta e L. Peja, *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano.

Mango, L 2003, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.

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

Sander, A 1979, *I volti della società*, Mazzotta, Milano.

Schumacher, C. ed 1998, *Staging the Holocaust: the Shoah in Drama and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge.

Weiss, P 1966, *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, Einaudi, Torino.

Wiewiorka, A 1999, *L'era del testimone*, R. Cortina, Milano.