



L'Istruttoria, un rito laico

Intervista sul rapporto tra storia e teatro

A CURA DI BIANCA MARIA RAGNI

Peter Weiss, nato a Babelsberg (Berlino) nel 1916 da famiglia ebraica (il padre era un industriale cecoslovacco, la madre una colta vedova svizzera che in gioventù era stata attrice) con l'ascesa al potere del nazismo emigrò in Inghilterra, trasferendosi poi in Cecoslovacchia, Svizzera e Svezia, paese di cui prese la cittadinanza. Dal 1963 al 1965, assistette a molte sedute del processo che si tenne a Francoforte contro un gruppo di SS e funzionari del Lager di Auschwitz. Da questa sua esperienza nacque L'istruttoria (Die Ermittlung), testo a metà strada fra l'oratorio e il dramma documentario che, attraverso la rielaborazione poetica dei verbali di deposizione dei torturatori e dei deportati, denuncia nella speculazione borghese la causa profonda dei crimini hitleriani. Pubblicato in italiano nel 1966 da Einaudi, dopo la prima messinscena italiana a cura del Piccolo Teatro di Milano con la regia di Virginio Puecher nel 1967, L'istruttoria è stata riallestita, in un'edizione particolarmente riuscita che ha saputo conciliare forza emotiva e rigore, dalla Compagnia del Collettivo di Parma, per la regia di Gigi Dall'Aglio. Rappresentata per la prima volta nel 1984, essa è rimasta in repertorio e riproposta ogni anno come un appuntamento rituale con la memoria.

Cosa ti ha spinto ad affrontare la tematica dello sterminio nazista in teatro?

Intanto non si parla di uno sterminio generico, ma si parla di Auschwitz che, secondo me, ha la prerogativa di essere un caso unico nella storia. È un tentativo di genocidio globalizzato. Andare a cercare gli elementi di un'etnia per portarli in un luogo dove poterli uccidere, mi sembra una degenerazione delle capacità tecniche, organizzative e

programmatiche della nostra civiltà. Anche per queste ragioni quella di Auschwitz è una storia molto particolare.

Le motivazioni poi nascono dalla crisi di ordine ideologico e politico dei primi anni ottanta. Sono esposte in parte in quel tratto della *Divina Mimesis* di Pasolini che abbiamo messo come prologo allo spettacolo: in un momento di crisi, di buio, nel mezzo del cammino della nostra vita, nella foresta, nella selva dei nostri problemi, dei nostri affanni ci voltiamo indietro a cercare un riferimento sicuro, qualche cosa di solido a cui ancorarci, un punto etico da cui ripartire. Secondo me il rifiuto del trionfo dell'*irrealtà*, come lo chiama Pasolini, può essere un punto da cui muoversi, da cui partire.

Rispetto al testo di Weiss, sei rimasto fedele o ti sei preso dei margini di rielaborazione?

Sono rimasto molto fedele alle intenzioni di Weiss, quelle cioè di far riflettere sulle ragioni che erano presenti, ma che, forse anche per mancanza di strumenti analitici e d'indagine, la gente non vedeva o non voleva vedere. Non gli sono stato fedele per la forma che suggeriva di usare, distaccata e oratoriale. Io mi sono servito di una forma molto coinvolgente e diretta, anche perché per suscitare interesse su un tema razionale, secondo me, si deve passare attraverso l'*urgenza* di affrontare quel tema, e quell'*urgenza* oggi è troppo lontana storicamente e bisogna richiamarla attraverso il nostro immaginario. Io non ho mai conosciuto quei tempi, però "li conosco", attraverso quel processo per cui la memoria non è solo un fatto di registrazione, ma di creazione. Si crea attraverso gli affetti, l'ascolto, la vita e le presenze. Io conosco quei luoghi e conosco quanto là è avvenuto senza esserci stato, non solo per quello che ho sentito raccontare, ma perché ritrovo negli oggetti, nell'attività umana e nei rapporti qualche cosa che porta l'eco di quel tempo, di quei momenti e di quei fatti. È questo che si deve, o meglio, che io ho ritenuto di dover andare a cercare.

All'interno di questo percorso che si è snodato per così lungo tempo, la compagnia ha incontrato delle difficoltà di rapporto con il pubblico?

Le difficoltà le abbiamo lette nella società cui noi portavamo questo nostro contributo di memoria creativa. La difficoltà è che mentre all'origine c'era quasi bisogno di spiegare perché si facesse questo spettacolo, in seguito ci accorgevamo che il pubblico, che all'inizio degli anni ottanta era più informato su questi temi, diventava via via più dis informato e a un certo punto anche più fragile. Potrei proprio fare una scaletta degli anni in cui lo spettacolo è stato in vita e segnalare come, a seconda dei momenti politici che abbiamo vissuto, il pubblico avesse reazioni molto diverse. Per esempio, in certi momenti regnava l'indignazione – «Queste cose non devono più succedere!» –, in altri una certa lucidità pe-

dagogica – «Dovete fare questo spettacolo per le nuove generazioni, perché la gente sappia» –, in altri ancora, debbo dirlo con chiarezza, con lo sdoganamento della politica di destra, che per anni si era mantenuta entro certi limiti, in grandi città come Milano il pubblico era di una vulnerabilità sconcertante, ogni sera bisognava accompagnare qualcuno fuori dalla sala. Oggi la differenza tra le generazioni è più forte. Una volta la scuola già forniva gli elementi di conoscenza, perlomeno in Emilia e in Lombardia; oggi invece i giovani vengono e stupiscono, mentre gli anziani sostengono il valore pedagogico dello spettacolo e nella mezza età c'è ancora un'incertezza assai vulnerabile.

Per te il rapporto fra storia e teatro è possibile solo con testi come L'istruttoria?

Il teatro può parlare della storia nella misura in cui la storia è un fatto attuale per la società: il teatro funziona in maniera corretta solo quando si esaurisce nel presente. Non può essere apprendimento o studio di qualche cosa. Il problema è quello di far coincidere sulla scena il tema/dibattito e un'emozione che riguardi lo spettatore nel suo specifico quotidiano, nel suo vivere quotidiano, ed è un po' l'operazione che ho fatto appunto con *L'istruttoria*. Mi sono sforzato di comunicare che è qualcosa che potrebbe capitare a te, alla tua persona e alla tua vita in questo momento, e che vittime potrebbero essere i tuoi cari, tuo fratello, la tua fidanzata. Bisogna far capire il dramma sia delle vittime sia di alcuni dei cosiddetti aguzzini, cioè quelli che a un certo punto dovevano compiere scelte di vita o di morte su altri, come ad esempio un dottore che doveva decidere, senza potersi esimere, se una persona era idonea al lavoro o no, e la sua decisione poteva essere una condanna a morte. Bisogna far vivere questa realtà come possibile oggi, possibile domani, dopodiché si è invogliati a ragionare sulle cause che possono portare a questa tragedia. Questa secondo me è la forza del teatro: non "attualizzare", ma "attuare" sul momento i suoi contenuti. La forza del teatro è di colmare la distanza storica nel momento in cui si attua.

Il teatro è al tempo stesso luogo laico e rito laico, L'istruttoria da questo punto di vista è uno spettacolo esemplare.

Certo, perché in questo spettacolo il tema coincide proprio con la forma della ritualità laica. Io faccio rito laico anche quando metto in scena Woody Allen, ma il pubblico se ne accorge meno, perché non c'è questa coincidenza stretta fra la forma della ritualità e il contenuto della ritualità. Invece con *L'istruttoria* è evidente, si parla espressamente di memoria. Anche se il teatro è sempre un modo di guardare a ciò che è avvenuto nell'interesse del presente. Io paragono il teatro a quando si va in treno seduti nella direzione opposta a quella di marcia, per cui non puoi anticipare il paesaggio con lo sguardo, ma lo vedi

tutto accumularsi dietro di te, e lo vedi nell'attimo in cui passa, non è una visione dall'alto o tradotta in immagine, vedi dove va a finire, dove si distende e come si va a collocare.

Ha senso oggi parlare del teatro come momento rituale, quando si tratta solo di una parentesi che non entra a far parte di una "ritualità estesa"?

Ogni periodo storico ha coniato una propria ritualità, e non è solo il senso del cosmo a poter essere espresso ritualmente, ma anche il senso borghese della vita. Là può essere il tuo cosmo. Io credo per esempio che Ibsen abbia scritto delle grandi "messe borghesi". Un altro tipo di ritualità laica e non borghese si celebrava in tutta Europa durante i festival teatrali universitari degli anni sessanta, in aule gremite di giovani che assistevano a semplici oratori, epurati da ogni forma spettacolare, come la lettura dei comunicati stampa delle agenzie internazionali, censurati dai media tedeschi, sulla guerra del Vietnam. A proposito del teatro politico: a Dario Fo, il quale sosteneva di usare il teatro per fare politica, opposi che per me lui faceva esattamente il contrario, usava la politica per fare teatro. Grazie alla politica c'è la possibilità di strutturare il pubblico, quindi di creare un momento di grande ritualità. È così che Fo ha sempre fatto del grande teatro e, come tale, se vogliamo, della grande politica. Chi va ai suoi spettacoli conosce già le cose che racconta, ma ci va proprio per questo, perché Fo ritualizza la politica e, in nome dell'origine dialettica del teatro, riesce sempre ad introdurre qualche elemento trasgressivo anche rispetto all'impianto socio-rituale che ha creato.

*Canto della banchina
Canto del Lager.*

