

se vuole, può continuare i suoi insegnamenti. « Che ne direbbe — dice l'industriale a Milone — se io le fornissi i mezzi per impiantare un centro di studi nel quale lei potrebbe mandare avanti con piena tranquillità le sue ricerche? In un secondo momento si potrebbe prendere in considerazione l'apertura di una clinica per il trattamento di massa delle malattie del linguaggio ».

Il centro della commedia di Moravia è nell'aver individuato la linea della nuova ideologia; se per Marx conoscenza del mondo significa anche mutamento del mondo, per la « nuova filosofia » la conoscenza dovrebbe interessarsi solo al significante (cioè al linguaggio) e non al significato (cioè alle cose) così che il mondo resterebbe quello che è. La tautologia diverrebbe la figura retorica più importante di questo sistema, l'antibiotico per eccellenza. La storia stessa diverrebbe una conseguenza di una determinata struttura, una necessità, non una scelta consapevole, un atto di volontà.

Le pagine della commedia di Moravia hanno dunque la costruzione di un saggio, la logica di un'operetta filosofica sulla società moderna, e la crisi dei valori dell'impegno e del disimpegno. Si ricollegano cioè a quelle che sono le dominanti nella polemica attuale, fenomenologica e postfenomenologica. Difficili a tradursi scenicamente nella totalità dei loro valori possono prestarsi ad una realizzazione di maniera, legata al gioco di società e allo schema di una commedia brillante. Tale è la strada scelta da Gianfranco De Bosio e da Franco Parenti che hanno trovato, via via che le repliche si sono susseguite, nuovi toni e definitive sistemazioni, sia nell'allestimento scenico, nel meccanismo esteriore, negli incastri delle situazioni, sia nella recitazione, monocorde, necessariamente distaccata e brillante dell'ipocrita (e amaro) professore.

### **L'istruttoria**

#### **di Peter Weiss**

*L'istruttoria (Die Ermittlung)* di Peter Weiss offre un esempio di rinnovamento dello spettacolo teatrale. L'oratorio su Auschwitz è la ricerca di una testimonianza corale e individuale delle

ragioni e dei fatti che resero possibile l'esistenza di questa « fabbrica della morte » gestita e diretta da migliaia di uomini, con gesti e parole abituali. Il lato sconvolgente di questa immensa follia è da ricercarsi proprio nella convenzionalità, nell'*habitus* di una consuetudine che coglie l'uomo impreparato di fronte ad altri uomini.

Weiss ha estratto dai verbali delle udienze del processo di Francoforte (1963-1964) contro i responsabili di Auschwitz i documenti più salienti, cercando di lasciarli nella loro cruda evidenza, senza abbellimenti letterari; e ne ha composto un atto di requisitoria allucinante, dove la ragione domina ogni altra passione, dove la ricerca delle responsabilità scopre motivi di inquietudine e di angoscia.

La tragedia si articola attraverso analisi e motivazioni che rispecchiano anche visivamente questa diversità di prospettiva, questa necessità di reperire al momento i diversi piani nei quali è scomposto il dramma degli uomini. Il rinnovamento proposto dal testo è da individuarsi proprio in questo continuo alternarsi di voci presenti, vittime o carnefici, per ricostruire una tragedia realizzata dal compiersi di una logica assoluta secondo la quale la solidarietà, l'umanità, venivano brutalmente interrotti in un universo di odio al di fuori di ogni comprensione. Il concetto burocratico dell'obbedienza portato ai più degradanti deliri non spiega la meticolosità di una organizzazione delittuosa, la mostruosa evidenza di un incubo che ha coinvolto milioni e milioni di uomini riportati a vivere in una dimensione astratta.

Attraverso la rievocazione Weiss fa parlare decine e decine di testimoni e imputati, gli uni e gli altri incapaci di rendere conto della grande follia. Ed è proprio questo elemento di logica, tersa follia che disperde ogni senso di ragione umana, che fa pensare al *Marat-Sade* di Weiss, alla rappresentazione immaginata dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del « divino marchese », della persecuzione e assassinio di J. P. Marat, con la differenza che in questo caso la rappresentazione è reale.

Peter Weiss ha costretto in brevi unità di tempi la sua azione, dividendo epicamente l'oratorio in

11 canti: *Canto della banchina, Canto del Lager, Canto dell'altalena, Canto della possibilità del sopravvivere, Canto della fine di Lili Tofler, Canto dell'Untercharführer Stark, Canto della Parete Nera, Canto del fenolo, Canto del Bunkerblock, Canto del Zyklon B, Canto dei forni*. Ha parlato con la voce dei testimoni disperdendo ogni emozione retorica, cercando di raggiungere, attraverso il distacco, solo la verità. « Dei 9 milioni e 600 mila perseguitati / abitanti nei territori / occupati dai loro persecutori / 6 milioni sono spariti / ed è da pensare / che la maggior parte di essi / fu annientata deliberatamente / Chi non fu fucilato massacrato / torturato a morte / gasato / morì di fatica / di fame di contagio di miseria / Solo in questo lager / furono assassinate / più di 3 milioni di persone / Ma per calcolare il totale / delle vittime inermi / di quella guerra di sterminio / dobbiamo aggiungere ai 6 milioni / di morti per ragioni razziali / 3 milioni di prigionieri di guerra sovietici / fucilati e morti di fame / più 10 milioni di civili / morti nei paesi occupati / ». La voce del testimone agghiaccia per la sua implacabile verità.

La tragedia del nostro tempo è l'indifferenza alle cose; Weiss riportando le voci dei partecipi — vittime o carnefici — oggi inseriti nella società, ha voluto gridare la sua ribellione al silenzio. « Oggi / che la nostra nazione ha di nuovo raggiunto / una posizione eminente / — conclude la voce dell'imputato n. 1 — dovremmo occuparci di altre cose / piuttosto che di accuse / che da tempo si sarebbero dovute considerare / cadute in prescrizione ». Contro questo silenzio Weiss ha

inteso reagire, contro l'idea stessa di una « caduta in prescrizione » ha voluto comporre questo canto agli immemori.

Il rinnovamento dello spettacolo teatrale, di cui si scriveva all'inizio, è nella tessitura stessa del testo; nel collegamento tra le voci, i gesti, tra la tragedia individuale e quella collettiva. L'allestimento della versione italiana diretto da Virginio Puecher ha tenuto conto di questa frantumazione, risolvendo, forse alquanto meccanicamente, la doppia possibilità di lettura dell'oratorio, con l'ausilio del filmato e della ripresa diretta attraverso la televisione a circuito chiuso. Non conoscendo le altre edizioni (\*) non si potrà fare qui un confronto: c'è solo da rilevare che da un punto di vista di lettura popolare il dramma di Weiss ha guadagnato in intensità proprio là dove una maggiore concentrazione critica avrebbe potuto risolvere con maggiore incisività, le fasi del dramma, che restano a parer nostro: questo senso di sgomento per l'abitudine dei gesti nei carnefici e l'inquietudine per la smemoratezza del nostro tempo, questa indifferente ricerca del silenzio cui tutto — civiltà, benessere, tranquillità — sembra tendere.

Gli interpreti hanno dato tutti valido contributo da Giancarlo Sbragia a Milly, da Edda Albertini a Giulio Girola. Le musiche, con funzione di contrappunto, erano di Luigi Nono.

EDOARDO BRUNO

(\*) *L'istruttoria* è stata rappresentata a Londra, Parigi, Stoccolma e New York.

## CINEMA

### *Engagement pas mort*

Da ventidue anni è finita la seconda guerra mondiale e a chi ci s'è trovato pare un giorno: forse perché le speranze sono dure a morire. Ma

se c'è un segno che dà la misura di quanto tempo sia trascorso, lo si può ravvisare nel mutamento totale che cinema e letteratura, queste due siamesi in sempre più stretto processo di simbiosi, hanno registrato. *Où sont les neiges d'antan?* Vent'anni fa