



STRATAGEMMI  
ΣΤΡΑΤΗΓΗΜΑΤΑ  
PROSPETTIVE TEATRALI

TRENTUNO  
2015

**Direttore:**  
Maddalena Giovannelli

**Direttore responsabile:**  
Francesca Gambarini

**Redazione:**  
Francesca Gambarini, Maddalena Giovannelli,  
Francesca Serrazanetti, Gioia Zenoni

**Revisore editoriale:**  
Giacomo Coronelli

**Comitato scientifico:**  
Alberto Bentoglio, Francesco Citti, Maria Teresa Grassi,  
Giuseppe Lozza, Gianfranco Nieddu, Maria Pia Pattoni,  
Raffaele Pugliese, Giovanna Rosa, Giuseppe Zanetto

**Progetto grafico:**  
Jolieadv.com

Stratagemmi è una rivista PEER REVIEWED

**Prezzo di copertina:**  
Singolo numero: 20,00 €  
Abbonamento (4 numeri): 60,00 €

**Contatti:**  
redazione@stratagemmi.it  
abbonamenti@stratagemmi.it  
ufficiostampa@stratagemmi.it

**Stratagemmi online:**  
www.stratagemmi.it

Stratagemmi è sempre disponibile presso  
Libreria antiquaria Pontremoli  
via Vigevano 15 - 20144 Milano  
02 58103806 - 02 58102157  
info@libreriapontremoli.it  
www.libreriapontremoli.it

EDITORIALE 5

PARTE PRIMA **STUDI** APPETTITI IN SCENA

- La pancia di Falstaff 9  
*di Caroline Patey*
- Menù teatrali nella Spagna dei secoli d'oro 29  
*di Maria Rosso*
- Un banchetto di figli. Antropofagia nel teatro greco 43  
*di Maddalena Giovannelli*
- Paese che vai, cannibali che trovi. 57  
Sul teatro transculturale di George Tabori  
*di Marco Castellari*
- Le cucine del 'kitchen sink drama' 83  
*di Mariacristina Cavecchi*
- Cucine da incubo. 105  
Irlanda, cibo, identità in 'The Beauty Queen of Leenane'  
*di Sara Soncini*
- Coppe al veleno e calici di champagne. 123  
Il brindisi sulle scene teatrali d'Occidente  
*di Mariagabriella Cambiaghi*
- Tavoli dell'assurdo  
Parte I. Il cibo nella 'Cantatrice calva' di Eugène Ionesco 137  
*di Daniela Mauri*
- Parte II. Il cibo-oggetto e l'esistenza meccanica 151  
in 'Aspettando Godot' e 'Finale di partita'  
*di Eleonora Sparvoli*
- Drammi ai fornelli nella città invisibile, e altrove 165  
*di Maggie Rose*

PARTE SECONDA **TACCUINO** EXPOSHAKESPEARE

- 177 ExpoShakespeare. Food for the City  
*di Mariacristina Cavechi*
- 187 ExpoShakespeare Our Personal Trainer  
*di Maggie Rose*
- 199 Shakespeare alla tavola elisabettiana  
*di Roberta Situlin*
- 217 Le tavole imbandite di Irina Brook.  
Intervista a Irina Brook e Renato Giuliani  
*di Roberta Rotondo*
- 233 Cibo interculturale. Intervista a Rani Moorthy  
*di Maggie Rose*
- 243 Maestra e Margherita. Intervista a Donatella Massimilla  
*di Erika Zini*
- 255 A merenda con Shakespeare a San Vittore. Un diario di bordo  
*di Emanuele Malpezzi*
- 261 Curare i disordini alimentari con Shakespeare.  
Intervista a Paolo Giovannelli  
*di Maggie Rose*
- 265 Pests and Tempests  
*di Rani Moorthy*
- 273 You Must Eat Your Dinner  
*di Luigi Moroni*
- 277 Finisce tutto là  
*di Lisa Zanirato*
- 281 La corruzione del latte.  
(And take my milk for gull)  
*di Veronica Maccapani*

**Appetiti in scena**

**Banchetti, cannibalismi, feste e cerimonie nel teatro europeo**

18 febbraio-23 aprile 2015

In occasione di Expo il Dipartimento di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano ha organizzato, con la collaborazione del Piccolo Teatro di Milano e grazie alla sua ospitalità nel Chiostro Nina Vinchi, un ciclo di otto incontri orientati a esplorare i rapporti che intercorrono tra forme, luoghi e modi dell'alimentazione, testi teatrali e scena. Più che un contributo accademico agli studi, il progetto è stato pensato come una proposta di riflessioni e conversazioni destinate al pubblico amante del teatro e dell'arte. Sono grata a Maddalena Giovannelli e a "Stratagemmi" per avere generosamente proposto di ospitare alcuni degli interventi sulle pagine della rivista.

*Caroline Patey*

**Paese che vai, cannibali che trovi.  
Sul teatro transculturale di George Tabori**

*di Marco Castellari*

George Tabori, nato a Budapest nel 1914 e morto a Berlino nel 2007, è certamente fra i migliori esempi tangibili del concetto di transculturalità.<sup>1</sup> All’astrazione degli studiosi, infatti, la concreta figura del romanziere, drammaturgo e regista ebreo d’origine ungherese, formazione mitteleuropea, passaporto britannico, trascorsi statunitensi e successi austriaci e tedeschi, pare per una volta corrispondere in pieno. Ciò non solo per la sua rocambolesca vicenda biografica, per la sua affascinante personalità intellettuale e per una nutrita serie di aspetti della sua strabordante, crescentemente luminosa carriera artistica a cavallo tra lingue, culture e continenti – di ciò si dirà qualcosa nelle pagine che seguono, rimandando ad ulteriori letture. Anche nella loro capacità di far presa ogni volta su attori, registi, spettatori e critici d’ogni sorta, infatti, dalle scene americane ai palcoscenici europei, dal teatro d’avanguardia (‘catacombe’, nella sua compiaciuta definizione) alle sedi più austere (‘cattedrali’, diceva lui cercando intanto di smontarle), dagli spettacoli più cupi alle farse più scanzonate, la scrittura dramma-

1. Meglio di “interculturale” e “multiculturale” il termine “transculturale” – lo sottolineano tra gli altri Leonardi & Thüne (2009: 11) con riferimento a differenti tipologie di scrittura della migrazione – sembra rendere conto con precisione delle ibridazioni fra culture e della dinamicità dei relativi processi. In tal senso lo utilizzo qui per Tabori e per la sua identità transculturale (di origine naturalmente diasporica), con particolare attenzione, inoltre, al processo trasformazionale dei suoi testi e dei suoi spettacoli, pur non mancando di ricorrere agli altri due termini quando si intenda un’accezione più statica o più tradizionalmente legata alla molteplicità di matrici di un determinato fenomeno.

PARTE PRIMA

---

tica e il lavoro d'*ensemble* di Tabori sono caratterizzati da un'inflessa rimodulazione e ibridazione del proprio linguaggio teatrale, dall'inesausta spinta a concretizzare a ogni altezza di sipario l'amato detto kafkiano sul libro e a fare della rappresentazione l'ascia che spacchi il mare ghiacciato dentro di noi. Per ottenere quest'effetto dirompente l'estetica taboriana rifugge ogni convenzione o rigidità e si offre scientemente alla trasformazione interculturale, appunto, che meglio risponde al suo obiettivo: un lavoro senza sconti e senza confini morali o geografici su storia e memoria, ferite e tabù, illusioni e stereotipi di chi, quella sera, si trova sulla scena, nel retroscena e in platea.

Il teatro 'transculturale' di cui nel titolo, dunque, è da intendersi come definizione sintetica per un complesso di fenomeni ed esperienze il cui fascino sta, in ultima analisi, nella difficoltà di ricondurre tutto a un unico denominatore. Identità plurima per eccellenza, Tabori non porta certo sempre il suo portato autobiografico nella finzione scenica (in ogni caso, mai in maniera diretta o univoca). Piuttosto, le sue costruzioni drammaturgiche, modulazioni laboratoriali e curvature registiche – si tratti della produzione di un proprio copione o di opere altrui – espongono a livello formale e tematico, sia nel loro percorso realizzativo (*Prozess*), sia nella loro 'autonomia' estetica (*Produkt*), sia in quanto fenomeno d'interazione tra attori e pubblico (*Ereignis*) la loro origine già multiculturale,



per disseminarla e contaminarla poi nello scambio con ulteriori matrici e giungere così a quella dimensione transculturale che ne caratterizza l'effetto complessivo.<sup>2</sup> La prospettiva fondamentale a partire dalla quale Tabori opera sul testo teatrale nei suoi vari piani e sensi (*from page to stage... to audience*) è la capacità di mantenere sempre il suo sguardo di straniero – un'idea questa che traggo da un fulminante discorso, pronunciato al momento di ricevere il premio Büchner, in cui Tabori esalta la privilegiata posizione dello straniero in terra allofona. A mio parere, essa può essere innalzata a principio fondante di tutta la sua opera.

Agli “illustri signori dell'Accademia” che gli tributano quel notevole riconoscimento letterario – per la prima volta assoluta conferito a un autore non di madrelingua tedesca che, oltretutto, ha scritto quasi tutti i suoi testi in prima battuta in inglese – Tabori racconta infatti nel 1992 quanto utile fosse per il non germanofono “preservare il terzo orecchio e prendere le parole alla lettera, con la curiosità del forestiero, e continuare in tal modo a rovistare nelle viscere della lingua”, quella lingua tedesca per la quale Tabori dichiara, nel suo alato discorso, di provare un amore spassionato.<sup>3</sup>

2. Per i termini della questione in chiave teatologica e, in particolare, rispetto alle tipologie di analisi dello spettacolo teatrale rimando in primo luogo a Balme 2003: 88s.
3. Il discorso si può leggere ora in Tabori 2007: 21-26. Salvo che per *I Cannibali*, la traduzione dei testi taboriani è di chi scrive.

PARTE PRIMA

---

D'altronde, l'immagine delle viscere (e dell'allegro rovistarvi che Tabori apertamente confessa, ricomprendendo così nel suo concetto di amore qualcosa di ben profondo e ambiguo) sottolinea come il nostro non voglia, è chiaro, limitarsi al piano meramente linguistico ma intenda, parlando dell'idioma, la cultura di lingua tedesca tutta, multiforme e stratificata già di per sé, nella quale egli si trova in quegli anni a lavorare "con la curiosità del forestiero".

Se spostata dal piano transculturale a quello dell'estetica teatrale, l'esaltazione del "terzo orecchio" che permette di stupirsi della "lettera" e, in virtù di tale stupore, indagarla oltre l'apparenza, parrebbe una rimodulazione del principio brechtiano dello straniamento. Ciò di per sé non sorprende, avendo Tabori a quella data imbastito da tempo un dialogo tanto critico quanto produttivo con il magistero dell'Augustano e avendo fin dagli anni settanta – qui in chiave davvero solo critica – combattuto una vera e propria battaglia artistica col 'brechtismo' dei suoi supposti eredi. E ciò proprio in nome di un Brecht autentico e libero, verso il quale l'unica fedeltà possibile, come diceva il suo altrettanto eretico erede Heiner Müller, consiste nel tradimento. Tornando al nucleo della concezione taboriana, lo sguardo dello straniero è dunque il fondamento del suo teatro transculturale: un momento germinale già segnato dalla pluralità, per ciò stesso impermeabile a ogni prospettiva monotamente univoca e così capace di smontare l'apparente monoliti-

cià della cultura nazionale (qui, quella di lingua tedesca), di scavare nelle sue profondità e di portarne alla luce le contraddizioni e i silenzi, di scardinarne imbarazzi e blocchi emozionali, di rompere tabù e aprire al dialogo, alla condivisione, all'ibridazione. Si capisce dunque che, alla matrice brechtiana di una posizione critica basata sulla presa di distanza, si affianca qui, come altro polo fondante del cosiddetto *theatre of embarrassment* di Tabori, la lezione delle scienze dell'anima novecentesche, dalla psicoanalisi in poi, anche nelle loro ricadute sociologiche, e sul un piano strettamente teatrale l'esperienza strasberghiana, con cui peraltro Tabori fu in stretto contatto negli anni americani. Da ciò discende in gran parte anche la modalità del lavoro emozionale di Tabori, sia con gli attori nel corso delle prove (momento cardine per il nostro), sia col pubblico durante la messinscena.<sup>4</sup>

Detto dunque di cosa s'intenda, nel caso in esame, con teatro transculturale, converrà illustrare (se non giustificare) anche il senso del gioco di parole che, nel titolo di questo saggio, sovrappone

4. Per una discussione dell'estetica teatrale di Tabori fondamentali le monografie Feinberg 1999 e Strümpel 2000 e le collettanee Arnold 1997, Bayerdörfer & Schönert 1997, Höyng 1998. Con l'occhio più al testo drammatico si veda il conciso ma denso Eke 2002. Un'ottima introduzione con ampia bibliografia offre, come d'uso, la voce *KL.G.*, qui Strümpel 2009. In italiano, oltre alle pagine su Tabori in Patey 2005, debbo rimandare alle mie indagini su tematiche e figurezioni bibliche (Castellari 2011) e sulle regie shakespeariane (Castellari 2013); una raccolta di saggi a più mani, esito di un convegno milanese del novembre 2014, è in preparazione per le mie cure sulla rivista "Cultura tedesca".

## PARTE PRIMA

---

una trita locuzione italiana a uno dei drammi taboriani più noti: “Paese che vai, cannibali che trovi”. Se infatti ciò rimanda da un lato a quanto concretamente intendo fare nelle riflessioni a seguire – guardare a come la “messa nera” *I Cannibali* possa fungere da esempio del teatro transculturale di Tabori, specie se guardata dalla prospettiva delle sue metamorfiche rappresentazioni e ricezioni in contesti culturali differenti – non può essere dall’altro sottaciuto il sapore provocatorio, forse anche il cattivo gusto di associare la leggerezza d’un detto a dir poco popolare a un copione che pone al suo centro la seguente, tremenda situazione drammatica: Auschwitz, inverno 1944. Una decina di *Häftlinge*, prostrati dalla fame, sono tentati dall’atto cannibalistico nei confronti di un compagno morto e, dopo un’attesa che dura quanto la cottura del corpo e che permette a uno di loro di persuadere gli altri a non mangiare del cadavere, vengono in conclusione posti loro malgrado di fronte al dilemma: o consumare il pasto assieme all’SS che li obbliga alla scelta, con la prospettiva di salvarsi, o finire direttamente nella camera a gas.<sup>5</sup>

Il lettore o spettatore di Tabori sa, in ogni caso, che la *pièce* in que-

5. Dell’ormai vasta letteratura critica sul dramma sono stati utili alle riflessioni sopra riportate – accanto ai relativi capitoli nei già citati volumi Feinberg 1999 e Strümpel 2000 – gli studi Roth 2003, con ampia ricostruzione dei dibattiti coevi, e Kagel 2008, in prospettiva transnazionale; si veda anche Plumka 2009 per contestualizzare il dramma nel teatro della  *Shoah*.

stione – come gran parte della sua opera – è infarcita proprio di *ca-lembours* e di battute politicamente, spesso anche moralmente e religiosamente scorrette, e che lo humour nero in equilibrio sull’abisso dell’orrore è la firma stilistica del nostro drammaturgo. Spero, nel prosieguo, di dimostrare come anche il mio gioco di parole, per quanto indegno del *Witz* taboriano, voglia mettere in luce oltre la dimensione ludica anche una questione seria e, invero, spesso elusa. Di come, intendo, un dramma sulla *shoah* quale *I Cannibali* non possa essere limitato, a maggior ragione nel suo effetto sul pubblico, all’interno del complesso confronto della società tedesca con il passato nazista – davvero, al variare del “paese” e dunque della cultura storica e memoriale con la quale si confronta, la costruzione drammaturgica di Tabori ha prodotto differenti esiti e trova ogni volta differenti “cannibali” ai quali rivolgersi; l’Italia ne sarà esempio tristemente paradigmatico alla fine di queste mie riflessioni.

Prova di tutto ciò è, d’altronde, il fatto che *I Cannibali* non sono affatto nati all’interno del suddetto confronto tedesco con la colpa storica, pur essendo cronologicamente contigui al (tardivo) momento del dopoguerra in cui esso divenne non più procrastinabile (gli anni sessanta della ‘politicizzazione’ del dibattito artistico e intellettuale nella Rft) e tipologicamente affini, nella loro costruzione drammatica, alla polarizzazione tra la generazione dei padri e quella dei figli che segnò il discorso pubblico complessivo di quel decen-

PARTE PRIMA

---

nio. Tabori vive e lavora da un ventennio negli Stati Uniti, prima come sceneggiatore e traduttore, poi sempre più intensamente come autore e regista teatrale, quando il 17 ottobre 1968 l'American Place Theatre di New York realizza in prima mondiale *The Cannibals*. Lo spettacolo ha quaranta sipari ed è diretto, a leggere le cronache, da Martin Fried, genero di Tabori; è ad ogni modo pressoché certo che l'autore del copione abbia ampiamente collaborato alla regia, come di lì in avanti avrebbe sempre fatto per le prime dei suoi testi.<sup>6</sup> *The Cannibals* costituisce il primo tentativo del cinquantatreenne Tabori di riprendere in mano nella sua produzione il tema della *shoah*, dopo che un romanzo intitolato *Pogrom*, a quel poco che sappiamo ambientato in un campo di sterminio, era stato rifiutato dagli editori statunitensi, cosa che aveva spinto l'autore a distruggerne il manoscritto e procrastinare per vent'anni il confronto con la tematica. Per chi aveva perduto ad Auschwitz il padre Cornelius e molti altri membri della famiglia, senza riuscire a far nulla per portarli con sé nel lungo e difficile *exodus*,<sup>7</sup> si tratta di un confronto ineludibile e contemporaneamente ai limiti del possibile – in ciò Tabori può essere posto accanto a molti altri intellettuali

6. Per il testo del dramma nella versione 'americana' si rimanda a Skloot 1982: 197-265.
7. Così s'intitola la seconda parte dell'autobiografia 'mancata' di Tabori (2014a), centrata sulle tappe della sua fuga dalla Mitteleuropa attraverso i Balcani e la Turchia fino al medio oriente.

e artisti sopravvissuti allo sterminio e/o ‘figli della *shoah*’, condividendo egli le lacerazioni e le contraddizioni sia degli scampati (cd. ‘colpa del sopravvissuto’), sia della generazione che, proprio negli anni sessanta, cerca di recuperare una memoria che è in gran parte avvolta nel silenzio: quello ineludibile delle vittime annientate e quello traumatizzato dei testimoni, incapaci di dire l’orrore.

Su tale nodo, assieme personale e storico, insiste con forza la costruzione drammaturgica stessa dei *Cannibals*. La versione americana vive proprio sulla compresenza di un evidente impulso autobiografico da un lato, centrato in particolare attorno alla figura del padre e alla tremenda necessità di elaborare il lutto della sua uccisione, e di un’altrettanto manifesta volontà, dall’altro, di lavorare attorno ai problemi di un’intera generazione, di più: di un’intera comunità e in fondo umanità – senza dimenticare, pur non potendo qui approfondirlo, che il dramma si nutre poi, a un terzo livello indispensabile per la sua costituzione formale in quanto opera di finzione, della tessitura intertestuale con una variegata tradizione drammatica e narrativa, come ho avuto occasione di sottolineare in un lavoro dedicato al sottotesto leviano (da *Se questo è un uomo*) nel dramma di Tabori.<sup>8</sup>

Partiamo dalla questione ‘generazionale’. Subito in apertura del

8. Si veda Castellari 2015. Si confronti l’importante presenza del libro di Levi con le riflessioni che chiudono questo saggio e lamentano invece la scarsa attenzione italiana al dramma di Tabori.

## PARTE PRIMA

---

dramma Tabori (2004: 3) definisce quello dei *Cannibals* “lo straordinario racconto di una cena come se fosse narrato dai figli di quelli che parteciparono alla festa, e dai due sopravvissuti, grazie alla cui cortesia i fatti sono finalmente noti”.<sup>9</sup> Si palesa dunque subito la struttura metateatrale della *pièce* (oltre che una concezione ‘epica’ di fondo: “racconto”, “narrare”), la quale prevede uno sdoppiamento dei piani temporali e, in conseguenza di ciò, uno sdoppiamento di gran parte del personale in scena. Il dramma finge che i figli degli internati in Auschwitz si provino a recitare nel tempo presente la tremenda storia del loro padri, svoltasi un quarto di secolo prima, lanciandosi così nel problematico tentativo di rappresentare, nel senso etimologico del termine, la situazione in cui costoro erano venuti a trovarsi. Per questo motivo, nelle scene in cui il pubblico vede agire sulla scena gli *Häftlinge* della baracca di Auschwitz alle prese con la tentazione del cannibalismo, gli attori interpretano in realtà attori fittizi (i ‘figli’) che scavano nella storia e memoria dei ‘veri’ personaggi, i ‘padri’. Non pochi punti del dramma sottolineano questo aspetto, con l’attore fittizio che ‘esce’ brechtianamente dal ruolo del ‘padre’ e lo commenta dal punto di vista del ‘figlio’, perlopiù sottolineando la difficoltà nel comprendere fino in fondo la situazione emotiva e le scelte del genitore.

9. Al testo dei *Cannibals* si rimanda a partire dalla versione italiana di Laura Forti (Tabori 2004).



Accanto ai ‘figli’, inoltre, sono in scena due testimoni, i sopravvissuti Hirschler e Heltai. Il motto succitato suggeriva già (con classica, macabra ironia) come questi siano indispensabili alla ricostruzione dei fatti. Non in una chiave documentaria, ad ogni modo, tale processo di rammemorazione viene presentato, e non si tratta certo di una semplice rievocazione del passato. I due testimoni, d’altronde, sono proprio i cannibali di cui nel titolo: la loro salvezza discende esattamente dal fatto che, posti di fronte al dilemma, hanno preferito mangiare ‘colpevolmente’ il corpo del compagno piuttosto che finire ‘innocenti’ nella camera a gas, come hanno fatto tutti gli altri otto compagni di sventura rimasti. Hirschler e Heltai sono dunque testimoni più che problematici. All’inizio della rappresentazione, focalizzata sul presente americano degli anni sessanta, i due compaiono in scena e rivelano, sotto la superficie di scambi di battute all’insegna di un *way of life* fatto di benessere e (soprattutto) eccessivo consumo di carne, quanto siano lacerati nel profondo dal trauma, che pure cercano in ogni modo di soffocare (Tabori 2004: 7s.). Nel corso della rappresentazione poi, in cui sono centrali piuttosto altri *Häftlinge* interpretati dai rispettivi ‘figli’ – da Zio al suo principale antagonista Klaub, dall’“uomo grasso” Puffi che viene ucciso letteralmente per un “pezzo di pane” al cuoco Weiss che lo cucinerà, dallo Zingaro al Professor Glatz, dal greco Ghoulos al

## PARTE PRIMA

“piccolo” Lang, dal “ragazzo” Ramaseder al “silenzioso” Haas<sup>10</sup> – Hirschler e Heltai rimangono nella posizione di osservatori, cosa che palesemente li avvicina a quella del pubblico. I loro commenti gettano saltuariamente luce sul presente del senso di colpa (o del suo *pendant*, la ricerca di giustificazioni che culmina nello scambio “Avevo fame. | Certo che avevi fame, tutti avevamo fame” – Tabori 2004: 19). Tornano poi a essere protagonisti in chiusa, Hiltai e Hirschler, quando si giunge al *redde rationem* e, come detto, nella quindicesima scena che richiude a cornice il dramma e s’intitola, non a caso, come la prima: *I sopravvissuti*, sono loro due gli unici a sedersi con l’SS alla disumana mensa (ivi: 7, 70).

Sia nella rappresentazione scenica, con la sua doppia struttura temporale, sia nel rapporto tra essa e il pubblico, in questo modo, il dramma espone il rapporto tra le generazioni, con i ‘figli’ alla ricerca dei ‘padri’ perduti e a confronto con paralleli ‘padri’ nei testimoni, e con gli spettatori a loro volta a colloquio con sé stessi e con le proprie figure più meno simboliche di padri e di figli. Tenendo in conto quale possa essere stato il pubblico della messinscena new-yorchese, dunque, il lavoro tipicamente taboriano sulla memoria

10. Tabori 2004: 5. Si noterà, dall’elenco delle *dramatis personae*, che si tratta di internati per motivi vari: razziali (ebrei e rom) o circostanze non rese esplicite, verosimilmente politiche o sessuali. Inoltre, il personaggio di Ramaseder, che per la giovane età non può essere genitore e muore durante la rappresentazione, dunque senza figli, ci suggerisce come la costruzione sdoppiata per generazioni descritta sopra vada intesa in senso più simbolico che fattuale.

individuale e collettiva andava a coinvolgere posizioni eterogenee: in platea potevano sedere ‘cannibali’ come Hirschler e Heltai, altre tipologie di sopravvissuti o di scampati, i loro figli o figli di vittime, persone non coinvolte personalmente nella *shoah* e via discorrendo. Se ora guardiamo al *coté* autobiografico, ritroviamo qualcosa di simile sul piano strettamente specifico di George Tabori. Non solo egli dedica il dramma alla memoria del padre Cornelius Tabori, “uomo di scarso appetito” (Tabori 2004: 1), e non solo la figura storica corrisponde nel dramma al personaggio di Zio, vale a dire al protagonista che riesce nell’intento di persuadere i compagni a non compiere l’atto cannibalistico e deve però soccombere, idealmente e letteralmente, all’intervento finale dell’ss. Non solo, di conseguenza, nella struttura fisionale è il ‘figlio’ George a rammemorare il ‘padre’ Cornelius, a porgli idealmente domande, a disperarsi per non riuscire a capirlo fino in fondo. Come si è detto, *The Cannibals* è nel suo complesso una sorta di autoterapia che, proprio in quanto tale, può assurgere a lavoro condiviso di libertà e memoria, di liberazione grazie alla rammemorazione – ed è lo stesso Tabori a scriverne nel densissimo, doloroso testo che accompagnerà la messinscena berlinese, partendo tipicamente da un assunto assieme shakespeariano e freudiano (2007: 57s.):

Ogni figlio desidera prima o poi uccidere il padre; se però, come nel mio caso, sono altri a sbrigare la pratica per lui e il figlio si sen-

PARTE PRIMA

---

te come paralizzato, sospeso tra una sorta di sollievo e la violenta brama di vendetta – che fare in quel caso?

[...]

Non è facile dichiararlo pubblicamente ma il suo povero spirito non mi ha lasciato in pace finché non è nato questo dramma, un dramma che non è né documentazione né accusa bensì una messa nera, popolata dai demoni del mio io, per poter liberare me stesso e coloro che condividono con me questo incubo. Ci sono tabù che devono essere distrutti, altrimenti ci stringeranno la gola per sempre. “The play’s the thing”, come diceva il principe di Danimarca...

Nelle stesse pagine Tabori illustra con maestria il senso della sua operazione, spiegando ad esempio per quale motivo i suoi *Häftlinge* non corrispondano in alcun modo a “eroi senza macchia e vittime sempre innocenti” ma siano piuttosto mossi dai bisogni essenziali e dall’includibile creaturalità dell’essere umano, giacché “*sacer* non significa solo sacro ma anche impuro. E i santi non nascono sacri, è piuttosto la vita a renderli tali, anche gli eroi posseggono viscere e alcuni dei nostri miti più antichi, dal primo parricidio fino all’ultima cena, hanno al loro centro una tavola imbandita” (*ibidem*). O ancora, in parallelo, rifiutando ogni idealizzazione o patetismo nel confronto con la *shoah* e traendo da ciò le ragioni profonde della costruzione dei *Cannibals* (ivi: 58):

Ciò che è divenuto impossibile dopo Auschwitz non è tanto scrivere una poesia quanto il sentimentalismo, o anche la pietà. Vorrebbe dire offendere i morti, cercare di conquistare simpatia per i

loro dolori o piangere la morsa stritolante che li tiene in sconfinata balia. L'evento è al di là di ogni lacrima e io sono riuscito a presentare gli internati solo dalla prospettiva dei loro figli – figli che cercano di richiamare alla mente ciò che è stato, al di là del bene e del male, con la lucida curiosità di esseri umani convinti che i loro padri sosterranno lo sguardo dei posteri.

Con la sua “messa nera” tanto personale quanto universale, Tabori giunge quindi sui palcoscenici europei. Non è certo poca la sua sorpresa quando, da Berlino ovest, gli arriva la proposta di una produzione tedesca. La critica newyorchese non ha particolarmente gradito i *Cannibals*, e forse l'autore sta riflettendo su come tentare un nuovo approccio al discorso culturale statunitense quando, grazie all'intervento di Maria Sommer, si apre la possibilità di istituire un dialogo con tutt'altro tipo di pubblico. Dalla terra dei carnefici del padre, Tabori manca da tempo: negli anni trenta, quando era impiegato nel settore alberghiero berlinese, aveva fatto in tempo a sentire i comizi di Hitler prima di riparare altrove, e alcuni contatti col mondo tedesco avevano riguardato nei decenni successivi soprattutto Brecht e i suoi eredi nella Rdt – proprio su invito di Helene Weigel partecipa al *Brecht-Dialog* nel 1968 e mette così di nuovo piede nella città, ora divisa dal muro. Il ‘vero’ ritorno è quello dell'anno successivo, ed è a Berlino ovest: *Die Kannibalen* vanno in scena il 13 dicembre 1969 allo Schillertheater, questa volta la regia è esplicitamente affidata a Martin Fried e George Tabori. Il car-

PARTE PRIMA

---

tellone segnala che la traduzione è di Peter Sandberg, dietro a tale indicazione sintetica si cela però ben altro. Tabori ha riorganizzato il suo dramma e verosimilmente, come sempre accadrà in seguito, è intervenuto nella trasposizione in tedesco; essa è in ogni caso una nuova versione del copione, con alcuni cambiamenti anche strutturali. Una vera e propria trasformazione transculturale, che investe il testo drammatico e ancora di più la sua realizzazione scenica e il tipo di dialogo con gli spettatori.<sup>11</sup>

Alcuni elementi del dramma non necessitano di particolari interventi – ad esempio la concezione antidocumentaristica di fondo, che ben si presta a portare nuova linfa a un discorso teatrale come quello tedesco del tempo, dominato invece proprio dal *Dokumentartheater*, in particolare sul tema-Auschwitz: si pensi a *L'istruttoria* di Peter Weiss che quattro anni prima ha fortemente segnato il dibattito pubblico.<sup>12</sup> Altri elementi, quali la struttura a cornice con i sopravvissuti Hirschler e Heltai a fungere da problematico raccordo (internamente alla finzione) tra ‘padri’ e ‘figli’ e (esternamente alla

11. Per il testo tedesco rimando all'edizione tedesca più recente in Tabori 2014c: 237-299. Oltre a quanto descritto sopra, la versione 'berlinese' mostra un maggiore investimento in note di regia, traccia di un intenso lavoro durante le prove e, in generale, di una specifica attenzione alla direzione da dare al testo nella rilettura transculturale.

12. Il parallelo è canonico; verosimilmente lo stesso Tabori pensa al precedente weissiano quando sottolinea che i suoi *Cannibali* non vogliono essere “documentazione”. Per un orientamento nella problematica del confronto rimando alle riflessioni di Sandra Pott e Marcus Sander in Bayerdörfer & Schönert 1997: 155-182.

finzione) con il pubblico americano, vanno invece rimodulati. Non certo annullando lo sdoppiamento dei tempi e dei personaggi – il discorso generazionale, oltre a essere un nucleo fondamentale del dramma, è particolarmente adatto anche al contesto tedesco-occidentale, perciò rimane. Tabori, piuttosto, ridefinisce alcuni equilibri interni del dramma, senza pressoché eliminare o aggiungere nulla, giacché (questo un segnale della notevole fattura artistica del copione) esso contiene già tratti, momenti, tematiche che con qualche riaggiustamento permettono una nuova tessitura semantica. In altre parole, i diversi piani dei *Cannibals* – il portato autobiografico, il lavoro su differenti memorie personali, intergenerazionali, interculturali, i rimandi intertestuali e via dicendo – sono già di per sé matrice plurima e complessa che rende possibile la trasformazione transculturale.

Ristrutturata su due atti, con la scena iniziale dei sopravvissuti spostata e rimodulata in spezzoni all'interno del primo atto, la versione berlinese ha una maggiore (e più tradizionale) tensione drammatica verso l'*explicit*. Assume così particolare rilievo la situazione finale: qui, come detto, Hirschler e Heltai mangiano del corpo di Puffi assieme all'SS, senza più la necessità della versione americana di 'chiudere' la cornice. Il personaggio dell'SS, dal 'nome parlante' di Schreckinger<sup>13</sup> – senza che sia per Tabori necessario porne in

13. Il nome rimanda a un gruppo di corradicali che nel tedesco moderno hanno a

PARTE PRIMA

---

maggior rilievo la presenza quantitativa – diviene decisivo nella costruzione semantica dei *Kannibalen*. Sia la sua specifica responsabilità nel porre tutti gli *Häftlinge* di fronte alla disumana scelta e di mandarne molti a morte, sia la sua successiva, indisturbata carriera nella Rft del *boom* economico come nulla fosse successo, gli vengono aspramente rinfacciate dalla generazione successiva – anche Schreckinger ‘padre’ è infatti interpretato dal ‘figlio’, al contrario di quanto accade ai sopravvissuti, e il medesimo attore inscena così (durissimi) dialoghi metateatrali tra i due.

Ponendo in particolare rilievo, grazie alla ristrutturazione complessiva, questi elementi già presenti nella versione americana, e mantenendo comunque centrale l’attenzione su vittime e sopravvissuti, Tabori illumina, come con un riflettore girato al contrario, i sedili della platea e gli spettatori che vi siedono, coinvolgendoli emotivamente e stimolandoli razionalmente (Strasberg e Brecht): impossibile per loro non sentire vivissima la propria storia personale di attori o spettatori, di soggetto o di oggetto persecutorio, di complici o di ribelli negli anni della vessazione e dello sterminio sotto la dittatura e/o la propria memoria familiare di figli di quella generazione, in ogni caso implicata nella storia e a lungo incapace di elaborarla. Non a un caso parabolico di antisemitismo come in *Andorra* di Max Frisch (1961), non al procedimento istruttorio con

che fare con “spavento”, “spaventoso”, “spaventare”.



le deposizioni di testimoni e imputati e le arringhe dei legali come nella già ricordata *Istruttoria* di Weiss, ancor meno a un’improbabile rappresentazione del campo di sterminio sulle tracce di un prete ribelle come nel *Vicario* di Rolf Hochhuth (1963):<sup>14</sup> il pubblico berlinese assiste nel 1969 con *Die Kannibalen*, proprio in chiusura del decennio *engagée*, alla messinscena memoriale (o alla rammemorazione in forma rappresentativa) della propria e delle altre biografie del ricordo, della colpa e del trauma.

Quando nel 2014, in occasione del centenario della nascita di Tabori e nel contesto di un festival dedicato al suo teatro, il Berliner Ensemble ha prodotto una nuova messinscena dei *Kannibalen*, la “messa nera” – nel frattempo divenuta parte integrante del repertorio, almeno nei paesi di lingua tedesca – ha mostrato una volta di più la propria metamorfica capacità di parlare a culture diverse e di non doversi necessariamente legare a una diretta attualità tematica. La Germania riunificata da venticinque anni, infatti, non può essere considerata un contesto direttamente paragonabile alla Rft di fine anni sessanta. E naturalmente differente è il rapporto del pubblico di oggi con eventi che sono sempre più distanti nel tempo e in ogni caso – anche in un paese come quello tedesco che

14. Per un primo orientamento sulla notissima produzione citata e sul relativo dibattito si veda, anche per il successivo riscontro sull’opera taboriana che qui interessa, Strümpel 2000: 15-53.

## PARTE PRIMA

---

molto ha fatto per tenerli al centro della propria identità, anche di quella nuova e cosiddetta *multi-kulti* del ventunesimo secolo – non più direttamente parte della biografia del singolo, per l'inevitabile progressiva scomparsa di testimoni. Per rispondere al mutato contesto, almeno così interpreto tale scelta, la nuova produzione berlinese ha deciso di riavvicinare la versione tedesca alla struttura 'a cornice' del copione americano. Il regista Philipp Tiedemann e il *Dramaturg* Hermann Beil, a lungo collaboratore di Tabori, hanno evidentemente voluto recuperare una drammaturgia più duttile e anche più adatta, oggi, ad affrontare il tema oltre l'orizzonte della *Vergangeheitsbewältigung* e della 'colpa collettiva' nel quale era iscritto cinquant'anni prima: nella commistione fra le versioni, i sopravvissuti e il loro disimpegnato benessere appaiono certo più vicini al presente, la distanza con cui guardano alle responsabilità del passato ricorda da vicino la noia, se non l'irritazione di chi 'non può più sentire certe storie'. Il ruolo di Schreckinger, affidato alla quarta e ultima moglie dell'autore Ursula Höpfner-Tabori, ha preso addirittura elementi grotteschi, taboriani sì ma non ancora dei *Kannibalen*.<sup>15</sup>

Lo spettacolo del 2014, per altri motivi fra i quali la non convincente prestazione di altri attori e una scarsa gestione del ritmo dram-

15. La cosiddetta *Strichfassung*, ovvero il copione elaborato sovrapponendo le diverse versioni, si può leggere in Berliner Ensemble 2014.

matico, non ha complessivamente convinto; guardandolo però da una prospettiva meno tecnica, e maggiormente legata alla risonanza (trans)culturale delle sue istanze, esso è riuscito nuovamente a penetrare il discorso pubblico della Germania contemporanea, senza scendere in esercizio obbligato di una sorta d'irrigidita ritualità memoriale come accade talvolta a rappresentazioni letterarie o artistiche della *sboab*. Quello tedesco è a tutt'oggi un *fruchtbarer Boden*, un terreno sul quale il lavoro del defunto Tabori porta ancora i suoi frutti.

Tutt'altro discorso va fatto, in conclusione di queste riflessioni, per il contesto italiano. Su un piano generale, il teatro di Tabori ha conosciuto e ancora conosce una discreta ricezione al di fuori dei già multiformi ambiti culturali nel quale si è affermato, anche oltre alcuni ostacoli oggettivi come la difficoltà nel tradurre (interlinguisticamente e interculturalmente) il suo linguaggio infarcito di giochi di parole, riferimenti intertestuali, doppi sensi – può apparire paradossale, pensando a quanto detto sopra sul teatro transculturale, d'altronde esso si nutriva della presenza dell'autore e della sua capacità, con l'aiuto di collaboratrici e collaboratori, nel giostrarsi tra lingue e culture diverse, a tavolino, alle prove e sulla scena. Per quanto riguarda l'Italia, è soprattutto all'attività teatrale e traduttiva di Laura Forti che si deve il coraggioso tentativo di portare anche

## PARTE PRIMA

---

nel nostro teatro l'autore dei *Cannibali*: proprio con questo dramma, seguito a ruota da *Mein Kampf*, Forti è riuscita a far entrare il nostro nel prestigioso catalogo di teatro Einaudi (2004, 2005), non senza accompagnare i due drammi con le notevoli presentazioni di Giorgio Pressburger e di Moni Ovadia. Altri copioni sono apparsi altrove – recentemente *Le Variazioni Goldberg*, presso lo specialista Editoria & Spettacolo (2014b), mentre già al 1994 risale la pubblicazione, da parte di Garzanti, di *Jubiläum*. Non molto, se guardiamo alla ben più ampia produzione drammatica pubblicata in inglese e/o tedesco.

Anche sul versante delle rappresentazioni sceniche la fortuna italiana di Tabori – che nel 1992 aveva diretto, proprio su invito di Pressburger, il *Mittelfest* di Cividale, e che è naturalmente ampiamente noto a protagonisti e osservatori del nostro teatro – è tuttora abbastanza limitata. Guardiamo al dramma oggetto di queste riflessioni. È stata pur sempre la tenacia di Laura Forti a permettere la prima produzione italiana assoluta dei *Cannibali*, al Teatro Metastasio di Prato il 27 gennaio del 2002. Sempre nella stessa data, Giornata della memoria, ma del 2105 (dunque nel settantesimo anniversario della liberazione di Auschwitz da parte dell'armata rossa), la città di Ancona ha visto la realizzazione di un melologo tratto dai *Cannibali*, con la voce narrante di Elio De Capitani:<sup>16</sup> si può spe-

16. Il melologo per voce narrante, *bayan* solista ed *ensemble* nasce da un'idea di

rare che, accanto ad alcune manifestazioni scientifiche e culturali organizzate per il centenario del 2014, l'evento, trasmesso in diretta dal terzo canale radiofonico Rai, possa far ripartire un interesse italiano per quel testo e in generale per Tabori.

Il fatto in ogni caso che i *Cannibali* – basati nella traduzione italiana sulla versione ‘americana’ – non abbiano ancora ottenuto il riscontro che meritano e che, come credo le riflessioni finora proposte dimostrino, la loro costituzione formale e tematica aperta alla trasformazione transculturale non fa che favorire, discende a mio parere da una problematica di fondo del panorama culturale italiano, al quale anche la traduttrice e regista Forti ha avuto occasione di dar voce in incontri e presentazioni. Si è visto in che modo il dramma taboriano si proponga come luogo di confronto con la propria memoria personale, generazionale, comunitaria e con quella di altri soggetti, gruppi, culture. Certo anche l'Italia, con le sue vittime, i suoi testimoni e ‘figli della *shoab*’ ma anche con i suoi corresponsabili, complici e pavidotti spettatori della deportazione e dello sterminio, potrebbe offrirsi alla proposta estetica ed etica della “messa nera” di Tabori e trarne occasione per un lavoro sulle proprie memorie e le proprie storie: individuali, famigliari, nazio-

Germano Scurti ed è basato sull'adattamento e riduzione del testo di Guido Barbieri; le musiche sono di Claudio Rastelli. Nei giorni immediatamente precedenti all'esecuzione anconitana (Teatro delle Muse) esso è stato rappresentato a Modena e a l'Aquila.

PARTE PRIMA

---

nali. Evidentemente però, gran parte del teatro italiano (produttori, registi, attori, pubblico) non è ancora davvero pronto a guardarsi dentro con la spietata lucidità che il dramma taboriano pretende – a rovistare nelle viscere, avrebbe detto il nostro, e scoprire chi sono stati i cannibali, chi sarebbe potuto esserlo se fosse vissuto allora, chi lo è oggi, *mutatis mutandis*. Per abbandonare le mitografie degli ‘italiani brava gente’ e guardare come una comunità transculturale matura al nostro passato e alle contraddizioni che ci ha lasciato in eredità, avremmo davvero molto bisogno, oggi, di un nuovo George Tabori.

*Bibliografia*

- Arnold, Heinz Ludwig, 2009: (Hrsg.) *George Tabori* (München: Text + Kritik).
- Balme, Christopher, 2003: *Einführung in die Theaterwissenschaft* (Berlin: E. Schmidt).
- Bayerdörfer, Hans-Peter, & Schönert, Jörg, 1997: (Hrsg.) *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori* (Tübingen: Niemeyer).
- Berliner Ensemble 2014: (Hrsg.) *George Tabori: Die Kannibalen* (Berlin: Berliner Ensemble Programmheft Nr. 155).
- Castellari, Marco, 2011: *Divine regie e umane variazioni. Bibbia e teatro in George Tabori* (in “Altre modernità” 7: 82-90, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/1165>>).
- , 2013: *Ad usum Germanorum. Le regie shakespeariane di George Tabori e il teatro di lingua tedesca (1978-1990)* (in “Stratagemmi” 24-25: 135-148).

- \_\_\_\_\_, 2015: *Fame, teatro e memoria. I "Cannibali" di George Tabori* (in: "Altre Modernità" 13: 35-50, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4832/4903>>).
- Eke, Norbert Otto, 2002: *George Tabori* (in A. Allkemper u. N.O.E., Hrsg., *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin: E. Schmidt: 382-402).
- Feinberg, Anat, 1999: *Embodied Memory. The Theatre of George Tabori*, (Iowa City, IA: University of Iowa Press).
- Leonardi, Eva & Thüne, Eva Maria, 2009: (curr.) *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali* (Roma: Aracne).
- Höyng, Peter, 1998: (Hrsg.) *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit / Embodied Projections on History: George Tabori's Theater Work* (Tübingen: Francke).
- Kagel, Martin, 2008: *Ritual Remembrance: George Tabori's "The Cannibals" in Transnational Perspective* (in S.D. Martison u. R.A. Schulz, Hrsg., *Transcultural German Studies / Deutsch als Fremdsprache: Building Bridges / Brücken bauen*, Bern et al.: Lang: 197-217).
- Patey, Caroline, 2005: *I silenzi del palcoscenico. Il teatro britannico di fronte alla Shoah* (in A. Costazza, cur., *Rappresentare la Shoah*, Milano: Cisalpino: 237-250).
- Plumka, Gene A., 2009: *Holocaust Drama. The Theater of Atrocity* (Cambridge: CUP).
- Roth, Markus, 2003: *Theater nach Auschwitz: George Taboris "Die Kannibalen" im Kontext der Holocaust-Debatten* (Frankfurt/M. et al.: Lang).
- Skloot, Robert, 1982: *The Theatre of the Holocaust. Four Plays* (Madison, WI: The University of Wisconsin Press).
- Strümpel, Jan, 2000: *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele* (Göttingen: Wallstein).
- Strümpel, Jan, 2009: *George Tabori* (in H.L. Arnold, Hrsg., *KL.G.: Kri-*

PARTE PRIMA

---

*tisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: Text + Kritik: *ad vocem*).

- Tabori, George, 1994: *Jubiläum*, trad. J. Schnell (Milano: Garzanti).  
———, 2004: *I cannibali*, intr. G. Pressburger, trad. L. Forti (Torino: Einaudi).  
———, 2005: *Mein Kampf*, cur. L. Forti, intr. M. Ovidia, (Torino: Einaudi).  
———, 2007: *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben. Essays, Artikel, Polemiken*, übers. M. Sommer (Berlin: Wagenbach).  
———, 2014a: *Autodafé und Exodus, Erinnerungen*, übers. U. Grützmacher-Tabori (Berlin: Wagenbach).  
———, 2014b: *Le variazioni Goldberg*, cur. M. Castellari e L. Forti (Spoleto: Editoria & Spettacolo).  
———, 2014c: *Theater I*, hrsg. M. Sommer u. J. Strümpel (Göttingen: Steidl).

---

ABSTRACT

*George Tabori's Transcultural Theatre:  
"The Cannibals" – "Die Kannibalen" – "I cannibali"*

Starting from the transcultural foundation of George Tabori's theatre aesthetics, the contribution aims at interpreting his "black mass" *The Cannibals* (1968/69) and some American, German and Italian stagings of the play as transcultural variations of Tabori's key issue: remembering and representing the Holocaust through active memory work on the emotions of actors and audience.