



Divine regie e umane variazioni. Bibbia e teatro in George Tabori

di Marco Castellari

L'amore e il teatro sono due arti che possono naturalmente essere studiate su un piano teorico, avvalendosi di numerose pubblicazioni; solo l'esercizio pratico, tuttavia, permette di viverle e di soffrirle davvero.

(Tabori 1989: 27)¹

Nella prefazione alla traduzione italiana de *I cannibali* di George Tabori, Giorgio Pressburger sottolineava come lo scrittore e regista ebreo di origine ungherese, celebrato nel mondo di lingua inglese e, soprattutto, in quello di lingua tedesca come l'ultimo grande uomo di teatro del Novecento, fosse ancora "praticamente sconosciuto al pubblico" italiano (Tabori 2004: V). Nel frattempo, a quell'edizione della "messa nera" di fine anni Sessanta (prima rappresentazione New York, American Place Theatre, 17 ottobre 1968), si è aggiunta, sempre nella collezione di teatro Einaudi e sempre nella versione di Laura Forti, la "farsa teologica" *Mein Kampf* (prima rappresentazione Vienna, Akademietheater, 6 maggio 1987), con una presentazione di Moni Ovadia (Tabori 2005). Nel catalogo di Garzanti è inoltre presente da oltre un quindicennio, senza grande risonanza, *Jubiläum* (prima rappresentazione Bochum, Schauspielhaus-Kammerspiele, 30 gennaio 1983; Tabori 1994b), forse la più sferzante fra le *pièces* di un vero e proprio maestro della provocazione intellettuale,

¹ Qui e oltre, la traduzione, dal tedesco o dall'inglese, è di chi scrive. Per una discussione della figura e dell'opera di George Tabori rimando in primo luogo alla monografia di Feinberg 1999, attentissima alla dimensione teatrale, e al volume di Strümpel 2000, più centrato sul rapporto con le strategie letterarie di rappresentazione della *shoah*. Corredato di numerose fotografie, Welker 1994 propone una raccolta di testi di e su Tabori di indubbio interesse. Per un primo orientamento generale, anche bibliografico, si vedano Strümpel 2009 e Arnold 1997.



dell'anticonformismo, della decostruzione degli stereotipi nel segno di quella che è stata ben definita "irritazione produttiva" del pubblico (Strümpel 2009: 5).

Le tre edizioni italiane citate sono nate più o meno direttamente a contatto con le relative messe in scena nei teatri nostrani per quanto concerne *Jubiläum* (Asti, Cortile del Collegio, 2 luglio 1994) e *I cannibali* (Prato, Teatro Metastasio, 27 gennaio 2002). Lo stesso Tabori firmò la regia di un *Mein Kampf* a Cividale in quel 1992 in cui diresse il *Mittelfest*; alcuni teatri nostrani hanno ripreso la pièce negli ultimi cinque anni. Gli spettacoli hanno anche registrato un certo successo ma certo non si può dire abbiano dato il la a una presenza forte e continuativa di Tabori nel nostro panorama culturale – a quanto ho potuto indagare, il pubblico italiano non ha ancora avuto occasione di conoscere nessuna altra sua pièce.² Simili considerazioni valgono per la trattazione saggistica e la riflessione critica su questo riconosciuto maestro: a una produzione scientifica ormai corposa in inglese e in tedesco, e destinata a crescere in questi anni che intercorrono fra la scomparsa di Tabori (23 luglio 2007) e la ricorrenza del centenario della nascita prevista per il 2014, fanno riscontro nella nostra provincia pedagogica pochi, brevi contributi, fra gli altri di Eva Banchelli e di Caroline Patey. Vale dunque forse la pena tratteggiare qui con la necessaria brevità la figura e l'opera di Tabori per poi passare a discutere la presenza della Bibbia nella sua drammaturgia.

Ciò che è divenuto impossibile in seguito ad
Auschwitz non è tanto la poesia quanto
piuttosto il sentimentalismo o anche la pietà.
[...] L'evento è al di là di ogni lacrima.

(Tabori 1969: 57)

1.

"L'ungherese è la mia madrelingua, l'inglese la mia padrelingua e il tedesco la mia zialingua": così amava dire Tabori stesso per contrassegnare il proprio cosmopolitismo, non solo linguistico (Welker 1994: 312). Nato da genitori ebrei ungheresi come György Tábory a Budapest il 24 maggio del 1914, estremo figlio della Mitteleuropa asburgica, visse a Vienna, Berlino e Dresda prima di dover emigrare a Londra, nel 1935, in fuga dalla persecuzione nazionalsocialista. Ottenuta la cittadinanza britannica nei primi anni di guerra, fu corrispondente da vari teatri bellici, fra l'altro per la BBC, e si trasferì negli Stati Uniti alla fine degli anni Quaranta. Qui, come lo stesso Tabori ha ricordato a più riprese, fu una fuggitiva collaborazione con Bertolt Brecht ad avvicinarlo al teatro: bastò a quanto pare assistere a una giornata di lavoro del drammaturgo con Charles Laughton – era la preparazione della leggendaria messa in scena americana di *Vita di Galilei* – a far scattare nel trentenne Tabori una passione che si espresse dapprima

² Accanto ai copioni raccolti nei due volumi di Tabori 1994a, edizione tedesca di riferimento per il corpus drammatico, esistono singole pubblicazioni in inglese e/o in tedesco, sovente all'interno di programmi di sala. Comprendendo anche le rielaborazioni di testi altrui, ho potuto contare trentotto pièces di Tabori dal 1952 al 2007.



sotto la veste di traduttore dal tedesco all'inglese (copioni dello stesso Brecht e di Max Frisch, fra l'altro) quindi anche come regista e come autore.

Accompagnata nei primi anni dalla stesura di romanzi oggi poco considerati, la scrittura per il teatro riguardò fin da principio sia forme di varia rielaborazione, sia copioni originali, e si inseriva in un'attività di più ampio raggio, che si rivolgeva ad esempio anche al mondo del cinema da un lato e si esplicava dall'altro nel contatto con lo Actor's Studio di Strasberg e nella fondazione di *ensembles*, contribuendo a formare una figura di uomo di spettacolo nel senso più ampio del termine. Sulla scorta di tali elementi non stupirà che già in questa prima fase, statunitense, della multiforme produzione taboriana non abbiano dichiaratamente valore criteri quali originalità, fedeltà al testo, unicità dell'opera d'arte e via dicendo: in piena consonanza con i suoi maestri, Tabori afferma la necessità di una continua rielaborazione *del* testo e liberazione *dal* testo in vista della radicale priorità dell'effimero momento multimediale dello spettacolo teatrale, attimo in cui si ripete il miracolo della vivificazione della lettera. Proprio con accenti biblici il nostro dichiara: "la parola scritta, per quanto grandiosa sia, è un grumo d'argilla in attesa del soffio di vita" (Welker 1994: 200) – le *Variazioni Goldberg* sui cui concluderò queste mie riflessioni costituiscono una beffarda declinazione drammatica di tale prossimità fra atto creativo e rappresentazione teatrale.

Una vera e propria svolta si verificò nella vita e nella carriera di Tabori in seguito al successo de *I Cannibali*, *pièce* dedicata al padre trucidato ad Auschwitz che proponeva quella compresenza di *Witz* e orrore che avrebbe costituito il segno più evidente, e più noto, del suo teatro. Più che la prima rappresentazione assoluta negli Stati Uniti, fu il debutto europeo, a Berlino il 13 dicembre 1969, a segnare il futuro di Tabori. A partire da quella data, infatti, pur continuando a scrivere gran parte dei suoi testi in inglese, egli risiedette e lavorò stabilmente fra Germania e Austria, tanto che molti suoi copioni sono stati pubblicati solo nella versione tedesca, firmata dalla seconda moglie Ursula Grützmacher ed esito comunque di un lavoro *in fieri* fin dentro alla prova generale al quale Tabori collaborava ampiamente. In questo contesto culturale, la sua scrittura della *shoah*, anti-documentarista fino al grottesco e parallelamente incentrata sulla continuità, storica e attuale, di forme di antisemitismo, risaltò con sempre maggiore efficacia, non da ultimo per contrasto con il panorama dominante, fermo in quel campo sul paradigma realistico. Pure nella sua persistente provocazione e irritazione di *clichés* di vario tipo, Tabori pervenne, a partire dall'ultimo quindicennio del secolo scorso, alla statura di un classico – la messa in scena viennese di *Mein Kampf* nel 1987 sancì un riconoscimento unanime di critica e pubblico che non fece poi che crescere. La stagione 1991/92, ci informa Werner Schulze-Reimpell in un saggio intitolato significativamente "da provocatore a star mediatica" (1997: 16), vide quasi settecento messe in scena di suoi pezzi nella sola area di lingua tedesca. Tuttora, come fanno i frequentatori del Berliner Ensemble, Tabori campeggia non solo con numerose opere nel repertorio di uno dei principali teatri d'Europa ma anche, con una serie di splendide fotografie a grandezza naturale, nella leggendaria *Kantine* di brechtiana e mülleriana memoria.



A tale statuto di vero e proprio mito, va ulteriormente sottolineato, Tabori giunse non solo, e per certi versi non tanto, con la scrittura, bensì quale regista, talvolta anche divertito attore, dei suoi pezzi, tuttora presentati perlopiù secondo le sue indicazioni sceniche, e di un vastissimo repertorio che è in qualche modo traccia anche dei suoi principali modelli letterari e teatrali: dall'adorato Shakespeare attraverso l'imprescindibile Kafka fino all'amatissimo Beckett (memorabile in particolare un *Aspettando Godot* monacense del 1984) senza dimenticare naturalmente quel Brecht che, lo abbiamo già detto, rappresentò in qualche modo la scintilla dell'interesse taboriano per il teatro e che il nostro rivisitò ampiamente, non senza straniare il maestro dello straniamento. Dopo una serie di spettacoli in varie sedi, furono in particolare le sperimentazioni condotte con il *Theaterlabor* a Brema, il lavoro ai Kammerspiele di Monaco e la lunga esperienza nel tempio viennese del Burgtheater al fianco di Claus Peymann a determinarne la fama di regista, consacrata poi con il passaggio a Berlino da, ormai, novantenne.

Non c'è da stupirsi dunque che i necrologi di quattro anni fa abbiano intessuto l'elogio funebre dell'"ultimo maestro del teatro tedesco" o del "Nestore della drammaturgia contemporanea", lamentando al contempo l'esaurirsi di una generazione capace di tenere saldamente assieme le briglie di scrittura e regia. *Theatermann* a tutto tondo, Tabori ha in effetti saputo costruire un'opera-mondo, in cui è difficile, anzi forse non è appropriato, distinguere fra rielaborazione di testi preesistenti, scrittura originale e ulteriore trasformazione del testo sulla scena, così come appare obsoleto chiedersi se affidarla alle cure critiche esclusive di anglisti, germanisti o studiosi di teatro. Il conferimento del premio Büchner nel 1992, il principale riconoscimento del mondo letterario tedesco, ha d'altronde decretato accanto a decine di altre onorificenze la centralità di Tabori per la cultura di lingua tedesca. A essa, per altro, il discorso che il nostro tenne a Darmstadt in quell'occasione innalzava una vera e propria dichiarazione d'amore. Dopo la *laudatio* di Wolf Biermann, Tabori lesse una splendida divagazione su "Amore, parola imbarazzante" che mi sembra sintetizzi magistralmente la sua posizione di amabile provocatore, e/o sfrontato amatore, del mondo tedesco:

Non è la "Germania" che amo, una parola simile a una cartina geografica, utile e informativa ma che non si può toccare con mano. [...] E non riesco ad amare nemmeno "i tedeschi", non saprei dire chi siano se non un collettivo etichettato come tale [...] mi risulta difficile non confrontarmi uno a uno con ciascun esser umano, non riuscirei a ficcare Faust, Kleist, Heine e Böll assieme a Himmler nello stesso teutonico pentolone solo perché si chiamano tutti Heinrich. Non conosco molti tedeschi, amo la maggior parte di quelli che conosco perché mi hanno dato comprensione, aiuto, protezione, fedeltà o anche solo un abbraccio silenzioso; un tedesco che non ho mai conosciuto ha salvato mia madre dal fuoco, un altro, che nel 1933 era il mio capo, ha cacciato via a calci il piccolo nazista che protestava per la mia presenza – la lista è quasi infinita. (Tabori 1992: 318s.)



Non potevano mancare in questo elogio, naturalmente, parole sulla lingua tedesca, luogo per eccellenza del fruttuoso spaesamento taboriano delle identità e trama nella quale ritagliarsi, fra riferimenti letterari e *boutades*, il proprio posto di splendida estraneità:

E amo questa lingua, con quei suoi bei sospiri e quel gracchiare asciutto, amo tutti i dialetti, in particolare quelli banditi dai teatri, amo dunque tanto il trascurato cianciare quotidiano quanto il fruscio primaverile della *Montagna incantata* o i gemiti di Kafka e di Heine dalla loro cripta di materassi, la lista è infinita. Amo questa lingua sebbene non ne sia mai davvero venuto a capo, e ciò è un bene per lo straniero che tale voglia rimanere, perché in questo modo potrà conservare il suo terzo orecchio e, con la sua tipica curiosità, prendere le parole alla lettera e continuare così a rovistare nelle viscere della lingua. Quando il tassista dice *Grüß Gott*, lo straniero si chiede: è Dio che mi manda i suoi saluti o sono io che devo salutarlo? (Tabori 1992: 319)

Sento che nell'ultimo periodo Dio si sta immischiando di continuo nel mio lavoro, cosa che un tempo non faceva.

(Tabori 1994: 256)

2.

Dio, in effetti, ricorre ampiamente nella scrittura taboriana per il teatro e lo fa per lo più sotto forma di disincantato, talvolta grottesco interlocutore dell'uomo. Lo stesso Tabori, alla prima di *Mein Kampf*, vesti i panni di Lobkowitz, un cuoco che si crede Dio o forse un Dio che si crede cuoco con cui il protagonista della *pièce*, l'ebreo viennese Schlomo Herzl, discute ampiamente di massimi ma anche di minimi sistemi. In questa farsa sul giovane Hitler, accanto a un personaggio simil-divino compare concretamente sulla scena il testo sacro, ampiamente dissacrato: Schlomo infatti, e di questo Lobkowitz gli chiede conto, vende bibbie e altre meno lodevoli letture per le vie di Vienna, e l'Antico Testamento entra ampiamente nel caleidoscopio di citazioni che caratterizza questo copione, nella bocca del cuoco-Dio Lobkowitz come in quella di Schlomo (soprattutto il *Cantico dei Cantici*) – simili considerazioni, peraltro, potrebbero essere condotte già per i *Cannibali*, in cui Zio, il protagonista modellato sul padre dell'autore, cercava con l'aiuto del tono e della parola biblica di revocare o almeno ritardare l'atto orribile dei compagni di sventura nel campo di sterminio, spinti dalla fame a cuocere il cadavere di uno *Häftling*.

In *Mein Kampf* il Libro compare finanche, stravolto, nelle parole e nei gesti del giovane Hitler. Il futuro Führer, ad esempio, cita a sproposito Isaia e legge all'inizio del quart'atto la Bibbia e il Kamasutra contemporaneamente, mentre Schlomo gli fa la barba. E non si può mancare di notare come anche l'Antico Testamento finisca vittima del vero e proprio scempio della scrittura che la vicenda propone nel suo nucleo



centrale. Il *Mein Kampf* che dà il nome alla *pièce* è infatti il titolo che Schlomo pondera per la propria opera autobiografica, ferma da tempo immemore a uno stadio più che germinale e bloccata nella sua stesura, per ammissione del suo autore, proprio dall'esempio soffocante del libro dei libri: "E poi, perché mai scrivere un altro libro? C'è solo un libro, e questo unico libro, che è già stato scritto, dice tutto su tutto, anche sulle tue lacrime" (Tabori 1994a II: 148s.). Quando, nel finale rocambolesco, Hitler e i suoi sgherri sottraggono il manoscritto a Schlomo per scoprire poi che le pagine sono tutte bianche, fatto salvo l'*explicit* "e vissero felici e contenti", rimane demandato al pubblico supporre che il titolo del libro mai scritto da Schlomo sarà poi plagiato da Hitler. La farsa prende infatti tutt'altra strada, intrisa di presagi della persecuzione e dello sterminio a venire culminanti nella grottesca uscita di scena di Hitler a braccetto con la Signora Morte che esclama, citando a sua volta *Casablanca*: "L'inizio di una splendida amicizia". (Tabori 1994a II: 203)

Nella sua concretezza di libro e come arsenale di storie e di citazioni la Bibbia compare infine da protagonista nelle *Variazioni Goldberg*, la tragicommedia che, oltre alla prima viennese nella regia di Tabori medesimo (Akademietheater, 22 giugno 1991), ha conosciuto importanti riprese a Monaco e soprattutto al Berliner Ensemble, dove è tuttora in repertorio.

Il titolo bachiano va preso alla lettera, e però anche in tutta la sua polisemia.³ Anzitutto i celebri pezzi del musicista barocco risuonano più volte nella messa in scena, e precisamente, come recitano le indicazioni di regia, nell'esecuzione al pianoforte di Glenn Gould. Inoltre, la *pièce* medesima è costituita da una serie di variazioni sul tema, la Bibbia appunto, Antico e Nuovo Testamento, il cui protagonista è Goldberg, assistente alla regia di un teatro di Gerusalemme. Protagonista a vario titolo: da un lato, infatti, Goldberg cerca faticosamente di far procedere a regola d'arte le prove dello spettacolo, spesso richiamando a memoria i passi biblici ai quali gli attori e la messa in scena tutta dovrebbero attenersi. Dall'altro, Goldberg finisce per divenire suo malgrado protagonista delle scene bibliche stesse, così che, su un piano semantico complessivo, l'intero corso delle vicende proposte nelle scene di 'teatro nel teatro', dalla Creazione alla Crocefissione, possono essere lette come le tappe dell'esistenza di Goldberg medesimo, epitome della storia ebraica. Le *Variazioni Goldberg* sono dunque anche le declinazioni della Storia universale nella vicenda personale di Goldberg, entrambe dominate dalla sofferenza e dal fallimento.⁴ Non a caso è proprio Goldberg a pronunciare nelle primissime battute il motto beckettiano "Fallire, fallire sempre, fallire ancora, fallire meglio" che calza perfettamente su tutti i piani semantici di questa *pièce* così stratificata (Tabori 1994a II: 295).

Se la Bibbia è il copione esplicito, il tema-base delle prove, e se la lunga storia dell'antisemitismo, delle persecuzioni e degli stermini costituisce la trama più o meno

³ Per un tentativo di interpretazione critica che sfrutta anche il riferimento al musicista tedesco per ricollegare la *pièce* taboriana al teatro (tardo-)barocco si veda Hong 2008: 380-438.

⁴ Sul tema si veda Peters 1997. Per ulteriore approfondimento su *Le variazioni Goldberg* rimando a Bayerdörfer 1996 e a van den Berg 1998.



implicita delle variazioni sul tema medesimo che compongono il *play within the play* sulla pelle del sopravvissuto Goldberg (figlio di vittime della shoah, come lo stesso Tabori), a dirigere il tutto, e ad angariare tirannicamente il povero Goldberg, è Mr. Jay, il regista-Dio ovvero il Dio-regista delle *Variazioni*, potenziamento del Lobkowitz di *Mein Kampf*. Assai meno preparato di Goldberg sul testo da rappresentare, alle prese con i propri capricci e vizi umani, troppo umani (in special modo Mr. Jay ha un debole per il sesso femminile), è proprio dai suoi maldestri interventi e dalla sua interazione con Goldberg che scaturisce la serie infinita di *Witze*, pesanti doppi sensi, ironiche battute e rovesciamenti grotteschi che rendono le venti scene della *pièce* anche una dissacrante, talvolta blasfema carrellata di *gags*.

Come di consueto per Tabori, dunque, e con programmatica provocatorietà, riso e orrore non si escludono, anzi si potenziano l'un l'altro. Così, il pubblico è travolto dalla serie di giochi sulla metafora già barocca del *theatrum mundi*, qui declinata nel divertito accostamento fra creazione del mondo e creazione dello spettacolo teatrale, nel segno come già accennato di un persistente fallimento. A *non* riuscire sono, nell'ordine particolare seguito da Tabori, le prove delle seguenti scene: il fratricidio di Caino (scena 2); la creazione di Adamo ed Eva e la cacciata dall'Eden – scene 4-7, con il problema che l'attrice che deve impersonare la prima donna ha forti remore a presentarsi nuda in palcoscenico e deve dunque venire 'addestrata' attraverso una sorta di esercizio psicologico che sfocia in una vera e propria orgia: di qui la cacciata, giacché Mr. Jay è invaghito di lei –; alcuni episodi attorno a Mosè (scene 8-10); una breve, altamente tragicomica rilettura delle vicende di Giona (scene 11-12); il sacrificio di Isacco (scena 13, qui il sacrificio è grottescamente 'riuscito').

Come anticipato, infine, le ultime scene della *pièce* riguardano la lunga preparazione della messa in scena della crocefissione, la cui vittima è Goldberg stesso, già intervenuto in precedenza nei panni di Mosè e di Giona. È Mr. Jay stesso a volere questa, così la chiama, "sacra improvvisazione" (Tabori 1994a II: 332), estremizzazione grottesca e paradossale delle principali linee tematiche della *pièce*. Anche la scena della crocefissione 'fallisce', per così dire, giacché, parodiando la resurrezione, Goldberg torna sul palco nella ventesima e ultima scena nei panni a lui consoni di assistente di regia, fa riaccendere le luci e ripartire la musica di Bach, e appena Mr Jay abbandona la scena, dà di nuovo il via alle prove con le parole: "Bene, si riprende da capo. Sipario!". (Tabori 1994a II: 346)

Così si conclude il dramma. Quando il sipario della scena nella scena si alza, si abbassa quello delle *Variazioni Goldberg*, senza naturalmente che ci sia un vero *explicit*. Il "mystery play for the post-shoah age", come lo ha ben definito Hans Peter Bayerdörfer (1996: 90), contemporaneamente una farsa autoironica sul mondo del teatro, una lettura non solo divertente di alcuni episodi chiave della Bibbia e, per l'ennesima volta nel teatro di Tabori, una riflessione acuta sull'antisemitismo che si fa strada iperbrechtianamente fra le risate più o meno amare del pubblico, è per definizione stessa un gioco teatrale infinito, come infinite sono le possibili variazioni del tema-Goldberg, ovvero dell'uomo eternamente alle prese con un regista capriccioso.



La presenza della Bibbia nel teatro taboriano, una traccia sottopelle che emerge a livello intertestuale in numerose *pièces* del drammaturgo e regista cosmopolita, giunge dunque nelle *Variazioni Goldberg* ad assumere un rilievo strutturale e semantico solo parzialmente anticipato nella composita tessitura citazionale e trasformazionale de *I cannibali* e *Mein Kampf*. Il Libro assume in questa sorta di testamento spirituale di Tabori a repertorio di parole, figure, trame e costellazioni tematiche che, vivificate nella realizzazione scenica *in fieri* del piano metateatrale, *significano* la storia umana – una storia segnata, sulla scena, come nella vita, dall'interminabile alternanza di prova, fallimento e nuova prova.

BIBLIOGRAFIA

- Arnold H.L. (Hrsg.), 1997, *George Tabori*, text + kritik, München.
- Bayerdörfer H.-P., 1996, "'Born Losers Comparing Notes.' Bible Quotation and Drama Construction in Tabori's Plays", in Sh. Levy (ed.), *Theatre and Holy Script*, Sussex Academic Press, Brighton, pp. 82-98.
- Feinberg A., 1999, *Embodied memory. The theatre of George Tabori*, Univ. of Iowa Press, Iowa City.
- Hong M., 2008, *Gewalt und Theatralität in Dramen des 17. und späten 20. Jahrhunderts*, Ergon, Würzburg.
- Peters S., 1997, "Die Verwandlung der Schrift ins Spiel. George Taboris Metaphysik des Theaters: 'Die Goldberg Variationen'", in H.-P. Bayerdörfer und J. Schönert (Hrsg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Niemeyer, Tübingen, pp. 270-282.
- Schulze-Reimpell W., 1997, "Vom Provokateur zum Medienstar. Die Umwege des Dramatikers und Regisseurs Tabori", in Arnold 1997: 10-17.
- Strümpel J., 2000, *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*, Wallstein, Göttingen.
- Strümpel J., 2009, "George Tabori", in H.L. Arnold (Hrsg.), *KLG (Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur)*, München, *ad vocem*.
- Tabori G., [1969] 2007, "Schwarze Messe", in G. Tabori, *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben. Essays, Artikel, Polemiken*, aus dem Amerikanischen von Maria Sommer, Wagenbach, Berlin, pp. 56s.
- Tabori G., [1989] 2007, "Bett und Bühne", in G. Tabori, *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben. Essays, Artikel, Polemiken*, aus dem Amerikanischen von Maria Sommer, Wagenbach, Berlin, pp. 27-29.
- Tabori G., [1991] 1994, "Zeuge des Jahrhunderts. Peter von Becker im Gespräch mit George Tabori", in Welker 1994: 248-256.
- Tabori G., [1992] 1994, "Dieses peinliche Wort: Liebe. Rede zum Georg-Büchner-Preis 1992", in Welker 1994: 318-320.
- Tabori G., 1994a, *Theaterstücke I-II*, aus dem Amerikanischen von Ursula Grützmaker-Tabori, Hanser, München; poi Frankfurt/M., Fischer.
- Tabori G., 1994b, *Jubiläum*, trad. di Jörn Schnell, Garzanti, Milano.



Tabori G., 2004, *I cannibali*, presentazione di Giorgio Pressburger, trad. di Laura Forti, Einaudi, Torino.

Tabori G., 2005, *Mein Kampf*, a cura di Laura Forti, presentazione di Moni Ovadia, Einaudi, Torino.

van den Berg K., 1998, "Intertextuelle Bewußtseinsräume und kulturelle Transformationen in George Taboris 'Goldberg Variationen'", in P. Höyng (Hrsg.), *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit / Embodied projections on history: George Tabori's theater work*, Francke, Tübingen, pp. 177-196.

Welker A. (Hrsg.), 1994, *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Porträts*, Bibliothek der Provinz, Wien.

Marco Castellari è ricercatore confermato e professore aggregato di Letteratura tedesca e Storia del teatro tedesco all'Università degli Studi di Milano. I suoi principali ambiti di ricerca sono: F. Hölderlin; Romanzo epistolare; Letteratura ebraico-tedesca e della *shoah*; Teatro tedesco del Novecento. Ha pubblicato una monografia sulla ricezione di *Hyperion* (2002) e articoli in volumi e riviste internazionali. Condirettore della collana "Il quadrifoglio tedesco", ha curato l'edizione italiana di P. Weiss, *Inferno* (2008) e co-curato quelle di G. Weil, *Mia sorella Antigone* (2007) e di W. Kempowski, *Lei lo sapeva? I tedeschi rispondono* (2010). Cfr. <http://users.unimi.it/dililefi/Castellari.htm>

marco.castellari@unimi.it