



Fame, teatro e memoria. "I Cannibali" di George Tabori

di Marco Castellari

La pietà ufficializzata [...] nasconde completamente il nostro dolore, il nostro odio e anche il nostro amore. Se non andiamo oltre i tabù e gli stereotipi e non riusciamo a guardarci l'un l'altro come esseri umani, e non come astrazioni, tanto vale riaccendere i forni.

(Tabori 1978: 24)¹

Il lettore italiano conosce molto bene le pagine di *Se questo è un uomo* in cui Primo Levi ricorda quella che poteva essere perfino ad Auschwitz "Una buona giornata": il momento in cui gli *Häftlinge* avvertono i primi sentori di primavera dopo il tremendo inverno nel campo. "Oggi per la prima volta il sole è sorto vivo e nitido fuori dall'orizzonte di fango", si legge nell'omonimo capitolo, "un sole polacco freddo bianco e lontano", sì, "ma quando si è sciolto dalle ultime brume un mormorio è corso sulla nostra moltitudine senza colore, e quando io pure ho sentito il tepore attraverso i

¹ Qui e oltre, la traduzione, dal tedesco o dall'inglese, è di chi scrive.



panni, ho compreso come si possa adorare il sole” (Levi 1987: 70). Fra i “documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell’animo umano” (Levi 1987: 3) che l’autore nominava nella *Prefazione* come contenuto e scopo del suo libro – Cesare Segre (1996: 494) vi scorge a ragione “ambizioni più alte che quella di contribuire alla letteratura sui campi di annientamento”, fra l’altro la volontà di “documentare un’esperienza estrema” e “meditare sul comportamento umano in condizioni eccezionali” – è quindi anche la davvero “pacata” e lucidissima indagine del misto di sorpresa e familiarità con cui il gruppo di detenuti lavoratori diretto alla fabbrica Buna guarda al triste paesaggio improvvisamente diverso, stranamente normale sotto gli esangui raggi.

“Oggi è una buona giornata”, commenta dunque il narratore, “ci guardiamo intorno, come ciechi che riacquistino la vista, e ci guardiamo l’un l’altro. Non ci eravamo mai visti al sole: qualcuno sorride” (Levi 1987: 72). La serenità è però apparente e momentanea – non potrebbe essere altrimenti in quel contesto. Mentre lentamente si attenua infatti il patimento per il freddo, torna a farsi sentire la stretta della fame, “poiché tale è la natura umana, che le pene e i dolori simultaneamente sofferti non si sommano per intero nella nostra sensibilità, ma si nascondono, i minori dietro i maggiori, secondo una legge prospettiva infinita” (Levi 1987: 73). Ne deriva sollievo, addirittura la possibilità di sopravvivere: in quel paradosso continuo e assieme distillato di (dis-)umanità che si rivela qui essere l’universo concentrazionario. “Perciò, non appena il freddo, che per tutto l’inverno ci era parso l’unico nemico, è cessato, noi ci siamo accorti di avere fame” (Levi 1987: 73).

Inizia qui di seguito un brano giustamente notissimo di *Se questo è un uomo*, aperto dall’icastica razionalizzazione delle fallaci impressioni fino quel punto descritte, quasi uno schiaffo al volto accarezzato di sole e momentaneamente dimentico dell’affastellarsi di sofferenze: “Ma come si potrebbe pensare di non aver fame? Il Lager è la fame: noi stessi siamo la fame, fame vivente” (Levi 1987: 73).

L’innalzamento della fame a condizione esistenziale assoluta, di gnomica potenza, è poi concretata in immagini. Dapprima Levi evoca quella di una draga la cui

benna, sospesa ai cavi, spalanca le mascelle dentate, si libra un attimo come esitante nella scelta, poi si avventa alla terra argillosa e morbida e azzanna vorace, mentre dalla cabina di comando sale uno sbuffo soddisfatto di fumo bianco e denso. Poi si rialza, fa un mezzo giro, vomita a tergo il boccone di cui è grave e ricomincia. (Levi 1987: 73).

Di fronte al macchinario che, quale enorme animale, divora la terra, Levi e i suoi compagni stanno “a guardare affascinati. A ogni morso della benna, le bocche si socchiudono, i pomi d’Adamo danzano in su e poi in giù, miseramente visibili sotto la pelle floscia” (Levi 1987: 73). Lo “spettacolo del pasto della draga”, di dantesca plasticità, li avvince senza tregua in quanto imitazione/rappresentazione (*mimesis*) dell’atto di mangiare, atto naturale loro interdetto. La “fame vivente” che segna la



condizione estrema è di seguito concretata in singoli medaglioni su alcuni compagni di prigionia, che nell'affabulazione gastronomica paiono voler soddisfare in forma memoriale-visionaria l'appetito che, nella realtà, non fa che crescere – tanto che la reazione dei loro ascoltatori è la richiesta di tacersi, per non acuire con quella serie di portate immaginarie il bisogno, il doloroso stento.

Dapprima il diciassettenne Sigi, che “aveva cominciato col parlare della sua casa di Vienna e di sua madre, ma poi è scivolato nel tema della cucina, e ora racconta senza fine di non so che pranzo nuziale, e ricorda, con genuino rimpianto, di non aver finito il terzo piatto di zuppa di fagioli” (Levi 1987: 73 e s.). I compagni lo implorano di non continuare la dolorosa rievocazione, ma a breve distanza interviene Béla, che “descrive la sua campagna ungherese, e i campi di granoturco, e una ricetta per fare la polenta dolce, con la meliga tostata, e il lardo, e le spezie, e... e viene maledetto, insultato, e comincia un terzo a raccontare...” (Levi 1987: 74).

Il narratore medesimo – che esclama “Com'è debole la nostra carne!” ed è pienamente consapevole del circolo vizioso di quelle “fantasie di fame” – soggiace alla “legge comune” ed è visitato suo malgrado dal ricordo: “mi danza davanti agli occhi”, racconta, “la pasta asciutta che avevamo appena cucinata, Vanda, Luciana, Franco e io, in Italia al campo di smistamento, quando ci è giunta a un tratto la notizia che all'indomani saremmo partiti per venire qui; e stavamo mangiandola (era così buona, gialla, solida) e abbiamo smesso, noi sciocchi, noi insensati: se avessimo saputo!” (Levi 1987: 74).

A chiudere questa sezione del capitolo è la figura di Fischer, anch'egli come Béla di origine magiara, “l'ultimo arrivato” che “cava di tasca un involto, confezionato con la minuzia degli ungheresi, e dentro c'è mezza razione di pane: la metà del pane di stamattina” (Levi 1987: 74). L'alimento primario è naturalmente cosa preziosissima e nessuno che non sia uno dei “Grandi Numeri”, commenta Levi, lo conserva a lungo: questo per evitare furti, per non consumare energia nervosa nel resistere alla fame con in tasca del pane, e perché più fresco è, più è nutriente. L'immagine finale è quella di David, che in francese nega di aver mai subito un furto di pane e intanto “non può distrarre gli occhi da Fischer che mastica lento e metodico, dal ‘fortunato’ che possiede ancora mezza razione alle dieci del mattino: – ... sacré veinard, va!” (Levi 1987: 75).

Anche le pagine successive, come tanti altri brani di *Se questo è un uomo*, ruotano attorno alla fame e ai suoi portati comportamentali, psicologici e via dicendo. Segre (1996: 498) la innalza a “*Leitmotiv* di tutto il libro”: “mai la fame fu rappresentata così icasticamente come da Levi”. Si potrebbero ad esempio citare i versi della celebre poesia proemiale, che oppongono “il cibo caldo e i visi amici” di chi vive sicuro alla disumanizzazione di colui “che lotta per mezzo pane” (Levi 1987: 1), oppure ancora, come ricorda lo stesso Segre, il passaggio del capitolo “Le nostre notti” che delinea il tremendo realismo delle rammemorazioni oniriche scatenate dalla fame:



Si sentono i dormienti respirare e russare, qualcuno geme e parla. Molti schioccano le labbra e dimenano le mascelle. Sognano di mangiare: anche questo è un sogno collettivo. È un sogno spietato, chi ha creato il mito di Tantalo doveva conoscerlo. Non si vedono soltanto i cibi, ma si sentono in mano, distinti e concreti, se ne percepisce l'odore ricco e violento; qualcuno ce li avvicina fino a toccare le labbra, poi una qualche circostanza, ogni volta diversa, fa sì che l'atto non vada a compimento. Allora il sogno si disfa e si scinde nei suoi elementi, ma si ricompone subito dopo, e ricomincia simile e mutato: e questo senza tregua, per ognuno di noi, per ogni notte e per tutta la durata del sonno. (Levi 1987: 58)

La cosiddetta letteratura della shoah, d'altronde, conosce nel suo complesso una assai vasta, assai nota (e tragicamente logica) presenza del motivo della fame: questo già nella sua primaria tessitura testimoniale, come quella leviana, e in versioni forse meno plastiche, certo più crude di *Se questo è un uomo* – pensiamo a Tadeusz Borowski e al suo *Paesaggio dopo la battaglia*, con la spesso citata, perspicua curvatura verso il cannibalismo: "La fame autentica è quando un uomo guarda un altro uomo come se fosse una cosa da mangiare".² Tutto ciò conosce un ulteriore incremento nella successiva ramificazione della raffigurazione della *shoah* in forme di rappresentazione indiretta, di seconda/terza generazione e di cosiddetta postmemoria.

Eppure proprio da Primo Levi conviene partire per giungere a discutere il dramma *The Cannibals / Die Kannibalen / I cannibali* di George Tabori,³ che nel suo tema centrale, dichiarato nel titolo, sarebbe di primo acchito da legarsi piuttosto a fonti documentarie e/o letterarie in cui, diversamente che in Levi, compaiano casi di antropofagia nei campi di concentramento e sterminio. La "messa nera" taboriana di fine anni Sessanta, infatti, mi pare derivare molto dal libro del nostro scrittore, assai più di quanto abbia riconosciuto la pur vasta letteratura critica sull'opera,⁴ tra le più celebri

² Cit. in. Zieliński 2005: 311; al saggio rimando per una contestualizzazione dei racconti borowskiani, al relativo volume, curato da Alessandro Costazza, per un'ampia panoramica su forme di rappresentazione della shoah tra memorialistica, finzione e media; nella medesima collettanea Tabori e il suo *I Cannibali* sono brevemente discussi in Patey 2005: 244-247.

³ In questo saggio si farà particolare riferimento alla stesura inglese (letta in Skloot 1982: 197-265) e alla sua versione italiana per la penna di Laura Forti (Tabori 2004), cui si rimanderà col semplice numero di pagina (it./engl.). Vedi *infra* per aspetti relativi al sovrapporsi di versioni diverse; quella tedesca si può leggere in Tabori 1994 e, in una recente nuova edizione, in Tabori 2014b.

⁴ Bourget (2006: 62) tenta un *Forschungsüberblick* e distingue in particolare tre principali orientamenti critici nella letteratura su *I Cannibali*: l'attenzione alla strategia di rappresentazione delle vittime; la concentrazione sulla struttura mediata (metateatrale) del testo; la disamina del rapporto con altre forme di raffigurazione della shoah, con particolare riguardo alle innovative tecniche taboriane del *Witz* e dello humour nero. La ricerca ha in effetti prestato particolare attenzione a questo dramma, sia in singoli studi che all'interno di raccolte o monografie su Tabori. Per questo saggio sono state di particolare interesse, fra le trattazioni di ampio raggio e oltre alla stessa Bourget 2006, Haas 2000, Feinberg 1999, Strümpel 2000 nonché, per la documentazione anche fotografica, Welker 1994, per quella giornalistica Guerrero 1999; come presentazioni più succinte dell'autore e della sua estetica si



dell'autore di origine ungherese ed entrata ormai nel repertorio teatrale, soprattutto nei paesi di lingua tedesca. Oltre alla questione della derivazione intertestuale de *I Cannibali* da *Se questo è un uomo* – questione che ora brevemente discuto e che ha comunque un'importanza relativa se si considera la natura metamorfica della drammaturgia taboriana –, il fatto è di per sé interessante, oltre dunque il dato filologico. Esso infatti illumina la natura profonda del dramma, che qui posso anticipare con una certa qual brutalità definitoria nei termini di “metateatro” o “rappresentazione al quadrato” e che agisce potentemente sulla modalità taboriana di affrontare il nodo cruciale di una memoria e rappresentazione della shoah – su tale questione converrà tornare in chiusa di queste riflessioni.

Più d'uno sono, per cominciare dunque, gli elementi che l'ambientazione e la costellazione dei personaggi e tematica dei *Cannibali* paiono derivare dalla lettura di *Se questo è un uomo* – Tabori lesse verosimilmente la versione in lingua inglese che, sulla scia della maggiore risonanza che ebbe la riedizione italiana presso Einaudi (1957), uscì per la prima volta nel 1959 nella traduzione di Stuart Woolf (*If This Is a Man*, nelle edizioni statunitensi col titolo *Survival in Auschwitz*) e precedette quelle tedesca e francese (1961). Aspetti della vita quotidiana nel campo, a cominciare dalla presenza ineludibile della fame e dai portati comportamentali che ciò produceva, singole figure di *Häftlinge* con le loro ossessioni e le loro brame, le loro ansie e i loro sogni – l'attenzione di Tabori, probabilmente, si soffermò in particolare sugli ungheresi, ad ogni modo le *dramatis personae* della sua *pièce* rispecchiano a vari livelli il personale del libro leviano –, motivi concreti e simbolici attorno a quali si snodano azioni e riflessioni: da questioni generali a singoli dettagli sono numerosi i punti de *I Cannibali* in cui è possibile rinvenire un riferimento a *Se questo è un uomo*, e in particolare in rapporto alla macroquestione della fame. Se la maggiore studiosa di Tabori, Anat Feinberg, ha giustamente insistito sulla dimensione complessiva della 'situazione limite' quale luogo morale su cui insiste il rovello attorno alla dignità dell'uomo (1999: 200), Bourget ha più analiticamente svolto una ricerca di dettaglio che, con buona approssimazione, ha rintracciato il rintracciabile: le sue convincenti argomentazioni correggono ampiamente una certa qual cecità della critica precedente (specie tedesca) in merito alla presenza di Levi in Tabori.⁵

leggano Eke 2000 ed Eke 2002, Feinberg 2003, Strümpel 2009 nonché il recente medaglione Becker 2014; in italiano il breve Castellari 2014a. Specificamente su *I Cannibali* utili le riflessioni di Kagel 2008 e Roth 2003 nonché singoli saggi nelle collettanee Arnold 1997, Bayerdörfer/Schönert 1997; Höyng 1998; una raccolta di studi italiani, anche su *I Cannibali*, è in preparazione (Castellari *forthcoming*). Per una contestualizzazione nel teatro della *shoah*, oltre all'introduzione in Skloot 1982, si veda il più aggiornato Plumka 2009.

⁵ Si legga soprattutto Bourget 2006: 58-70, dove ci si confronta anche con altre posizioni critiche che leggono alcuni risultati della comparazione intertestuale con Levi sulla base di altre possibili fonti. Come discusso sopra, la tipologia testuale taboriana mal si presta, ad ogni modo, alla fissazione in una catena chiusa di relazioni con altri testi; segnalo fra l'altro il fatto, a mio modo di vedere



Nulla di sorprendente, di per sé, nel fatto che un testo e un testimone di tale importanza e risonanza della "letteratura concentrazionaria" (Segre) tralucano in una *pièce* scritta a fine Anni Sessanta e centrata sugli ultimi giorni ad Auschwitz di un gruppo di *Häftlinge*. Il riferimento a Levi, cospicuo eppure mai reso davvero esplicito – né nel testo, né in alcuni paratesti taboriani che ruotano attorno ad esso⁶ –, acquista una specifica connotazione se letto in rapporto con la particolarissima modalità formale e tematica di trattamento della fame quale nodo del lavoro di memoria e della strategia di rappresentazione della *shoah* che Tabori, con voluta provocazione intellettuale, mette in campo nei *Cannibali*. Dato dunque per assodato il rapporto intertestuale fra Levi e Tabori, basato sulla ripresa e soprattutto variazione di temi e motivi e non tanto sul puro gioco citazionale, vale ora la pena interpretarne il significato nell'ambito del *Theatre of Embarrassment* taboriano.⁷ Ciò non da ultimo perché – questo il rischio che corre una pur meritevole ricognizione 'filologica' come quella di Bourget – la natura eminentemente performativa e *in fieri* della scrittura teatrale di Tabori mal si presta alla tradizionale costruzione di una relazione trasformativa univoca tra ipotesto e ipertesto, anche oltre i dovuti aggiustamenti che la tassonomia genettiana, elaborata per epica e narrativa, subisce quando applicata a generi differenti. In ciò *I Cannibali* può valere quale caso di scuola, come credo possa emergere dalle osservazioni che seguono e che ci portano dentro alla fucina di Tabori.

I Cannibali sono allo stesso tempo l'ultimo copione americano di Tabori e il suo primo copione europeo, segnatamente tedesco. Giacché, a guardare bene, siamo di fronte ad (almeno) due testi teatrali differenti. La prima versione è in lingua inglese ed è quella che il nostro stese in vista della messinscena a New York (17 ottobre 1968, American Place Theatre, Theatre at St. Clement's Church, regia ufficialmente del solo Martin Fried, genero di Tabori). Essa, come d'abitudine, avrà conosciuto una serie di aggiustamenti nel corso delle prove per poi pervenire a una fissazione in forma canonicamente testuale, destinata alla pubblicazione – forma che restituisce però solo un momento del magmatico processo trasformazionale, tendenzialmente a più mani, che non si interrompe nemmeno al faticoso passaggio dalle prove alla prima

metodologicamente problematico, che Bourget basa le sue considerazioni sulla sola versione in tedesco.

⁶ Si vedano in particolare le densissime riflessioni che comparvero sul programma di sala della prima berlinese de *I Cannibali*, oggi raccolte col titolo *Schwarze Messe (Messa nera)* in Tabori (2007: 57 e s.). Qui non posso entrare nel dettaglio di tali rapsodie estetico-esistenziali, che verranno solo parzialmente citate nel corpo del testo a suffragare l'argomentazione sul dramma.

⁷ Il termine ha il suo *pendant* tedesco in *Theater der Peinlichkeit* ed è diffusa formula critica negli studi su Tabori, si potrebbe rendere con un "teatro dell'imbarazzo" ma anche per certi versi con "teatro del fastidio", a indicare il tipo di reazione che l'estetica taboriana mira a suscitare nel pubblico. In mancanza di studi italiani sul tema, mi permetto, per esempi concreti di tale tipologia di lavoro teatrale, di rimandare ai miei studi Castellari 2011 (su questa stessa rivista, con attenzione alle *Variazioni Goldberg*) e Castellari 2013, sulle regie shakespeariane.



rappresentazione. Ancora più stratificata è la seconda versione, quella in tedesco che andò in scena a Berlino poco più di un anno dopo (13 dicembre 1969, Werkstatt des Berliner Schillertheaters, regia questa volta espressamente di Martin Fried e George Tabori): non si trattò qui infatti di una traduzione ma di una vera e propria riscrittura, la cui versione nella lingua dei carnefici è firmata da Peter Sandberg; anche in questo caso tale stesura è un complesso di strati testuali che si sovrappongono, uno dei quali poi distribuito e pubblicato.

Tabori – che certamente ha avuto modo di intervenire sul testo tedesco a vari livelli, come sempre ha fatto⁸ – ha dunque rinunciato a una semplice trasposizione del copione americano in un'altra lingua. Non solo quindi, come caratteristico e usuale, la pratica trasformazionale riguarda lo spettacolo teatrale, ma investe già la dimensione del testo, ben oltre il naturale carattere trasformativo già proprio di una traduzione interlinguistica. A motivare tale scelta, quella di una trasposizione a più livelli nel nuovo contesto, non fu tanto la scarsa risonanza della rappresentazione newyorchese – solo una fu, a quanto risulta, la recensione davvero positiva, e proprio sulla base di essa Tabori fu invitato a presentare la sua *pièce* in Germania – bensì la consapevolezza che la tematica stessa del testo chiedeva a gran voce un riadattamento al diverso pubblico. D'altronde, come racconta l'aneddotica che spesso circonda la figura di Tabori e sorge da una commistione fra *vulgata* e dichiarazioni d'autore di cui quest'ultimo, sornione, alimentava l'inaffidabilità o almeno l'incertezza, il drammaturgo e regista cinquantacinquenne temeva molto, in quella sua prima europea, le possibili reazioni degli spettatori tedeschi alla sua rivoluzionaria strategia di rappresentazione dello sterminio, tanto da aver preparato tutto per una precipitosa ritirata. Una macchina, stando a questo racconto, lo attendeva a motore acceso a poca distanza dal teatro, pronta a sfrecciare verso l'aeroporto per un lesto ritorno oltreoceano.

Lo spettacolo – tornando dall'aneddotica alla cronaca – fu invece un grande successo, e diede il via a una lunghissima carriera di drammaturgo e regista fra Germania e Austria: ben pochi tentennamenti fecero tardare di un breve giro di mesi la decisione di ristabilirsi definitivamente in Europa, con la quale Tabori tagliò anche bruscamente il legame esistenziale e professionale con gli Stati Uniti dove era giunto a

⁸ Recca traccia di questa modalità di lavoro l'archivio di Tabori, conservato alla berlinese Akademie der Künste. Ho potuto visionare materiali relativi a progetti differenti: tendenzialmente la serie di elaborazioni testuali parte da un manoscritto in inglese, seguito dalla traduzione in tedesco (spesso di una delle mogli) e da un numero variabile di riadattamenti del tedesco da parte di Tabori stesso e di altri, sia prima che durante le prove e poi, ancora, ad allestimento in corso o concluso. I materiali del lascito, non ancora integralmente disponibili agli studiosi perché ancora in parte sottoposti alla catalogazione archivistica, sono certamente il luogo su cui si dovrà esercitare nei prossimi anni lo studio della drammaturgia e del teatro di Tabori, spesso inafferrabile nella sua ricchezza sulla base dei soli testi a stampa.



metà Anni Quaranta.⁹ Fra gli Anni Settanta e il nuovo millennio Tabori contribuì in prima linea alle sorti del dramma e del teatro austro-tedesco, prima nelle “catacombe”, come gli piaceva dire, ovvero in piccoli, agguerriti *ensembles* laboratoriali e su scene sperimentali, poi nelle “cattedrali”, in particolare sotto l’egida di Claus Peymann: al Burgtheater viennese prima e poi, dall’anno 2000, al Berliner Ensemble. Alla morte, il 23 luglio 2007, Tabori era ormai da anni il Nestore delle scene austro-tedesche, vero beniamino del pubblico: per conquistare le une e l’altro aveva fatto esplicitamente appoggio sul ‘privilegio’ di quella sua condizione di diverso e straniero che decenni prima aveva al contrario determinato la sua fuga dall’Europa, invasa a macchia d’olio dalle truppe naziste e costellata di alleati e volenterosi collaborazionisti della politica genocida hitleriana, non da ultimo nella sua Ungheria.¹⁰

Nel corso dei decenni e ancora dopo la morte del loro autore *I Cannibali* hanno continuato a confrontarsi con spettatori di volta in volta diversi, sia nello spazio geografico e culturale che nel tempo storico e generazionale – tra l’altro anche nell’Italia contemporanea, grazie agli sforzi traduttivi e registici di Laura Forti. Recentissima è la produzione del Berliner Ensemble per il centenario della morte di Tabori, che ha debuttato nel marzo 2014 per la regia di Philipp Tiedemann. Per questa significativa ripresa, proprio nel teatro in cui da ultimo Tabori aveva lavorato e dove ancora sono attivi (anche per questa realizzazione) il *Dramaturg* Hermann Beil, stretto collaboratore di Tabori, e l’attrice Ursula Höpfner, sua ultima moglie e interprete di tante sue *pièces*, si è proceduto per altro con la più taboriana delle operazioni, rimescolando le carte della drammaturgia e costruendo una nuova mistura tra la stesura ‘americana’ e quella ‘tedesca’, nella convinzione di poter così meglio intercettare l’interesse del pubblico di oggi.¹¹

⁹ Il periodo americano è per molti versi quello meno indagato dell’opera di Tabori, specie se si cercano elementi concreti al di sotto dell’usuale serie di aneddoti e storielle ai confini della verosimiglianza. Decisivo appare il passaggio dalla narrativa, genere nel quale l’autore aveva mietuto i primi successi, alla scrittura teatrale: esso avvenne in seguito all’incontro con Brecht in California, ancora nei primi anni del periodo americano di Tabori, ma poté portare i suoi frutti solo sul lungo periodo, in particolare dopo il trasferimento a New York. Ancora ampiamente da ricostruire è il rapporto di Tabori con l’Actor’s Studio e la sua attività di regista, traduttore, drammaturgo e mediatore del teatro europeo sulle scene della costa orientale.

¹⁰ Per una lettura tipicamente taboriana della posizione dello ‘straniero’ in terra tedesca si legga il discorso che egli tenne in occasione del conferimento del premio Büchner (1992), ora in Tabori 2007: 21-26.

¹¹ La messinscena, poco convincente per quanto concerne alcune scelte registiche e per alcune prove attoriali, ha però avuto il merito di riattivare il meccanismo già taboriano dell’adattamento al ‘nuovo pubblico’, segnatamente recuperando il pregio strutturale a mio parere maggiore della versione inglese, molto chiara nella sovrapposizione dei piani temporali (vedi *infra*); è verosimile, per altro, che tale scelta derivi dalla lunga collaborazione del *Dramaturg* dello spettacolo, Hermann Beil, con Tabori medesimo: può ben darsi che sia stata concretizzata un’idea che l’autore aveva ponderato quando era ancora in vita. Si confronti la versione tedesca ‘canonica’ (Tabori 1994 o Tabori 2014b) con la *Strichfassung* alla base dello spettacolo berlinese, riportata in Berliner Ensemble 2014.



Tabori, a quanto mi risulta, non ha mai più ripreso *I Cannibali* in una sua nuova regia – su un piano generale, era d'altronde restio a recuperare suoi testi già realizzati, salvo che nel passaggio da un continente all'altro, mentre attestato e significativo è il suo ritorno sui 'maestri', da Shakespeare, su tutti, a Beckett e a Brecht. D'altro canto si potrebbe sostenere – con una voluta generalizzazione per una volta non lontana dal vero e del tutto priva del carattere di *diminutio* – che l'opera drammatica e registica taboriana dei decenni successivi continua a ruotare attorno ai cardini formali e tematici della "messa nera" del 1968-69. Si è già detto, per *I Cannibali*, del sovrapporsi di diverse versioni e del carattere non definitivo della scrittura, che come la prova e dunque come il nocciolo del teatro rifugge da ogni fissazione: dalle regie shakespeariane fino al lavoro su Lessing e alle *Goldberg-Variationen (Variazioni Goldberg)*, di ciò sintomatiche fin nel titolo, rimarrà questa una costante.¹² Lo stesso vale per il rovello attorno al problema della memoria della *shoah* (e non solo) nello *hic et nunc* della rappresentazione, che Tabori lega indissolubilmente, qui e oltre, a un'estetica teatrale centrata sul corpo, sull'emozione, sul coinvolgimento del pubblico e sullo scardinamento di tabù emotivi, espressivi, culturali e via dicendo. E un discorso simile si può fare infine per la compenetrazione stratificata fra il piano degli eventi 'storici' (della storia personale, diciamo autobiografica, o di quella generale, con la S maiuscola) e il piano della creazione, della finzione: anche con rispetto a tale questione che si ripresenterà nei drammi/regie successivi – penso in primo luogo a *Mutters Courage (Il coraggio di mia madre)* per il livello biografico, a *Mein Kampf* per la dimensione storica –, *I Cannibali* possono essere visti quale campo di sperimentazione di una soluzione complessa, che tiene assieme reale e fisionale in una maniera tutta particolare. Un aspetto, questo, che la critica sulla "messa nera" ha finora letto in maniera sostanzialmente univoca, pigiando soprattutto sulla questione autobiografica, e che invece merita uno sguardo particolare, che ci permetterà di recuperare in chiusa alla nostra argomentazione anche il riferimento a Primo Levi dal quale siamo partiti.

I Cannibali, infatti, è un testo che dichiara già in soglia, nella sede paratestuale, e poi ampiamente nella sua composita tessitura, un portato autobiografico preciso, e su tale dimensione insistono anche parallele e coeve dichiarazioni poetologiche dell'autore.¹³ Al centro della *pièce* è la figura di "Zio": il personaggio è esplicitamente modellato sul padre di George, Cornelius Tabori, che fu ucciso ad Auschwitz nel 1944 – in alcuni passaggi del dramma compaiono anche caratterizzazioni onomastiche che lo

¹² Qui rimando ai miei lavori già citati e al testo edito con Laura Forti in Tabori 2014a. Segnalo inoltre che le dinamiche suesposte a partire da *I Cannibali* agivano in parte già nella stagione americana della drammaturgia e regia di Tabori; il discorso critico condotto sopra fa però riferimento specifico alla particolare modalità dell'autore di confrontarsi con questioni estetiche e ideologiche tipiche del teatro di lingua tedesca del secondo Novecento.

¹³ Vedi *supra*, nota 6.



confermano.¹⁴ Nella versione a stampa, il testo si apre con la dedica: “In memoria di Cornelius Tabori / morto ad Auschwitz / uomo di scarso appetito” (Tabori 2004: 1; Skloot 1987: 197). George ricorda altrove, disseminando tale incerta notizia in vari testi di prosa o interviste, che testimoni gli avrebbero raccontato che il padre sarebbe andato incontro alla morte nella camera a gas con grande dignità e avrebbe mantenuto fino all’ultimo forma e sostanza dell’uomo educato, mite e retto che era.¹⁵

Il riferimento allo *small eater*, all’“uomo di scarso appetito”, farebbe pensare – ma non risulta in alcuna altra attestazione – che anche il motivo della fame e l’addentellato del cannibalismo possano avere avuto immediati referenti nella vicenda biografica estrema di Cornelius, per come essa era nota a George. La dedica infatti – peculiarmente taboriana nel suo nero umorismo che si tiene in precario equilibrio sull’orrore: un tipico *Witz* – sembra anticipare l’azione drammatica. Nelle quindici scene che seguono, o meglio nelle tredici che dalla seconda alla penultima contengono il nocciolo della vicenda, Zio *alias* Cornelius Tabori è infatti l’unico a opporsi fin da principio all’atto cannibalistico che tenta gli altri *Häftlinge* in scena. In una baracca di Auschwitz lo *Häftling* Puffi, “un uomo grasso” (Tabori 2004: 5; Skloot 1987: 199), viene ucciso dai compagni, in una zuffa al buio scatenata dal fatto che lo hanno sentito masticare un minuscolo pezzo di pane (scena II, *La morte di Puffi*). Quella stessa fame implacabile che li ha fatti scagliare come belve sul povero Puffi (ungherese, tra l’altro) porta poi i compagni a decidere di cuocerne il cadavere, dopo che Zio ha officiato grottesche esequie culminanti nell’epitaffio “ha nutrito i suoi simili” (scena III, *Il funerale*, Tabori 2004: 12; Skloot 1987: 206). È in particolare Klaub, lo studente di medicina che nel dramma funge da principale antagonista di Zio, ad argomentare a favore dell’antropofagia, con rassicurazioni pseudoscientifiche che si tratterà di un pasto “piacevole e nutriente” (Tabori 2004: 13; Skloot 1987: 207).

Le scene che seguono coprono il tempo della cottura, curata da Weiss, il cuoco, e rappresentano complessivamente gli sforzi che Zio mette in campo per dissuadere gli altri dal mangiare la carne del compagno morto. Molti dei motivi di cui si legge in Primo Levi attorno alla fame si fanno strada nella rappresentazione, dopo che già la vicenda di Puffi in realtà ha rimandato, portandolo all’estremo, all’episodio dell’ungherese Fischer che masticava sotto lo sguardo ossessivo di David. Nel dramma taboriano non mancano ad esempio riferimenti a casi di coprofagia e a forme di delirio e/o violenza come esito dell’insostenibile inedia (scena IV, *Il coltello*, dove Ghoulos, il greco, grida la sua fame poco prima che Zio minacci velleitario: “Cannibali! Io denuncerò questo pasto”, Tabori 2004: 17; Skloot 1987: 211); le parole di Levi sulla fame come essenza dell’esistenza nel Lager sono modulate poco oltre dai sopravvissuti Heltai e Hirschler: “Avevo fame / Certo che avevi fame, Tutti avevamo

¹⁴ Si vedano in particolare la scena IX e la scena XI.

¹⁵ Così sia nelle riflessioni di *Messa Nera* (cfr. *supra*, nota 6) come anche nel discorso per il premio Büchner (cfr. *supra*, nota 10).



fame" (Tabori 2004: 19; Skloot 1987: 213, scena V, *La lotta*). Nel prosiegua si alternano episodi più specificamente taboriani – tali mi paiono, nella scena VI detta *La scommessa*, il dialogo grottesco con Dio e il riferimento quasi blasfemo alla *kasherut*, nella scena IX (*La tazza di Zio cade giù*) il cammeo in cui si rievoca la vita budapestina di Zio-Cornelius, nella scena X il momento metadrammatico delle *Rose gialle* che tematizza il teatro come luogo della grazia e dell'orrore, del sacro e del profano – a passaggi che a vari livelli di mediazione sembrano rimandare alla summenzionata pagina in cui Levi descriveva il "sogno collettivo" scatenato dalla fame. Si tratta in primo luogo della scena XI (*Il Sogno*, appunto), nella quale i tentativi di accudimento di Zio nei confronti dei compagni trovano espressione in momenti onirici fra sonno e veglia, popolati dai cibi della 'vita normale', quella fuori dal campo. In Tabori, ad ogni modo, questi sogni a occhi aperti comprendono anche il cibo umano troppo umano della carne di Puffi – una "zuppiera fumante di mani e piedi" (58/246) compare nel sogno di Glatz, il professore; poco dopo Klaub è calato nella parte di Caino e deve rispondere della morte del compagno. Già qualche scena prima (VII, *L'attesa*) si era profilata la modalità, tutta taboriana nella sua commistione di psicodramma e laboratorio teatrale, in cui il "sognare cibo" di Levi è rimodulato in una variegata serie di ossessioni derivate dalla fame: per ammazzare l'"attesa", appunto, della cottura (tutti tranne uno, Zio) e per sfruttare l'"attesa" come tempo del convincimento (Zio, uno per tutti) si susseguono deliri e giochi di parole (al limite del *kitsch*: "Omelette, il Principe di Danimarca"), *performances* coreografico-canore e *play within the play* – trattasi qui del "delitto del leberwurst", protagonisti Zingaro e Ghoulos in continuo oscillare fra umorismo crasso e ritualità cannibalistica (Tabori 2004: 28; Skloot 1987: 220 e ss.). Il tempo del teatro, complessivamente e largamente inteso, è la misura anche della scena successiva (VIII, *Il ritorno di Zio*), in cui si alternano contrasti e riconciliazioni in vere e proprie messinscene dei franti paesaggi dell'anima degli internati.

Il tempo è già finito in chiusa della scena XII (*Il processo*), dove la tensione tra Klaub e Zio ha raggiunto il culmine, nel segno di una bruciante mancanza di solidarietà tra le vittime: essa si concreta nell'assalto dei compagni su Zio, il quale – prima denudato poi subito ri-accudito – pronuncia proprio ora la battuta forse più celebre del dramma: "No, non diventi un ebreo. Sono gli altri a ricordarti che lo sei" (Skloot 1987: 254).¹⁶ Contro ogni attesa, a questo punto, Zio è per un momento il vincitore morale: Weiss proclama "La cena è pronta" ma Klaub risponde "Non ho fame" e invita a seppellire i resti di Puffi e a pregare per lui (Tabori 2004: 66; Skloot 1987: 254). Quello che potrebbe essere un finale positivo (se può darsi il concetto in questa situazione) svolta tuttavia immediatamente nel vero, tremendo e rapido *explicit*. Ne *L'ispezione* (scena XIII) l'SS Schreckinger apprende quanto accaduto nella baracca e

¹⁶ Qui mi discosto leggermente dalla resa in Tabori 2004: 66 ("Ti ricordi soltanto che lo sei"). L'originale inglese dice "You are merely reminded you are one".



ordina di preparare la tavola. Ne *Il pasto* (scena XIV) il tedesco serve il cibo e ordina di mangiare. Chi si rifiuta di farlo è mandato al gas ("Alle docce", Tabori 2004: 71; Skloot 1987: 259 e ss.): a uno a uno si spogliano muti Haas, Ghoulos, Lang, Glatz, Weiss, lo Zingaro, Klaub, Zio. Mentre questi escono in gruppo, al tavolo siedono e mangiano Heltai e Hirschler, le vittime predestinate che invece, facendosi carnefici assieme a Schreckinger, sopravvivranno. Un kapò li fotografa e ne fissa così per sempre la scelta.

Si saranno notate, in questo sommario percorso attraverso il testo, almeno una mancanza – il fatto di sorvolare nella presentazione su prima e ultima scena – e una particolarità – la presenza non ulteriormente spiegata di 'sopravvissuti' e i loro sguardi retrospettivi, dunque temporalmente successivi all'evento rappresentato. Esse si spiegano vicendevolmente e discendono entrambe da una caratteristica formale de *I Cannibali*, fondamentale ma finora non resa esplicita. La vicenda all'interno della baracca di Auschwitz non è infatti rappresentata sulla scena in forma diretta, bensì attraverso una mediazione: dopo la dedica, una nota di regia preliminare definiva la rappresentazione "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" (Tabori 2004: 3; Skloot 1987: 197). La prima come la quindicesima scena assolvono alla funzione di creare una cornice e di rendere da subito palese, per rimarcarlo poi in chiusa, che lo spettacolo si svolge su due piani temporali: quello di fine anni Sessanta, in cui i due sopravvissuti e i figli delle vittime (e del carnefice: compare anche il figlio di Schreckinger) mettono in scena la vicenda loro o dei loro padri, e quello del 1944, in cui la vicenda si è svolta.

I due livelli temporali, macrostrutturalmente corrispondenti alla suddivisione metadrammatica in cornice da un lato (scene I, XV) e "teatro nel teatro" dall'altro (scene II-XIV), sono poi continuamente alternati anche all'interno del nucleo drammatico: spesso il personaggio-attore (il figlio o il sopravvissuto nel "dopo") 'esce' dal personaggio-personaggio (il padre o il sopravvissuto nel "prima") e si interroga sull'azione, sulla situazione, sulle possibili alternative, sulla responsabilità e sulla colpa, sui ruoli della vittima e del carnefice. Un gioco che ha ancora molto di brechtiano – Tabori sta comunque in quegli anni prendendo le distanze da Brecht e ancor più dal brechtismo – o se vogliamo potrebbe essere visto in parallelo al Peter Weiss del *Marat/Sade*, andato in scena pochi anni prima.¹⁷ Ma soprattutto un gioco che permette di moltiplicare il portato strettamente autobiografico da cui il dramma in fondo era partito (George-Cornelius Tabori è evidentemente una delle coppie padre-figlio costruite in questo modo) verso una strutturazione ben più complessa, in cui le varie

¹⁷ Il dramma weissiano sulla rivoluzione francese (1964) è accostabile a *I Cannibali* solo su un piano formale astratto, tecnico: sia le strategie generali che stanno alla base dello sdoppiamento dei piani temporali, sia la loro ricaduta semantica sono piuttosto differenti. Vale la pena ricordare che il *Marat/Sade* ebbe, oltre che un grande successo in area tedesca, una risonanza internazionale grazie alla versione per il cinema di Peter Brook.



figure si mettono in un viaggio memoriale ed emozionale comune, sulle tracce delle vite in vari sensi 'perdute'. All'interno della finzione dapprima: i figli che, incalzando i sopravvissuti-testimoni e con la loro continua auto-interrogazione, ricostruiscono un padre che è stato loro ucciso¹⁸ oppure, nel caso della SS, si è rifatto una patente di rispettabilità nel dopoguerra tedesco-occidentale per lo sgomento del figlio; o ancora, Hiltai e Hirschler stessi, nella cui 'sopravvivenza' si agitano ineludibili, quali Erinni del Novecento, i traumi e le lacerazioni di chi ha mangiato la carne dei propri simili per rimanere in 'vita'.¹⁹ E poi anche all'esterno della finzione, in seno al pubblico, al quale, di fronte a questo spettacolo al di là dei tabù, è negata la vera "blasfemia", secondo Tabori, ovvero l'idea corrente di "eroi senza macchia e vittime sempre innocenti" (2007: 56): gli spettatori volta a volta newyorchesi o berlinesi, tedeschi e/o ebrei, coevi o posterì della *shoah* sono costretti a farsi parte dell'atto di rammemorazione e rappresentazione emozionale de *I Cannibali*, ricordando o immaginando se si sono o si sarebbero seduti a quella mensa.

A fronte di ciò il riuso tematico della pagine di *Se questo è un uomo* in alcuni momenti della "messa nera" taboriana acquista ulteriore significato. Ché il riferimento al classico (e forse migliore) esempio di letteratura testimoniale sulla *shoah* gioca un ruolo centrale nella dinamica appena descritta. Tabori non è testimone – il suo lutto è coperto da una sostanziale non conoscenza dei 'reali' eventi – e il suo dramma allarga questa sua condizione a tratto comune a una generazione che, anche per colpa del silenzio della precedente, intraprende un percorso memoriale e rappresentativo. Soli personaggi che potrebbero fungere da testimoni – oltre alle vittime, ridotte all'eterno silenzio – sono i due sopravvissuti e l'SS: carnefici dunque, che per opportunismo e – nel caso dei primi due – per vissuti traumatici non svolgono autonomamente tale ruolo. Tabori non colma il vuoto testimoniale attraverso un procedimento documentaristico – così aveva fatto nel 1965 Peter Weiss con la sua *Istruttoria*, spesso considerata il *pendant* 'contro' il quale drammaturgo di origine ungherese scrisse *I Cannibali*.²⁰ E nemmeno Tabori si affida una finzione per così dire pura (che per altro non si dà, in questo contesto, come non si dà una letteratura documentaria priva di finzione) – il rischio sarebbe in questo secondo caso ancor peggiore dell'eccesso di razionalità e freddezza che Tabori imputa alla tradizione 'realistica', poiché porterebbe

¹⁸ Non a caso su questo tema, svolto con lo sguardo ad Amleto e a Freud, si apre *Messa Nera*: "Ogni figlio desidera prima o poi uccidere il padre; se però, come nel mio caso, sono altri a sbrigare la pratica per lui ed il figlio si sente come paralizzato, sospeso tra una sorta di sollievo e la violenta brama di vendetta – che fare in quel caso?" (Tabori 2008: 56).

¹⁹ Sono specialmente le scene di cornice (I e XV) a soffermarsi sulle ossessioni, se non perversioni alimentari dei due sopravvissuti, che rimandano palesemente a ferite profonde.

²⁰ Lo stesso Tabori sottolinea la propria distanza da quell'estetica, dominante nel teatro di lingua tedesca del decennio: il suo, scrive, è "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 questo incubo" (Tabori 2008: 56).



all'opposto, hollywoodiano "sentimentalismo": "Ciò che è divenuto impossibile dopo Auschwitz", modula Tabori il noto detto adorniano, "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" (2007: 57).

Il sostrato leviano funge esattamente da antidoto ai due pericoli descritti. Nella testimonianza di Levi – che Tabori non tratta affatto come documento, si badi bene, ma in virtù della sua autenticità artistica, del suo essere assieme memoria e rappresentazione –, nella sua epitomizzazione della fame a emblema della condizione estrema del campo, il drammaturgo trova la chiave per disseminare il portato autobiografico, l'impossibile da dire del proprio lutto personale, in una costellazione composita, capace di rifuggire dall'anonimato emozionale del report come parimenti dallo stereotipo della "pietà ufficializzata".²¹ Nel loro intrattenere un rapporto indiretto con alcune figurazioni di *Se questo è un uomo*, personaggi e vicenda de *I Cannibali* esaltano la loro funzione fondativa di una memoria comune, in cui il teatro si fa chiavistello per liberarci dalla prigione dei "tabù che devono essere distrutti, altrimenti ci stringeranno la gola per sempre" (Tabori 2007: 56).

BIBLIOGRAFIA

Arnold H.L. (Hrsg.), 1997, *George Tabori*, text + kritik, München.

Bayerdörfer H.-P., Schönert J. (Hrsg.), 1997, *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Niemeyer, Tübingen.

Becker P. von, 2014, "Die Menschliche Komödie. Über George Tabori, sein Theater und seine Welt", in G. Tabori, *Theater*. Band I, hrsg. von M. Sommer und J. Strümpel, Steidl, Göttingen, pp. 7-20.

Berliner Ensemble (Hrsg.), 2014, *George Tabori: Die Kannibalen*, Programmheft Nr. 155, Berlin.

Bourget D., 2006, *Unverdaute Trauer. Das Kulturthema Essen in George Taboris Holocaust-Dramen*, Göttingen, <<http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2006/bourger/>> (1 febbraio 2015).

Castellari M., 2011, "Divine regie e umane variazioni. Bibbia e teatro in George Tabori", *Altre modernità. Rivista di studi letterari e culturali* 7, pp. 82-90, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/1165>> (1 febbraio 2015).

Castellari M., 2013, "Ad usum Germanorum. Le regie shakespeariane di George Tabori e il teatro di lingua tedesca (1978-1990)", *Stratagemmi. Prospettive teatrali* 24-25, pp. 135-148.

²¹ Si legga il motto posto in apertura di queste mie riflessioni, tratto dal grande saggio taboriano *Unterammergau oder die guten Deutschen (Unterammergau o i buoni tedeschi, 1978, qui p. 24)*.



Castellari M. 2014a, "Nota biografica", in Tabori 2014a, pp. 83-88.

Castellari M. 2014b, "Provaci ancora, Goldberg! Variazioni taboriane", in Tabori 2014a, pp. 75-82.

Castellari M. (a cura di) *forthcoming*, George Tabori (= numero monografico di *Cultura tedesca*).

Eke N.O., 2000, "Das Schreckliche und das Komische. George Tabori und die Shoah", in P. O'Dochartaig (ed.), *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?*, Rodopi, Amsterdam; Atlanta (GA), pp. 567-586.

Eke N.O., 2002, "George Tabori", in A. Allkemper; N. O. Eke (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 382-402.

Feinberg A., 1999, *Embodied memory. The theatre of George Tabori*, Univ. of Iowa Press, Iowa City.

Feinberg A., 2003, *George Tabori*, dtv, München.

Guerrero Ch., 1999, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, Teiresias, Köln.

Haas B., 2000, *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*, Lang, Frankfurt/Main et al.

Höyng P. (Hrsg.), 1998, *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit / Embodied projections on history: George Tabori's theater work*, Francke, Tübingen.

Kagel M., 2008, "Ritual Remembrance: George Tabori's *The Cannibals* in Transnational Perspective", in S. D. Martinson; R. A. Schulz (eds.), *Transcultural German Studies / Deutsch als Fremdsprache: Building Bridges / Brücken bauen*, Bern et al., pp. 197-217.

Levi P., 1987, *Se questo è un uomo* (1947), in *Opere*, [cronologia a cura di E. Ferrero, introduzione di C. Cases], Einaudi, Torino, vol. I, pp. 1-212.

Patey C., 2005, "I silenzi del palcoscenico: il teatro britannico di fronte alla Shoah", in A. Costazza (cur.), *Rappresentare la Shoah*, Cisalpino, Milano, pp. 237-250.

Plumka G. A., 2009, *Holocaust Drama. The Theater of Atrocity*, CUP, Cambridge.

Roth M., 2003, *Theater nach Auschwitz. George Taboris "Die Kannibalen" im Kontext der Holocaust-Debatten*, Lang, Frankfurt/M. et al.

Segre C., 1996, "Se questo è un uomo di Primo Levi", in *Letteratura italiana. Le opere*. IV/2. Il Novecento, Einaudi, Torino, pp. 491-508.

Skloot R., 1982, *The theatre of the Holocaust. Four plays*, The University of Wisconsin Press, Madison.

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., 1978, *Unterammergau oder die guten Deutschen*, Übersetzung von U. Grützmaker-Tabori, U. Menck-Adriani und P. Sandberg, Suhrkamp, Frankfurt/M.

Tabori G., 1994, *Theaterstücke I-II*, aus dem Amerikanischen von U. Grützmaker-Tabori, Hanser, München; poi Fischer, Frankfurt/M.

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

Tabori G., 2007, *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben. Essays, Artikel, Polemiken*, aus dem Amerikanischen von M. Sommer, Wagenbach, Berlin.

Tabori G., 2014a, *Le variazioni Goldberg*, a cura di M. Castellari e L. Forti, Editoria & Spettacolo, Spoleto.

Tabori G., 2014b, *Theater I*, hrsg. von M. Sommer und J. Strümpel, Steidl, Göttingen.

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

Zieliński A., 2005, "Viaggio ai confini di una certa morale. I racconti del lager di Tadeusz Borowski", in A. Costazza (cur.), *Rappresentare la shoah*, Cisalpino, Milano, pp. 305-317.

Marco Castellari è ricercatore confermato e professore aggregato di Letteratura tedesca e di Storia del teatro tedesco all'Università degli Studi di Milano. La sua produzione scientifica riguarda fra l'altro: il canone letterario tedesco e la sua fortuna critica e produttiva; il dramma e il teatro tedesco; la letteratura ebraico-tedesca e della *shoah*. Dirige con B. Gilardoni-Büch la collana di testi e studi "Il quadrifoglio tedesco" presso Mimesis Edizioni (Milano – Udine). È co-editore delle riviste elettroniche internazionali "Studia austriaca" (ISSN 2385-2925) e "Studia theodisca" (ISSN 2385-2917). È membro del *Beirat* della Hölderlin-Gesellschaft (Tübingen) e del comitato scientifico di Disegni (Collana del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere). Tra gli ultimi volumi curati: *Formula e metafora. Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee* (Milano 2014); *Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial* (con A. Costazza, Bern et al. 2015).

marco.castellari@unimi.it