

Studi Germanici – «Quaderni dell'AIG»

Periodico annuale

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci

Il fascicolo ha cadenza annuale ed è pubblicato come numero speciale della rivista «Studi Germanici» a cura dell'Associazione Italiana di Germanistica

Il prezzo è di 25 € (Italia ed estero, spese di spedizione escluse)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A – ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

La corrispondenza relativa alla collaborazione va indirizzata a:

aig.segreteria@gmail.com

<http://www.associazioneitalianagermanistica.it/>

**studi
germanici**



«Quaderni dell'AlG»

Verità e menzogna

a cura di

Gabriella Catalano e Federica La Manna

**1
2018**

Indice

7 Gabriella Catalano

Premessa

9 Federica La Manna

Introduzione

Saggi

17 Harald Weinrich

Goethe in Rom – Goethe im Glück

23 Mathias Mayer

Wille, Zwang, Kunst? Zu Moral und Ästhetik der Lüge

39 Jörg Meibauer

«Du willst die Wahrheit?» Raffaella Cerullo (Lila) als tollkühne Lügnerin

49 Gianluca Paolucci

Dire la verità nel Settecento tedesco. I *Briefe über die Bibel im Volkston* di Carl Friedrich Bahrdt e il *Don Karlos* di Schiller

67 Bettina Faber

«Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr – ». Kleist auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit

93 Jelena U. Reinhardt

L'inganno del bianco e nero. Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal

117 Massimiliano De Villa

«Mit unserm Widerspruch, mit unserer Lüge»: verità e menzogna in Martin Buber

139 Marco Castellari

Modello, verità, menzogna. Max Frisch, *Andorra* e il teatro postbrechtiano

- 161 Rita Svandrlík**
La verità come crepa o come fuoco fatuo: *Was wahr ist e Ein Wildermuth* di Ingeborg Bachmann
- 179 Peggy Katelhön – Manuela Caterina Moroni**
Inszenierungen direkter Rede in mündlichen Interaktionen
- 209 Claus Ehrhardt**
Lügen wir, wenn wir höflich sind? Eine pragmatische Annäherung an Lüge und Aufrichtigkeit
- 231 Federica Ricci Garotti**
La pubblicità non mente? Rapporto tra verità e menzogna nei testi pubblicitari italiani e tedeschi
- 255 Abstracts**
- 261 Hanno collaborato**

Modello, verità, menzogna. Max Frisch, *Andorra* e il teatro postbrechtiano

Marco Castellari

I.

Quando, il 2 novembre 1961, *Andorra* di Max Frisch va in prima assoluta allo *Schauspielhaus* di Zurigo per la regia di Kurt Hirschfeld e con la scenografia di Teo Otto¹, l'autore svizzero ha da poco compiuto cinquant'anni ed è all'apice della carriera di prosatore e drammaturgo. La rappresentazione della «pièce in quindici quadri», che sono poi dodici nella versione a stampa², rappresenta il suo maggior successo; a causa del grande afflusso di spettatori il teatro distribuisce la *première* anche sulle due serate seguenti. L'anno successivo, prima con il debutto tedesco su tre scene in contemporanea (Düsseldorf, Francoforte sul Meno, Monaco di Baviera, 10 gennaio 1962)³, poi con le importanti regie di Fritz

¹ La versione rappresentata (la cosiddetta *Zürcher Fassung*) è esito di cinque stesure preliminari, di cui non è rimasta traccia, e di un lavoro di adattamento condotto lungo tutto il periodo delle prove. Si veda sulla genesi e per un confronto esemplare con la versione a stampa *Frischs «Andorra»*, hrsg. v. Walter Schmitz – Ernst Wendt, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, pp. 26-40.

² Max Frisch, *Andorra. Stück in zwölf Bildern*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1961. Il dramma, dedicato proprio allo *Schauspielhaus* zurighese, si legge in edizione definitiva nella raccolta in più volumi Max Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden 1931-1985*, hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1976, IV (1957-1963), pp. 461-571; qui si citerà dalla recente edizione, basata su tale fonte: Max Frisch, *Andorra. Stück in zwölf Bildern*, mit einem Kommentar v. Peter Michalzik, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, 2016²¹. Per la traduzione italiana si rimanda a Max Frisch, *Il teatro. Öderland. Don Giovanni o l'amore per la geometria. La grande rabbia di Philipp Hotz. Omobono e gli incendiari. Andorra*, a cura di Enrico Filippini, Feltrinelli, Milano 1962, pp. 405-541. Di seguito, si citerà direttamente da queste due edizioni con i semplici numeri di pagina

³ Per la regia rispettivamente di Reinhart Spoerri (*Schauspielhaus*), Harry Buckwitz (*Städtische Bühnen*) e Hans Schweikart (*Kammerspiele*). Per un'ampia documentazione di queste e delle successive messinscene nonché della loro immediata ricezione nel *feuilleton* cfr. *Frischs «Andorra»*, cit., pp. 161-257 e 291-300. Una rassegna ragionata in Hans Bänzinger, *Max Frisch. Andorra. Erläuterungen und Dokumente*, Reclam, Stuttgart 1985,



Kortner⁴ e Peter Palitzsch⁵ e la significativa messinscena israeliana (Haifa, marzo 1962), *Andorra* è al centro del dibattito pubblico.

Per qualche anno sia la fortuna teatrale (anche internazionale), sia la ricezione critica si mantengono vive, assieme a un deciso incremento della discussione scientifica⁶. Se pure la successiva produzione di Frisch si allontani da quello che l'autore stesso definisce impegno sociale, il dramma del 1961 conosce in questa chiave la massima risonanza, rimane fino a oggi parte del repertorio teatrale ed entra nel canone novecentesco, anche come tipica lettura ginnasiale e argomento di esami di maturità o oggetto di seminari e di lavori universitari. Lo si può definire in ciò un classico della letteratura contemporanea, non senza che *Andorra* manchi di patire alcuni dei tipici effetti di tale canonizzazione e della diffusione in ambito didattico-formativo.

A ciò paiono destinarlo d'altronde struttura, stile, costellazione dei personaggi e complessi tematici. Il dramma, nella sua prima versione a stampa da allora invalsa anche nella pratica scenica, è suddiviso in dodici quadri, ciascuno dei quali propone uno o più nuclei d'azione e può dunque contenere uno o più momenti scenici in senso stretto (*Auftritt*). La scelta del termine quadro (*Bild*), anziché scena (*Szene*), e la struttu-

pp. 39-65, ora una ancora più sintetica nell'edizione tedesca qui citata (146-150).

⁴ Berlino Ovest, *Schiller-Theater*, 23 marzo 1962.

⁵ Stoccarda, *Württembergisches Staatstheater*, 6 maggio 1962.

⁶ Ricco in particolare il panorama delle interpretazioni fra gli anni Sessanta e Ottanta del secolo scorso, in corrispondenza con una spiccata centralità dei temi di *Andorra* e della scrittura drammatica di Max Frisch nel dibattito germanistico. Seguono decenni in cui l'attenzione si sposta su altre costellazioni, testi e aspetti. Le due raccolte critiche sull'autore degli anni Settanta danno già notevole importanza al dramma (*Über Max Frisch I*, hrsg. v. Thomas Beckermann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1971; *Über Max Frisch II*, hrsg. v. Walter Schmitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976), le sillogi di materiali e interpretazioni, di poco successive, centrate su *Andorra*, sono il riferimento fondamentale per quel periodo di massima fioritura (*Max Frisch: «Andorra» / «Wilhelm Tell für die Schule». Erläuterungen und Kommentare*, hrsg. v. Wolfgang Frühwald – Walter Schmitz, Hanser Verlag, München 1977; *Frischs «Andorra»*, cit., nelle due versioni del 1978 e del 1984, a cui si rimanda anche per una bibliografia ragionata, soprattutto pp. 302-309); si veda anche *Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks*, hrsg. v. Gerhard P. Knapp, Peter Lang, Frankfurt a.M. *et al.* 1979. A segnalare lo spostamento di interesse, si confrontino la prima e l'ultima edizione del fascicolo di «Text + Kritik» dedicato a Max Frisch n. 47-48: nel giro di un quarantennio circa *Andorra* non è più oggetto principale di alcun contributo (*Max Frisch*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, edition text + kritik, München 1975; *Max Frisch, Neufassung*, hrsg. v. Hermann Korte, edition text + kritik, Richard Boorberg Verlag, München 2013⁴). Per una discussione della ricezione di *Andorra* si veda Wull-Duk Yu, *Max Frischs Andorra – Studien zur Rezeption eines «Erfolgsstücks»*, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1982. La terza edizione del volume di Petersen nella «Sammlung Metzler» è ancora oggi il miglior riferimento per ricostruire la fortuna critica novecentesca (Jürgen Petersen, *Max Frisch*, 3. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Metzler, Stuttgart *et al.* 2002).



razione interna di ciascuna sezione, l'assenza di suddivisione in atti e la sostanziale indifferenza a precetti tradizionali come anche ad ogni naturalismo, con quadri giustapposti (ma non 'a stazioni'), pur in una sostanziale aderenza alla consequenzialità temporale e nel pieno mantenimento di una generale verosimiglianza (ambienti, personaggi, linguaggio), suggeriscono di primo acchito e in accordo con le precedenti prove del drammaturgo di definire *Andorra* come tipico dramma moderno. Esso si dimostra consapevole da un lato della tradizione primo-novecentesca del *Volksstück* austro-tedesco, dall'altro di quel Brecht che ha sostanzialmente posto fine all'esperienza espressionista e con la sua drammaturgia epica ha fornito – specie con le parabole e con i drammi sul nazionalsocialismo⁷ – evidente ispirazione per Frisch. Lo scrittore svizzero, come in altro modo il conterraneo Friedrich Dürrenmatt, è d'altronde nel primo quindicennio del dopoguerra la figura di spicco del teatro occidentale di lingua tedesca proprio nella capacità di evolvere da tali precedenti a una scrittura originale, nella forma e nei temi, mentre il panorama austro-tedesco, oltre a far fronte all'inizio a difficoltà materiali, è ancora legato vuoi a forme tardo espressioniste, vuoi a epigonismi di varia natura, vuoi a malriusciti tentativi d'importare la drammaturgia dell'assurdo o meno innovative tendenze internazionali; il sistema gerarchico del cosiddetto *Intendantentheater* lascia intanto anche sul lato puramente teatrale poco spazio a vera innovazione, per non parlare della fatica con cui si affermano nuove estetiche registiche a fronte del famigerato *Brecht-Boykott*⁸.

Echi büchneriani, finora notati ma poco valutati dalla critica; l'accorto utilizzo del *Jargon*, di abitudini, strafalcioni e stereotipi linguistici della piccola e media borghesia, che ricorda per certi versi Ödon von Horváth; la costruzione di motivi e sistemi metaforici che guidano l'azione drammatica fino ad assurgere al ruolo di simboli; strategie tipicamente stranianti: questi e altri elementi stilistici – oltre a confermare il talento ormai maturo di un autore capace di proporre un testo già 'pronto' per la messinscena – mostrano quanto la tessitura di *Andorra* sia composita e sapientemente inserita in quella tradizione drammatica di lingua tedesca otto-novecentesca che ha puntato non sulla forma o sull'ideale ma sulla insopprimibile verità della vita – di nuovo, è chiaro, nel senso büchneriano –, nonostante tanta critica abbia finito per leggere *Andorra* come una sorta di *Gedankendrama*.

⁷ In primo luogo *Der gute Mensch von Sezuan* (*L'anima buona di Sezuan*) per la prima tipologia, *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*Terrone e miseria del terzo Reich*, che Frisch vede a Basilea nel 1947 e notoriamente molto apprezza) per la seconda.

⁸ «Teatro dei direttori»; «Boicottaggio di Brecht» (per una panoramica si veda Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Metzler, Stuttgart et al. 1993-2007, Bd. V).



II.

Ripercorriamo il testo soffermandoci sui suoi snodi decisivi, per enucleare il complesso rapporto che il ‘modello Andorra’ instaura fra una verità assoluta, il cui disvelamento dovrebbe portare illusoriamente a ideale affermazione della giustizia e che invece sarà ‘dissanguata’ dalla menzogna, e le plurime verità della vita, su cui tutto il meccanismo drammatico è costruito, e facciamolo partendo dal primo quadro per molti versi fondamentale. Il dramma si apre con Barblin, figlia del Maestro, che in vista della festa del santo patrono rinfresca l’intonaco bianco di un muro – il motivo ritornerà ossessivo: *weißeln*, imbiancare, equivarrà viepiù a *weißwäschen*, scagionare (anche se stessi) –, mentre il Soldato la importuna. Sopraggiunge il Frate, personaggio di spicco nel paese cattolico, e con lui entra nel dialogo l’idea che imbiancare sia ottima cosa, sì, purché non venga a piovere – poco dopo l’enigmatica figura di Qualcuno esplicherà con fare allusivo la minaccia in arrivo, quella di un temporale. L’associazione con la ben diversa minaccia che emerge nella preoccupazione di Barblin è immediata: la giovane teme che «die Schwarzen da drüben»⁹, i minacciosi vicini di questa parabolica Andorra, invadano il paese e che – così la stessa Barblin poco oltre, riportando le voci che ha sentito, ed è marcata anticipazione del prosieguo della vicenda – «wenn einmal die Schwarzen kommen, dann wird jeder, der Jud ist, auf der Stelle geholt. Man bindet ihn an einen Pfahl, sagen sie, man schießt ihn ins Genick. [...] Und wenn er eine Braut hat, die wird geschoren, sagen sie, wie ein rüudiger Hund»¹⁰.

Il successivo dialogo tra il Maestro (di nome Can) e il Mastro falegname, poi con l’Oste, allarga il panorama ad altri personaggi – in maggioranza maschi adulti impiegati in lavori artigianali e imprenditoriali o in professioni – e introduce il protagonista Andri, di cui lo spettatore ha per ora sentito solo fuggevolmente il nome dalla bocca del Frate e a questo punto, secondo una tecnica drammaturgica canonica, è ulteriormente presentato come centro problematico della vicenda, ancora in sua assenza. Una posizione problematica che ha a che fare anche, a poco a poco la questione emerge, con la paura degli andorrani che i Neri possano sporcare la loro bianchissima (o meglio: spesso ri-imbiancata) innocenza. Il ragazzo vive in casa del Maestro ed è ebreo, questi lo ha tratto in salvo dalla terra dei Neri, come ricorderà più avanti, nel quarto quadro, lo stesso Andri. Sia l’Oste, che ha preso Andri come aiutante, sia il Ma-

⁹ «I Neri, là dall’altra parte» (p. 11; trad. it. cit., p. 412).

¹⁰ «Se arrivano i Neri, tutti quelli che sono ebrei vengono a prenderli e li portano via. Li legano a un palo e gli sparano alla nuca. [...] E se ha una moglie, dicono, la moglie la rapano come un cane rognoso» (p. 13; trad. it. cit., p. 414).



stro falegname, che pretende di essere pagato dal Maestro per assumere ora Andri come apprendista, si rivelano nelle loro parole antisemiti, più esattamente: parlano di Andri sulla base del proprio pregiudizio antisemita, trovando in lui conferma dell'immagine predeterminata che hanno dell'«ebreo» e per contrasto di quella del «vero» «andorrano». Il primo lo fa con una tipica circonlocuzione che dice, apparentemente negandolo, il proprio razzismo: «Ich habe nichts gegen deinen Andri. Wofür hältst du mich? Sonst hätte ich ihn wohl nicht als Küchenjunge genommen. Warum siehst du mich so schief an? Ich habe Zeugen. Hab ich nicht bei jeder Gelegenheit gesagt, Andri ist eine Ausnahme?»¹¹. Il secondo lo dimostra dichiarando Andri etnicamente inadatto a un lavoro manuale («Und woher soll er's im Blut haben»¹²) e consigliando il Maestro di instradarlo piuttosto a una professione aderente allo stereotipo dominante («Warum nicht der Makler? Zum Beispiel. Warum nicht geht er zur Börse?»¹³). La reazione del Maestro è prima minacciosamente rabbiosa, dopo essersi congedato dal Mastro falegname («Sie werden sich wundern, wenn ich die Wahrheit sage. Ich werde dieses Volk vor seinen Spiegel zwingen, sein Lachen wird ihm gefrieren»¹⁴), poi su toni più di sconcerto e preoccupazione nella conversazione con l'Oste – entrambi i suoi interlocutori, secondo una strategia amaramente ironica che percorre poi tutta la *pièce*, mostrano ed esplicitano nelle proprie attitudini linguistiche e comportamentali caratteristiche sovrapponibili a quelle che attribuiscono stereotipicamente al soggetto supposto come altro da sé.

Ancora risuonano in scena queste torve storture e l'annuncio del Maestro – quello di una verità da svelare che apparirebbe capace di costringere gli andorrani a riconoscere se stessi nell'immagine che lo specchio loro rimanda – quando, sulla strada, passa una processione per la festività in arrivo che raccoglie sempre più gente dietro alla Vergine mentre, in disparte, compare Andri. Inutilmente questi cerca di fermare Barblin, che segue il corteo, e si ritrova di lì a poco al cospetto del Soldato, cacciato fuori dall'osteria ubriaco. L'articolato momento scenico del confronto tra i due giovani chiude il primo quadro portando a concreta realizzazione scenica le tensioni costruite nella lunga premessa, primariamente introduttiva e sapientemente corale, dei dialoghi precedenti. Il Soldato provoca Andri su Barblin, definendola sua sorella, cantando canzoni oscene,

¹¹ «Io non ho niente contro il tuo Andri. Per chi mi prendi? Altrimenti non lo avrei preso come sguattero. Perché mi guardi così di traverso? Ho tanto di testimoni. In ogni occasione dico e ripeto che Andri è un'eccezione» (p. 16, trad. it. cit., p. 418).

¹² «Se uno non ce l'ha nel sangue!» (p. 14, trad. it. cit., p. 416).

¹³ «Perché non il sensale, per esempio? Perché non cerca di entrare alla borsa» (*ibidem*).

¹⁴ «Vedremo, quando dirò la verità. Costringerò questo popolo a guardarsi allo specchio, gli passerà la voglia di sorridere» (p. 15, trad. it. cit., p. 417).



angariandolo con gesti violenti (lo fa cadere con uno sgambetto, gli scaraventa via del denaro dalle mani con un colpo) ai quali associa affermazioni antisemite fondate sulle opposizioni andorrano-ebreo, soldato-civile, virilità-debolezza, eroismo-viltà, patriota-apolide, disinteresse-interesse e via dicendo. Quando entra in scena anche l'Idiota, personaggio senza battute che si limita a mimica e gestualità perlopiù affermativa, il Soldato passa all'accusa pubblica, una vera e propria diffamazione in cui attribuisce ad Andri parole che non ha detto, presunte lesioni dell'onore dell'esercito di Andorra, e le spiega in chiave di nuovo antisemita: «Habt ihr das wieder gehört? er meint, wir haben Angst. Weil er selber Angst hat. [...] Ein Andorraner hat keine Angst! [...] Aber du hast Angst [...]. Weil du feig bist [...]. Weil du Jud bist»¹⁵.

Il lungo primo quadro, qui ripercorso nel dettaglio per il suo carattere esemplare, presenta e problematizza, sul piano sociale, psicologico e linguistico, la costellazione di persone, temi e motivi che accendono il dramma inteso come azione. Questa si dipana nei successivi quadri, come qui conviene brevemente accennare, lungo le due principali e intrecciate direttrici della situazione d'apertura: la vicenda amorosa, che vede Andri chiedere la mano di Barblin al padre adottivo, il netto rifiuto di questi e le conseguenti reazioni, con la ragazza ulteriormente insidiata e finanche presa con la violenza dal Soldato, e la questione dell'antisemitismo nell'opposizione fra gli andorranani e l'ebreo Andri, verso la fine del dramma con l'ulteriore intervento dei Neri, che davvero invadono Andorra. Se a dominare il secondo quadro, una breve e intima scena notturna, è il rapporto fra Barblin e Andri (il ragazzo s'interroga sulla diversità che il mondo esterno persiste ad attribuirgli fino a ponderare che tale immagine imposta possa corrispondere a verità), il terzo quadro si svolge in falegnameria, dove Andri è vittima di un caso che oggi definiremmo di *mobbing*, plateale quanto indicativo del meccanismo di esclusione. Il Mastro falegname vede il proprio pregiudizio – l'inabilità di un ebreo al lavoro manuale – e non la verità che ha davanti agli occhi (una sedia ben fatta dal nuovo apprendista); il suo aiutante Falegname già amico di Andri, Fedri, non si permette di contraddire il superiore e non difende il ragazzo. Andri, da un posizione psicologica di ingenua e aperta osservazione, rintraccia proprio nello scardinamento del sistema verità-menzogna il fondamento dei meccanismi persecutori: «Wieso seid ihr stärker als die Wahrheit?»¹⁶. A mostrarlo plasticamente è d'altronde l'immediato prosieguo degli avvenimenti scenici, con il Mastro falegna-

¹⁵ «Avete sentito? Dice che abbiamo paura. Perché ha paura lui! [...] Un andorrano non ha mai paura! [...] Tu però hai paura [...]. Perché sei un vigliacco [...]. Perché sei un ebreo» (p. 22, trad. it. cit., p. 426).

¹⁶ «Perché siete più forti della verità?» (p. 34, trad. it. cit., p. 440).



me che affida ad Andri il lavoro contabile, non solo seguendo lo stereotipo ma sperando in un vantaggio economico per sé (più che per Andri, come pur sostiene). Anche il successivo e quarto quadro ruota attorno al pregiudizio antisemita diffuso a ogni livello della società di Andorra, spesso legato a un discorso nazionalista; qui ciò avviene in chiave anche grottesca con la figura tristemente tipizzata del Dottore che, a casa del Maestro per curare Andri di cui non conosce né l'esistenza né l'origine, sproloquia sulla bellezza, libertà e bontà di tutto ciò che è andorrano e condisce ogni sua banale affermazione, prima che gli venga detto che Andri è ebreo, con assai più sinistre battute antisemite – da ciò emergono attitudini di pensiero, forme di comportamento e modalità di espressione ben note sia in seno al nascere e al diffondersi di pregiudizi che nei meccanismi di autodifesa e discolpa *ex post*. Nella seconda parte di questo quarto quadro ritorna in primo piano la vicenda amorosa, e con notevole investimento drammatico: è il momento del già menzionato annuncio, da parte di Andri, che Barblin e lui vogliono sposarsi. Al rifiuto del Maestro, che nemmeno la moglie ha al momento strumenti per comprendere, il ragazzo reagisce attribuendo alla sua origine ebraica questo ulteriore ostacolo a una vita 'normale'. Il laconico rifiuto e il silenzio insistito di Can, non disposto a darne ragione alcuna, sono rotti da un esplosione di parole con cui il Maestro rovescia su Andri stesso l'ossessione di cercare la motivazione di tutto nella parola 'ebreo': solo apparentemente paradossale, questo passaggio funge da chiave per riconoscere l'intreccio tragico, ormai non più revocabile a questo livello dell'azione, tra la 'storia di Andri' e la 'storia di Andorra' – un nodo che gli eventi successivi non fanno che stringere. Nemmeno il disvelamento della verità – al quale tra poco un tipico intervento 'esterno' darà il via – può scioglierlo, perché come dice lo stesso Can nel breve quinto quadro parlando ancora tra sé, «Die Lüge ist ein Egel, sie hat die Wahrheit ausgesagt»¹⁷.

Il corso successivo dell'azione è pressoché necessario sulla base di tali premesse. Il sesto quadro punta il riflettore nuovamente sul rapporto fra Andri e Barblin, con il ragazzo che giace quasi a protezione davanti alla porta della sua camera, monologa sulla volontà di lasciare con lei Andorra, quindi colloquia col padre, che tornato alticcio dall'osteria prova senza riuscirci a dirgli la verità, infine entra da Barblin per scoprire che, mentre dormiva, il Soldato si è intrufolato e ha preso con la forza la ragazza. Segue (quadro settimo) l'inquietante colloquio fra Andri e il Frate in sacrestia: il religioso mostra, dietro al proclamato universale amore per il prossimo, inveterati pregiudizi mascherati da filosemitismo, nell'appa-

¹⁷ «La menzogna è come una sanguisuga, che ti dissangua completamente la verità». Nella versione tedesca, più pregnante, si tratta di una metafora e non di una similitudine, l'atto di dissanguare la verità è dato inoltre come già avvenuto (p. 47, trad. it. cit., p. 455).



rente intenzione di confortare Andri nella sua diversità. Il ragazzo invece vorrebbe appoggio nell'uscire dallo schema impostogli e affermare una propria identità oltre il dualismo e le etero-attribuzioni, cercando una verità che corrisponda alla sua vita – «Ich bin nicht anders. Ich will nicht anders sein»¹⁸. Con l'ottavo quadro si attua nuovamente il passaggio da scene intime a episodi corali, al contempo (secondo un tradizionale schema drammaturgico) un personaggio esterno interviene nella vicenda e, se non lo causa, quantomeno accelera il disvelamento definitivo della verità. Sulla piazza di Andorra i vari esponenti di questa razzista società in miniatura discutono l'arrivo di una straniera. Procrastinando l'entrata in scena della figura – la Señora, scopriremo fra poco che si tratta della vera madre di Andri – Frisch attiva un'altra tecnica drammatica assai rodada che permette qui, più che la presentazione indiretta del personaggio, l'ulteriore focus sul meccanismo di pregiudizio, esclusione dell'altro, auto-definizione che si attiva di fronte allo straniero. Non a caso, nel resto del quadro il motivo viene per così dire raddoppiato sulla base della situazione preesistente all'arrivo della Señora, con un nuovo scontro fra Andri e il Soldato che provoca una reazione violenta del branco contro il ragazzo, l'accudimento immediato da parte della Señora, solidale, e invece le etero-attribuzioni di colpa nei confronti di Andri, additato come provocatore, stigmatizzato come disturbatore in quanto ebreo. Quando, nel successivo e nono quadro, torniamo in casa del Maestro, la Señora è già in procinto di andarsene: non le è concesso dire ad Andri la verità – che il pubblico già conosce: è figlio suo e del Maestro – ma gli confida: «die Wahrheit wird sie richten, und du, Andri, bist der einzige hier, der die Wahrheit nicht zu fürchten braucht»¹⁹; quindi gli racconta brevemente qualcosa di sé, quasi a lasciargli a un pezzo della propria storia, e si allontana. Il Maestro affida poi vilmente al Frate il compito di raccontare ad Andri quali siano le sue vere origini, e il religioso lo fa con toni missionari: «Ich bin gekommen, um dich zu erlösen. [...] Andri du bist kein Jud»²⁰. Quella verità che fin dal primo quadro il Maestro aveva annunciato quasi minacciosamente (pur senza avere mai il coraggio di dirla), vedendo in essa una sorta di grimaldello perché gli andorranani fossero costretti a guardarsi allo specchio; quella verità che, nell'intrecciarsi fra vicenda pubblica e storia privata, era diventata anche impedimento per l'unione tra Andri e Barblin; quella verità che, da ultimo, la Señora aveva assicurato essere diri-

¹⁸ «Io non sono diverso dagli altri. Non voglio essere diverso dagli altri» (p. 58, trad. it. cit., p. 467).

¹⁹ «La verità li giudicherà, e tu Andri, sei l'unico qui che non abbia nulla da temere» (p. 74, trad. it. cit., p. 487).

²⁰ «Sono venuto per redimerti [...] Andri tu non sei ebreo» (pp. 78 s., trad. it. cit., pp. 492 s.).



mente per riportare giustizia, e innocua per il solo Andri: ebbene, quella verità non svolge alcuna funzione salvifica o quantomeno risolutiva, al contrario risulta inefficace. Per Andri anzitutto, che la rifiuta a fronte di una identità che egli ha ormai costruito sull'alterità che esperiva nella sua concreta vita, certo basata su una menzogna (altrui) ma che gli appare più autentica di quanto ora gli venga detto: «Wie viele Wahrheiten habt ihr? [...] Euch habe ich ausgeglaubt»²¹. Riconoscendo in se stesso quanto gli andorrani gli attribuivano, Andri non ha fatto altro che pervenire a quello sguardo sincero nello specchio che essi non hanno mai voluto gettare, trincerandosi dietro lo stereotipo (Maestro compreso). E ora credendo, il Frate come gli altri, che basti ribaltare quanto detto fino a quel momento per cambiare la sostanza delle cose. Quando Andri asserisce, al culmine della sua battuta decisiva, «Hochwürden haben gesagt, man muß das annehmen, und ich hab's angenommen. Jetzt ist es an euch, Hochwürden, euren Jud anzunehmen»²², egli afferma al contempo una verità della vita più autentica della verità che ossessiona gli altri e, giunto a massima consapevolezza, sa anche che tale accettazione esterna non avverrà mai, che la verità non può avere alcuna potenza liberatoria, che il suo destino è segnato. Lo sentiamo dire al Frate: «Ich brauche jetzt schon keine Feinde mehr, die Wahrheit reicht aus»²³, e ancora: «Sie wissen heut schon, was Sie tun werden, Hochwürden, wenn man mich holt [...]. Sie werden beten. Für mich und für sich. Ihr Gebet hilft nicht einmal Ihnen, Sie werden trotzdem ein Verräter»²⁴. E non a caso a interrompere il loro dialogo è la notizia che la Señora è morta, uccisa da una pietra: scagliata, afferma l'Oste, dalla mano di Andri. A nulla vale che il Maestro, che già in questa concitata chiusa sostiene il palese alibi del figlio, si sforzi nel decimo quadro e nei due successivi di convincere il figlio ad attenersi alla vecchia-nuova verità e di dichiarare in pubblico la sua origine – i Neri hanno invaso Andorra, senza trovare alcuna resistenza, se mai immediata connivenza dei più, assicurando che «KEIN ANDORRANER HAT ETWAS ZU FÜRCHTEN»²⁵. Andri sa: «Jetzt brauchen sie nur

²¹ «Quante verità avete voi? [...] Vi ho creduto abbastanza» (p. 79, trad. it. cit., p. 494).

²² «Lei, padre, mi ha detto che bisognava accettare tutto questo, e io l'ho accettato. Adesso tocca voi, padre, accettare il vostro ebreo» (p. 80, trad. it. cit., p. 495).

²³ «Adesso non ho già più bisogno di nemici, la verità basta» (p. 81, trad. it. cit., p. 496).

²⁴ «Già adesso sa che cosa farà, quando verranno a prendermi [...]. Lei pregherà. Per me e per sé. Ma le sue preghiere non servono neanche a lei, perché lei resterà ugualmente un traditore» (*ibidem*).

²⁵ «GLI ANDORRANI NON HANNO NULLA DA TEMERE» (p. 86, trad. it. cit., p. 500).



noch einen Sündenbock»²⁶ – dove il soggetto plurale indica esattamente gli andorroni che si sono immediatamente schierati, con bandiere, parole e fatti, dalla parte degli invasori: se il Maestro ancora si dibatte alla ricerca di un modo per salvare il figlio, Andri ha già la lucidità per capire che non può certo uscire dal ruolo, dall'immagine che gli altri associano a lui. Nell'undicesimo quadro Andri è catturato mentre si congeda da Barblin, affermando di nuovo la sua identità 'ebraica' e la sua funzione oramai di capro espiatorio; è il Soldato a condurre alla casa i Neri e a indicare Andri, ad annunciare quella *Judenschau* che dovrà stabilire la sua 'vera' identità e a definire Barblin *Judenbure*²⁷. Nel dodicesimo e ultimo quadro ha luogo proprio la sinistra procedura della *Judenschau*, alla quale tenta inutilmente di opporsi Barblin, fuori di sé, e che la Madre e il Maestro accompagnano professando inutilmente la loro altra verità: Andri è identificato come ebreo, attorniato da soldati, si sente ancora un suo urlo e poi viene portato via. La lunga scena di piazza, con gli andorroni passati in rassegna che verbalizzano terrore omertoso e connivenze di comodo che già conosciamo, si tramuta dopo tale momento culminante e una dissolvenza di luci in un finale che suona come l'estremo straniamento di una chiusa corale antica: Barblin, rasata, è in preda a una saggia follia e intonaca (come all'inizio) le case di Andorra: «Ich weißle, ich weißle, auf daß wir ein weißes Andorra haben, ihr Mörder, ein schneeweißes Andorra, ich weißle euch alle – alle»²⁸. Suo padre si è impiccato, apprendiamo dalle battute dei presenti che si chiedono perché non mandare la ragazza, «öffentliches Ärgernis»²⁹, in un istituto – lei d'altronde li pone continuamente di fronte alla colpa, e chiede loro perché non si impicchino (al Mastro falegname e al suo garzone), se hanno visto un dito (mozzato ad Andri), dove fosse il Frate, che cerca di calmarla, «als sie unsern Bruder geholt haben wie Schlachtvieh, wie Schlachtvieh, wo?»³⁰.

²⁶ «Quello che resta loro da fare è trovare un capro espiatorio» (p. 87, trad. it. cit., p. 502).

²⁷ Il secondo termine («puttana di ebrei») discende direttamente dalla pratica linguistica nella Germania nazionalsocialista; con *Judenschau* (Filippini traduce, con forse inadeguato abbellimento, «cernita di ebrei») si intende la procedura d'ispezione cui sono sottoposti gli andorroni nell'ultimo quadro allo scopo di scoprire chi sia di origine ebraica: uno *Judenschauer* li osserva (*Schau* è letteralmente: visione, rassegna) mentre questi hanno il capo coperto da un fazzoletto nero e i piedi nudi e vengono costretti a compiere un breve tragitto. La procedura, non attestata esattamente in questa forma e con questo nome, richiama per alcuni aspetti pratiche in uso nella Germania nazista.

²⁸ «Imbianco, imbianco, così avremo un'Andorra bianca, o voi assassini, un Andorra bianca come la neve, vi imbianco tutti – tutti», p. 114, qui trad. mia: la versione italiana consultata riporta per errore parte di una battuta precedente.

²⁹ Lo afferma l'Oste: «insulto pubblico». *Ärgernis* è più propriamente lo scandalo, anche nel senso testamentario.

³⁰ «Quando sono venuti a prendere il nostro fratello, come una bestia da macello».



III.

Dalla rassegna di azione, struttura, temi, motivi e personaggi emerge quanto *Andorra* presenti elementi esemplari per un confronto con le questioni fondamentali del contesto storico-culturale dei primi Anni Sessanta e del 'lavoro sul passato', intrecciando a ciò alcune costanti d'interesse relative all'autore e al rapporto fra arte e discussione pubblica, con diramazioni e corollari attinenti a vaste aree degli studi teatrali e letterari – apprendo per altro, e in alcuni suoi aspetti di fondo, a problemi centrali nel dibattito contemporaneo. Nondimeno è noto come *Andorra*, anche in ciò altamente rappresentativo della produzione drammatica di Frisch nel suo complesso, non goda oggi più dell'interesse critico e scientifico di un tempo, con una palese marginalizzazione sia negli studi sull'autore, centrati perlopiù sulla prosa, sia nei più ampi contesti di ricerca all'interno dei quali ci si aspetterebbe di incontrarlo. Anche in ambito germanistico si osservano i tipici effetti della canonizzazione cui si è già accennato: ancora una certa risonanza 'obbligata' negli studi di area elvetica o elvetisti, in contesti marginali e soprattutto nella produzione didattica; scarsa presenza nelle linee di ricerca di maggiore spicco e più alto investimento, sostanziale stasi del dibattito sulle posizioni acquisite nel secolo scorso.

A paradossale conferma di ciò è la recente, ampia e assai stimolante monografia di Yahya Elzaghe³¹, dedicata a *Andorra* e al «Bericht» *Homo faber* (1957), altro clamoroso successo frischiano del tempo, presto divenuto un *cult book* anche in Italia³². Elzaghe prende a guida della sua rilettura di entrambe le opere il secondo comandamento (non per i cattolici), quel *Bildnisverbot* (*Esodo* 20, 4) cui lo stesso autore fa riferimento, fra l'altro, nei paratesti di *Andorra*³³ (e che molto è stato sfruttato in sede in-

Anche in questo caso la versione italiana ammorbidisce l'espressività dell'originale in una forma più conchiusa.

³¹ Yahya Elzaghe, *Max Frisch und das zweite Gebot. Relektüren von «Andorra» und «Homo faber»*, Aisthesis, Bielefeld 2014.

³² Max Frisch, *Homo faber. Ein Bericht*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1957; Id., *Homo faber. Un resoconto*, trad. di Aloisio Rendi, Feltrinelli, Milano 1959.

³³ Nel *Tagebuch 1946-1949 (Diario 1946-1949)* Frisch riporta lo schizzo narrativo *Der andorranische Jude*, prima cellula tematica del dramma che, come egli stesso ricorda dalla prospettiva del 1961 (*Programmheft*), è apparsa alla sua fantasia creatrice una mattina del 1946 in un caffè zurighese (p. 140). In questa cinquantina di righe sull'*Ebreo andorrano*, così il titolo, sono già presenti il movente primario dell'azione (un giovane vive ad Andorra ed è da tutti ritenuto ebreo) e la riflessione sull'attribuzione eteronoma di stereotipi sulla base di un'«immagine preconcepita che lo attende ovunque» («das fertige Bildnis, das ihn überall erwartet») e sull'interiorizzazione degli stessi da parte del soggetto nella formazione della propria identità. L'idea iniziale è ancor abbastanza lontana da gran parte della costruzione drammatica attorno alla vicenda di Andri, per non parlare delle costellazioni famigliari e affettive.



terpretativa), e muove a rivedere punto per punto le letture canoniche sul dramma partendo proprio dal presupposto che esso sia rimasto vittima del suo successo. Elsaghe va dunque a scavare dietro le questioni ‘pubbliche’ dominanti attorno alle quali si incardina la ricezione scenica e critica (un copione sulla Svizzera e/o sul suo rapporto con la Germania nazista e/o sul nazismo *tout court*; sui meccanismi psicologico-culturali che sottendono alla costruzione di stereotipi, su forme di discriminazione, sull’antisemitismo in senso stretto...) e fa riemergere costellazioni autobiografiche³⁴ e motivi cristologici, che produrrebbero nel loro intreccio la superfetazione di una *passio* sulla storia della sofferenza ebraica, fino al punto secondo Elsaghe di espropriarla³⁵. A termini vicini all’epigonalità è da Elsaghe riportato il rapporto di Frisch con Brecht³⁶ e dunque anche il concetto stesso di *Modell*, fino alla tesi che ci sia un diretto collegamento fra la stesura di *Andorra* e la morte di Brecht, nei termini (quasi) di un gesto liberatorio. Lo studio, certamente di notevole pregio, pare paradossalmente confermare il sostanziale stagnamento in cui, si diceva, da tempo versa la riflessione su *Andorra*, nel senso che si investono di tale importanza le dimensioni private, identitarie o comunque sotterranee, religiose ed esistenziali – di sicuro rilievo, s’intende – e contemporaneamente si svaluta in siffatta misura la costruzione drammatica attorno al ‘modello *Andorra*’, al tema storico-parabolico e al problema pubblico e perciò anche propriamente politico, che si finisce per sostenere come il vero interesse critico debba rivolgersi altrove, essendo quel filone non solo e non tanto esaurito quanto in ultima analisi superficiale – non a caso il dramma è letto da Elsaghe in parallelo a *Homo faber* e non al teatro, di Frisch o di altri, o ad altre opere letterarie e artistiche gravitanti attorno a temi simili.

Conviene invece proprio ripartire dalla questione del ‘modello’ e provarsi in una lettura bifronte, guardando da un lato *all’indietro* alla sua ascendenza brechtiana (indubbia e indubbiamente anche critica) con l’occhio ben fisso sulla dimensione teatrale (estetica e politica), dall’altro *in avanti*, per verificare se e come *Andorra* di Frisch sia uno snodo per la discussione pubblica, in scena, delle questioni brucianti del dibattito e perciò del teatro del suo tempo – e con ciò forse anche più attuale

³⁴ Si vedano in particolare le pp. 64-114. Frisch in particolare tratterebbe se stesso nella figura del Maestro, tesi stimolante tuttavia farraginoso; il nome del personaggio (Can) sarebbe un complesso criptogramma per Max.

³⁵ Yahya Elsaghe, *Max Frisch und das zweite Gebot*, cit., p. 81, dove si parla di «Enteignung der jüdischen Leidensgeschichte»; Elsaghe ricorda anche l’opinione piuttosto negativa sul dramma di Paul Celan.

³⁶ *Ivi*, pp. 82 s. Il rapporto con Brecht è una delle *vexatae quaestiones* della critica, non da ultimo in virtù di dichiarazioni d’autore che segnalano indubbiamente sia un’ascendenza che un processo di distacco dal modello.



di quanto molti sostengano oggi. Il punto di riferimento è dunque anche per me la celebre dichiarazione d'intenti che Frisch pone in esergo al suo dramma: «Das Andorra dieses Stücks hat nichts zu tun mit dem wirklichen Kleinstaat dieses Namens, gemeint ist auch nicht ein anderer wirklicher Kleinstaat; Andorra ist der Name für ein Modell»³⁷. Nell'originale non ricorrono sì noti bene i termini «omonima» o «qualsiasi» bensì si utilizza due volte lo stesso aggettivo: *wirklich*, reale, vero, effettivo; inoltre, due verbi diversi reggono la prima ('avere a che fare, 'avere a che vedere') e la seconda parte della prima frase ('intendere', 'riferirsi a'). Dire che Andorra è un modello significa dunque in primo luogo statuire che non ha un referente reale diretto: Non ha a che fare con il micro-stato pirenaico. Non solo: significa anche che non si intende nemmeno, con tale titolo/riferimento, costruire un rapporto metaforico verso un altro referente reale (per cui Andorra *starebbe*, questa la lettura più immediata, per la Svizzera, e allora i Neri per i tedeschi). Ciò non toglie, sia chiaro, che il dramma proponga a ogni piè sospinto allusioni in quella e in altre direzioni (ma soprattutto in quella, come emerso anche in queste pagine). Anzi, il *Modell* funziona proprio anche grazie a queste allusioni, che sono però temperate da altri momenti, aspetti, elementi che impediscono che funzioni appieno il rapporto metaforico, appunto. Si tratta piuttosto di un rapporto esemplare o se si vuole allegorico.

Il termine *Modell* torna ancora, in un luogo paratestuale meno citato ma non meno importante. Frisch sottolinea nelle sue *Anmerkungen zu Andorra*, e precisamente alla voce *Bild* (qui: scenografia)³⁸: «Kein Vorhang zwischen den Szenen, nur Verlegung des Lichts auf den Vordergrund. Es braucht kein Anti-Illusionismus demonstriert zu werden, aber der Zuschauer soll daran erinnert bleiben, daß ein Modell gezeigt wird, wie auf dem Theater eigentlich immer»³⁹. Al più tardi con questa affer-

³⁷ «L'Andorra di questa commedia non ha nulla a che vedere con la cittadina omonima né con altra cittadina qualsiasi; Andorra è il nome di un modello» (p. 8, trad. it. cit., p. 406). Si noti inoltre che Frisch non parla di cittadina ma di staterello; anche la resa di *Stück* con commedia (lo stesso nel sottotitolo) non convince.

³⁸ Il termine *Bild* e il suo campo semantico dominano aspetti formali e tematici di tutto il 'modello-Andorra': *Bilder* sono i quadri che ne costituiscono la struttura, *Bilder/Bildnisse* sono le immagini dell'altro e di sé che ne segnano gli snodi d'azione e psicologici, *Bilder* sono appunto anche le immagini di cui lo spettatore, come il nome dice, è al co-spetto, la scenografia come anche le costellazioni sensoriali e concettuali che le varie allusioni scenico-testuali richiamano.

³⁹ «Niente sipario tra le scene, semplicemente uno spostamento di luci. Non è necessario insistere sull'antiillusionismo, ma lo spettatore deve ricordarsi di essere di fronte a un modello, come sempre, in teatro» (pp. 117 s., trad. it. cit., p. 406). La resa italiana di Filippini non esplicita che lo «spostamento» delle luci va inteso come spostamento del riflettore sul proscenio (dove si svolgono iperbrechtianamente gli intermezzi) ed evita il termine *zeigen* (mostrare), che oltre a raddoppiare e assieme correggere semanticamen-



mazione Frisch pone il suo concetto di *Modell* in diretta (anche se non solo ‘positiva’) relazione con la drammaturgia e l’estetica teatrale di Bertolt Brecht. Il dramma di Frisch costruisce una tipica ‘parabola’, su temi affini a quelli di certa drammaturgia brechtiana dell’esilio (possibilità di bontà e giustizia a fronte dei reali *Verhältnisse* del mondo, verità e autenticità dei rapporti personali e sociali: penso al *Sezuan*, al *Kaukasischer Kreidekreis*); e della drammaturgia più realistica che ha a tema il nazionalsocialismo (verità e menzogna, propaganda e omertà, adeguamento o resilienza: penso ovviamente a *Furcht und Elend des Dritten Reiches*). Più da lontano di quella che in chiave vuoi parodistica (*Arturo Ui*, ma anche il meno riuscito *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*), vuoi para-storica (*Galilei*) che pone comunque il tema della responsabilità del singolo nelle virate che società, cultura e politica prendono nel caso in cui ci si allinei o meno al discorso dominante o in quel momento vincente, detentore della ‘verità’ ufficiale – e non dimenticherei, al di fuori del teatro, le *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*.

Nel Frisch del 1961, è noto e chiaro, la lezione brechtiana non è accolta *tout court* – si fa mostra di abbandonare ogni intento didattico (nel quale comunque non si esaurisce affatto il teatro di Brecht); numerose dichiarazioni, specie *ex post*, segnalano inoltre la presa di distanza da o addirittura l’insofferenza per una drammaturgia dialettica o perfino a tesi (il che è assai più calzante per il brechtismo che per Brecht in sé). Nondimeno elementi tematici e forse ancor di più formali e strutturali di *Andorra* (tratti ‘epici’, si tornerà sul più evidente fra essi) segnalano una filiazione critica e problematica ma non un radicale distacco, come invece vale in larga misura per il conterraneo Dürrenmatt.

Il concetto stesso di *Modell* e le diverse modulazioni che esso ha, specie con l’occhio al rapporto tra mondo reale e rappresentazione teatrale e, all’interno della finzione, tra verità (singolare), verità (plurale) e menzogna, può aiutarci a definire meglio la questione e a riconoscere in *Andorra* uno snodo decisivo sia nella sua permanenza entro un certo orizzonte brechtiano sia nel lavoro attorno a una nuova (tematicamente e tecnicamente nuova) drammaturgia. Oltre alla già menzionata affinità nel costruire una finzione che non è *Andorra* né *sta* metaforicamente per qualcosa di paragonabile ad *Andorra* ma *mostra* un meccanismo (qui in ogni caso mi pare più adeguato parlare per Brecht di parabola che di modello), con la dichiarazione frischiana di portare sulla scena un *Modell*

te il *demonstrieren* richiama direttamente Brecht; non dunque l’«essere di fronte» dello spettatore al modello conta per il *Theatermann*, ma il *Gestus* del mostrarlo. La traduzione soffre insomma della medesima astinenza teatrale che patisce buona parte della critica frischiana.



e con l'aggiunta che sempre così è, a teatro⁴⁰, entra in gioco il vero centro estetico dell'idea brechtiana di teatro.

Come noto, Brecht parlava di *Modell* (e dunque di *Modellinszenierung* e di *Modellbuch*) con riferimento assieme al testo drammatico e ai suoi paratesti di appoggio, al processo intermediale nel corso delle prove e della rappresentazione, alla sua documentazione e consegna ad altri, futuri intrepreti. La *Theaterarbeit* tutta dunque, per definizione collettiva, mai conclusiva/definitiva e comunque affidata a «coloro che verranno», è *Modell* di quel processo sperimentale, in un senso davvero parascientifico di *Experiment*, che ogni volta va riaperto nel lavoro trasformativo *from page to stage*⁴¹. Frisch certo parla di *Modell* in un senso più stretto e con riferimento specifico alla drammaturgia – in ogni caso non solo come testo letterario, basti dire che il termine ricorre in sede paratestuale (per definizione il *Nebentext* di un dramma è massimamente rivolto alla realizzazione scenica) e particolarmente esposta: prima in esergo (come una indicazione di lettura del titolo), poi nelle *Anmerkungen* esplicitamente dirette a registi, attori, scenografi e via dicendo. Andorra è *Modell* comunque anche nel senso, già brechtiano, di essere un esperimento: non dunque la rappresentazione di un mondo/evento reale, nemmeno la sua traslazione, bensì l'esposizione di un esempio di ciò che accade, se... se, in questo caso, un ragazzo è mendacemente cresciuto come ebreo in un contesto antisemita e con un'incombente minaccia persecutoria, e se la verità sulle sue origini si scontra con la maggior forza delle etero-attribuzioni, con i meccanismi sia sociali che personali di costruzione e di difesa della propria identità. Esperimento non fantastico o ipotetico si noti bene – non un *Gedankenexperiment!* – ma, di nuovo in notevole vicinanza alle costruzioni brechtiane, scientificamente calato nelle condizioni e basato sugli atteggiamenti osservabili nel 'mondo reale' (*Verhältnisse, Haltungen*), con il quale il modello si pone in rapporto esemplare parabolico.

Se c'è un tratto formale di *Andorra* che ben mostra la rinegoziazione del modello e del *Modell* brechtiano questo è l'inserzione, a interrompere l'azione che si dipana nei dodici quadri, di nove intermezzi denominati

⁴⁰ In tal senso sopra ho voluto marcare la dimensione teatrale come non sopprimibile in una interpretazione di *Andorra*, che invece spesso è stata trattata alla stregua di un'opera narrativa, para-saggistica o addirittura autobiografica. Anche solo le evidenti rinegoziazioni semantiche e di struttura che lo schizzo di prosa *L'ebreo andorrano* subisce nella sua trasformazione in testo teatrale (*supra*, nota 73) mostrano palesemente la necessità di una grande cautela.

⁴¹ Sul tema cfr. Marco Castellari, *Theaterarbeit als Experiment: Bertolt Brecht*, in «Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment». Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert, hrsg. v. Raul Calzoni – Massimo Salgaro, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2009, pp. 145-158; Id., «Sia lodato il dubbio!». *Figure di scienziati in Bertolt Brecht*, in *Formula e metafora. Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*, a cura di M. C., Ledizioni, Milano 2014, pp. 289-314.



ciascuno, senza numerazione, *Proscenio*. Tali brevi momenti scenici seguono, con due eccezioni, il medesimo schema: uno dei personaggi ‘andorran’ si presenta, perlopiù con un cambiamento di caratterizzazione e ambientazione grazie a un diverso abito, alla «sbarra del testimone» (*Zeugenschränke*) e pronuncia (non rivolto al pubblico ma alla ribalta, precisamente a un ipotetico giudice sulla ribalta) una sorta di deposizione *a posteriori* su quanto accaduto nella vicenda principale, perlopiù disculpandosi (il personaggio è sempre coinvolto nel quadro che precede, in ogni caso le sue parole fanno riferimento all’intera azione e anticipano dunque il finale tragico, le ‘deposizioni’ vanno intese come fatte a una certa distanza di tempo). Tale passaggio dal *Bild* al *Vordergrund* – non del tutto regolare: saltano gli interludi fra il quarto e il quinto e fra il quinto e il sesto quadro, mentre quelli tra l’ottavo e il nono e tra il decimo e l’undicesimo quadro hanno uno statuto formale un po’ diverso dagli altri – pare quasi un caso di scuola in quanto a effetto di straniamento: raffreddamento della *Spannung* relativa all’azione in corso e annullamento della *suspence* complessiva rispetto alla sorte di Andri; pausa che permette una riflessione/commento sia interna alla finzione che nella recitazione dell’attore e nella fruizione del pubblico (che per altro è portato a confrontare la verità e/o menzogna del testimone con quella che emerge dall’azione), specie rispetto alla *Haltung* di un dato personaggio; discontinuità scenica della rappresentazione senza calata di sipario con conseguente distruzione di ogni illusione di realtà. Al di là dei due intermezzi fuori schema⁴², le *Vordergrundszenen* e dunque le ‘deposizioni’-‘discolpe’ nell’ordine di: Oste – Mastro falegname – Falegname – Soldato – Frate – Qualcuno – Dottore ripropongono in altra prospettiva e con riuscita sintesi i meccanismi che emergono nell’azione vera e propria. Le strategie, cioè, relative all’autocostruzione e difesa di una propria verità, proprio da parte di quei personaggi che non sono da annoverarsi né tra le vittime (Señora lapidata, Andri eliminato, Maestro suicidatosi, Barblin impazzita) né tra i materiali esecutori (fermo restando che rimane aperta la domanda su chi abbia scagliato la pietra contro la Señora).

A ben guardare, sia sul piano formale che tematico questo stragemma ‘più brechtiano di Brecht’ costituisce il nocciolo dell’operazione drammaturgica di Frisch anche nel muovere oltre il teatro epico e politico del modello – nei termini già utilizzati sopra si fonda qui l’avanzamento che il suo esperimento si propone rispetto allo stato dell’arte. Anzitutto

⁴² Nel primo caso due sono i personaggi che vengono al proscenio, in assenza di sbarra, e si svolge dunque un dialogo anziché un monologo, non dalla distanza temporale ma dentro al dipanarsi dell’azione: la Señora rinfaccia al Maestro la sua menzogna e questi abbozza una risposta. Nel secondo caso siamo pure ‘dentro alla storia’, trattasi di scena muta con i soldati dei Neri che pattugliano la piazza di Andorra.



– ad esempio rispetto alle costellazioni tematiche delle ammirate scene di *Furcht und Elend des Dritten Reiches* o ai procedimenti esemplari-parabolici di un *Sezuan* – lo sdoppiamento temporale e scenico in un piano ‘pararealistico’ della vicenda, che ha tratti infatti da *Volksstück* e parabolicamente rimanda a contesti storico-sociali del recente passato tedesco in senso lato, e un secondo piano ‘metarealistico’, relativo al processo/memoria/rielaborazione della vicenda medesima (in chiave evidentemente di una rielaborazione mancata, di una memoria falsata e di un processo che si arena nella discolpa e pare proprio dovrà fallire nel tentativo di costruire la verità) permette di ricomprendere nella dinamica del *Modell* quanto nel teatro brechtiano non si trovava ancora o solo marginalmente. Frisch propone cioè nel 1961 alla discussione pubblica un caso figurato e ‘falso’ di pregiudizio e persecuzione di matrice antisemita, con vari corollari culturali, psicologici, politico-sociali. È proprio mantenendo lo schema parabolico (e non metaforico: per questo Andorra, per questo l’‘ebreo andorrano’ Andri) e puntando alla centralità, più che delle dinamiche ideologiche o di classe, dei meccanismi personali e sociali di costruzione, attribuzione e autodifesa di identità singole e collettive attorno a verità e menzogna, che il dramma frischiano si prova nel tenere assieme l’universalità dei problemi (a ciò l’impianto brechtiano e le strategie di depistaggio da un referente reale univoco) e la relatività delle specifiche dinamiche del soggetto, del gruppo/comunità, del discorso pubblico. Così si spiegano le matrici büchneriane e horváthiane, ad esempio, atte a delineare la possibilità d’esistenza di mondi personali, identità, comportamenti sociali e linguistici, come anche lo sviluppo di un discorso *ante litteram* sul *factual* e sul *postfactual* con la ‘ricostruzione’ delle plurime verità e menzogne in gioco, sia *live* nell’azione ‘pararealistica’ che *ex post* nella testimonianza ‘metarealistica’.

Andorra, in quest’ottica, appare in una luce di particolare pregnanza e attualità anche oggi. Sia permesso in chiusa di segnalare in che modo tale pregnanza e attualità ebbe a manifestarsi fin dall’immediato prosieguo del lavoro drammatico su antisemitismo, persecuzione, sterminio negli anni Sessanta. Tenendo infatti ferma l’attenzione sulla questione della rinegoziazione del *Modell* brechtiano attraverso la quale Frisch, non senza riadattarne ampiamente strategie epico-sperimentali e di rimodulazione del canone otto-novecentesco, costruisce una situazione drammatica esemplare (‘universale’ e ‘realistica’, rimanendo ben dentro alla finzione ma con sostanziale riferimento storico) del complesso intrecciarsi di verità e menzogna sui piani politico-sociali, culturali e personali, appare in luce più netta come sia stato questo lo snodo fondamentale per un preciso filone tematico degli anni Sessanta. *Andorra* è cioè tappa ineludibile per l’ulteriore lavoro teatrale ‘straniato’ attorno ai meccanismi/modelli di ricostruzione delle verità e smascheramento delle menzogne pubbliche e



private in tema di antisemitismo e *shoah* sulle scene di lingua tedesca in quel decennio, che può essere enucleata attorno agli altrettanto noti casi di Weiss (1965) e Tabori (1969).

Se già la doppia struttura di *Andorra* e alcuni suoi tratti tematici hanno suggerito analogie – né genetiche né programmatiche, ma importanti per la ricezione del dramma – con il Processo a Eichmann apertosi a Gerusalemme l'11 aprile 1961, quattro anni dopo il legame tra scrittura drammatica, procedimenti giudiziari e riaccensione del dibattito storico-politico dopo decenni di silenzi e rimozioni si presenta pieno, esplicito e virulento con Peter Weiss e la sua *pièce* sul Processo di Francoforte, culmine del cosiddetto *Dokumentardrama* quale modulazione postbrechtiana di un teatro politico. Alla fine del decennio 'impegnato', in esplicita opposizione all'estetica documentaria e – di nuovo – secondo un lavoro dialettico con l'eredità brechtiana, è George Tabori a sferzare il pubblico tedesco con un copione su Auschwitz e sul dopo-Auschwitz. Date per associate le profonde differenze d'impianto, tema e trattamento fra *Andorra*, *Die Ermittlung* di Weiss (*L'istruttoria*, vari teatri europei, 19 ottobre 1965⁴³) e *The Cannibals/Die Kannibalen* (*I cannibali*, 1968, prima europea a Berlino, Schillertheater, 13 dicembre 1969⁴⁴) di Tabori – per

⁴³ L'«Oratorio in undici canti», così il sottotitolo, si legge da quell'anno nell'edizione Suhrkamp, in traduzione italiana nella versione di Giorgio Zampa (Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1965 ss.; Id., *L'istruttoria*, Einaudi, Torino 1966 ss.). Su Weiss e *L'istruttoria*, con lo sguardo proprio anche alla costruzione 'documentaria' e assieme 'allegorica' del dramma, rimando a Marco Castellari, *Documento e allegoria. Strategie di rappresentazione ne «L'istruttoria» di Peter Weiss*, in *Rappresentare la shoah*, a cura di Alessandro Costazza, Cisalpino, Milano 2005, pp. 203-219. Ottima, per una disamina del dramma, del suo contesto e soprattutto della ricezione teatrale, la recente monografia di Roberta Gandolfi, *Un'istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma*, Mimesis, Milano et al. 2016. Per lo studio critico dell'opera di Peter Weiss si parta dal contributo sistematico di Arnd Beise, *Peter Weiss*, Reclam, Stuttgart 2002 e dal dibattito che si svolge con continuità sul «Peter Weiss Jahrbuch», 1992-oggi. La più recente, ampia biografia, uscita per il centenario della nascita dell'autore, è quella di Werner Schmidt, *Peter Weiss – Biographie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2016.

⁴⁴ La prima assoluta della «messa nera» (*black mass / Schwarze Messe*) fu quella della versione in lingua inglese a New York (17 ottobre 1968, New American Place Theatre). Tale prima stesura si può leggere in *The Theatre of the Holocaust. Four Plays*, ed. and with an introduction of Robert Skloot, The University of Wisconsin Press, Madison 1982, pp. 197-265; su di essa è basata l'edizione italiana: George Tabori, *I cannibali*, presentazione di Giorgio Pressburger, trad. it. di Laura Forti, Einaudi, Torino 2004. La versione tedesca, che presenta alcune differenze macro e microstrutturali, è oggi in George Tabori, *Theater*, hrsg. v. Maria Sommer – Jan Strümpel, Bd. 1, Steidl, Göttingen 2014-2015, pp. 237-299. Per una discussione dei diversi copioni, delle varie messinscene e degli eterogenei pubblici a cui si rivolgono nel quadro dell'estetica taboriana e con riferimento anche alle suesposte problematiche rimando a Marco Castellari, *Paese che vai, cannibali che trovi. Sul teatro transculturale di George Tabori*, in «Stratagemmi. Prospettive teatrali» 31



non parlare della diversità dei contesti di vita, opera, estetica e discorso culturale nei quali si originano e trovano espressione⁴⁵ – sono riconoscibili alcuni ‘fili rossi’ che vale la pena qui brevemente seguire, riservando a un lavoro futuro una disamina in ampiezza.

L’oratorio di Weiss, al di là della già menzionata forma processuale di per sé molto lontana dalla struttura *Bild – Vordergrund* di Frisch e sorretta da altri presupposti, lavora certamente sulla questione verità/menzogna, tra l’altro anche in sensi e modalità presenti in Frisch: tentativi di discolpa *ex post*, esposizione di meccanismi di autoassoluzione, opposizione fra diverse verità, sospensione nel finale sull’esito della ricostruzione giudiziaria – ma pure in forme lontane da *Andorra*: dialettica fra testimone, giudice, avvocati e imputati; ipostatizzazione ‘brechtiana’ di una tesi storico-politica. Weiss permane inoltre e soprattutto nel medesimo problematico intento di tenere assieme universalità e specificità (con la conseguenza per altro di essere, al pari di *Andorra*, criticato da più parti⁴⁶). Non si può parlare per Weiss di *Modell* e nemmeno di parabola, e la sua costruzione drammatica non opta per un’alternanza fra rappresentazione ‘pararealistica’ della vicenda e scene stranianti alla sbarra, concretizzandosi in questo caso difatti la doppia temporalità (evento/rappresentazione) entro la struttura verbale e performativa stessa del processo (domanda/risposta sull’evento), che è l’unica situazione scenica prevista. Una serie di strategie – anonimizzazione dei testimoni (alcuni molto ‘andorran’ nei meccanismi che manifestano, come accade anche per alcuni imputati, che sono gli unici a essere chiamati per nome); elementi macrostrutturali ‘danteschi’; de-documentarizzazione del materiale testuale attraverso tagli, anestesia emozionale, strutturazione in ‘versi’; forte epicizzazione per mezzo dei lunghi passaggi narrativo-descrittivi;

(2015), pp. 61-86. Una recente discussione del dramma e dei suoi contesti è in Gabriella Rovagnati, *L’eterno tabù dell’antropofagia. «I cannibali» di George Tabori*, in «Cultura tedesca», 51 (2016.), pp. 37-46; a tale volume da me curato, dedicato interamente a Georg Tabori e alla letteratura lì discussa rimando per uno sguardo multiprospettico e aggiornato sul lavoro teatrale di Tabori, in particolare attorno ai temi dell’antisemitismo, della *shoab* e dei tabù rappresentativi. I due riferimenti critici principali dei decenni precedenti rimangono Anat Feinberg, *Embodied memory. The Theatre of George Tabori*, Univ. of Iowa Press, Iowa City 1999 e Jan Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*, Wallstein, Göttingen 2000.

⁴⁵ Si noti in ogni caso (e non a caso) che Frisch, Weiss e Tabori, ciascuno a suo modo, sono tre voci esterne alla letteratura, al teatro e al dibattito bundesrepubblicano.

⁴⁶ In Weiss, come noto, la *shoab* è esempio del ‘campo di concentrazione universale’ che vede sfruttatori e sfruttati, aguzzini e vittime in diversi contesti e secondo una matrice consustanziale alla società capitalistica e al colonialismo. Anche per la coloritura politica di tale idea, Weiss fu criticato, muovendo in particolare dall’assenza ne *L’istruttoria* della parola ‘ebreo’ ma volendo in realtà colpire in particolare la tesi ‘universalista’, in quanto negherebbe l’unicità della *shoab*.



impostazione generale su alcuni macrotemi sociopolitici – tutti questi elementi producono una tipizzazione similmente *modellhaft*, pressoché allegorica, paragonabile *mutatis mutandis* a quanto abbiamo riscontrato in *Andorra*. A partire dagli intenti che già muovevano la ricerca estetica di Brecht, per un teatro ‘sperimentale’ che produca conoscenza e consapevolezza al di fuori di un insostenibile idealismo storico-realistico⁴⁷, Frisch come Weiss rinegoziano all’interno della finzione drammatica il rapporto tra verità e menzogna e, nella più ampia dimensione del lavoro teatrale, il rapporto fra storia/evento e rappresentazione/memoria.

Nel caso della «messa nera» di Tabori, infine, una terza soluzione rimodula tali rapporti affrontando la stessa costellazione tematica, ove in ogni caso nei *Kannibalen* pare diversamente orientata la dimensione universale del teatro come *Modell* e ove la questione verità menzogna è soprattutto raddoppiata, dal piano della ‘finzione’, a quello della fruizione del pubblico. Se il primo piano ricorda da vicino la duplicazione temporale di Frisch (e denuncia simili eredità brechtiane), il secondo opera una sorta di ulteriore bombardamento delle coscienze degli spettatori, che pochi anni prima sono stati costretti da Frisch a ragionare sulle dinamiche di esclusione e persecuzione dell’‘ebreo’ Andri, a prendere poi con Weiss razionalmente consapevolezza di Auschwitz di fronte al processo e ai suoi documenti e ora sono nuovamente scossi dal pericolo di intorpidirsi, non più nella rimozione ma nella *Betroffenheit*, e forzati a pervenire a un’autenticità emozionale. Portando in scena i ‘figli’ delle vittime di Auschwitz accanto ai ‘sopravvissuti’ (gli ‘andorrani’), intenti a *re-enacting* le scene che hanno visto i loro ‘padri’ dibattersi al confine tra umanità e disumanità ‘cannibale’, Tabori induce il pubblico alla ricerca di una verità emozionale a due livelli. In primo luogo entro la metateatralità della messinscena medesima, dove il gioco assai brechtiano dell’uscita del ‘figlio’ dal personaggio del ‘padre’ è spesso retto dall’insopportabile incapacità di superare la «menzogna» della rappresentazione artistica di fronte all’inattingibile verità dell’evento, e dove una serie di ‘esperimenti’ ludico-scenici strasberghiani, interni alla vicenda in Auschwitz, oltre a rallentare la diegesi e quasi eliminare la *suspence*, fungono da meta-terapia collettiva. In secondo luogo, nella provocatoria, violenta scossa sul pubblico che, di fronte ai *Kannibalen* e alle successive *pièce* di Tabori, si trova in una condizione simile agli ‘andorrani’ alla sbarra di Frisch: forse potrà ancora rifugiarsi a parole dietro la personale verità che si è (ri-)

⁴⁷ Come esempio si può citare in merito l’ultimo atto de *Der Stellvertreter* di Rolf Hochhuth (*Il vicario*, 1963); la complessiva costruzione del dramma (in ultima analisi schilleriana) mantiene della tradizione di Brecht pressoché solo l’idea della responsabilità del singolo, muovendo per il resto a una drammaturgia ‘aristotelica’. Il fatto che *Il vicario* come *L’istruttoria* siano considerati esempi canonici del medesimo ‘genere’ o ‘tipologia’ drammatica (teatro documentario) la dice lunga sulla labilità dell’etichetta.



costruito e/o procedere alla seconda rimozione, le sue emozioni in ogni caso, il riaffiorare del tabuizzato per mezzo dell'*embarassment* cui mira il teatro di Tabori, gliela faranno avvertire come menzogna.

Andorra, per concludere queste riflessioni – che in realtà non si chiudono affatto ma vogliono offrirsi nella loro provvisorietà a ulteriori riflessioni, analisi e approfondimenti – appare oggi come *Modell* di un teatro postbrechtiano che è stato capace di aprire prospettive sui paesaggi tematici ed estetici inesplorati, fungendo da punto di partenza per un riutilizzo sperimentale di motivi, tecniche e linguaggi della tradizione di lingua tedesca, almeno da Büchner in avanti, riorientando strategie di straniamento, procedimenti parabolico-allegorici e rinegoziando il rapporto tra verità e menzogna, storia e rappresentazione di fronte alla complessità e all'urgenza di una *Theaterarbeit* dopo Brecht, dopo Auschwitz.

