

oblio

26|27

Oblío

Osservatorio Bibliografico della Letteratura
Italiana Otto-novecentesca

Anno VII, numero 26-27

Autunno 2017

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno VII, n. 26-27 – Autunno 2017

sito web: www.progettoblio.com e-mail: info@progettoblio.com

ISSN: 2039-7917

Pubblicato con il contributo e sotto gli auspici della
MOD
Società italiana per lo studio della modernità letteraria

Direttore: Nicola MEROLA

Direttore responsabile: Giulio MARCONE

Redazione: Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

Amministratore: Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione Editoriale: Vecchiarelli Editore S.r.l.

Comitato dei referenti scientifici:

Silvia ACOCELLA, Gualberto ALVINO, Giuseppe BONIFACINO, Anna DOLFI, Enrica Maria FERRARA, Rosalba GALVAGNO, Paola ITALIA, Giuseppe LANGELLA, Giuseppe LO CASTRO, Giuseppe LUPO, Paolo MARTINO, Valeria MEROLA, Elisabetta MONDELLO, Massimo ONOFRI, Marina PAINO, Maria PANETTA, Elena PORCIANI, Carlo SANTOLI, Francesca Irene SENSINI, Antonio SICHERA, Teresa SPIGNOLI, Beatrice STASI, Dario TOMASELLO, Marianna VILLA

VECCHIARELLI EDITORE S.R.L.

Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm)

Tel/Fax: 06 99674591

Partita IVA 10743581000

Iscrizione C.C.I.A.A. 10743581000 del 13/01/2010



VECCHIARELLI EDITORE

Elenco Recensori Oblio VII, 26-27

Gualberto ALVINO
Francesca BIANCO
Roberta BISCOZZO
Alice BORALI
Agnese CADDEO
Marta DE GENNARO
Deborah DOLCI
Marco DANIELE
Federico FASTELLI
Francesca FÀVARO
Enzo FRUSTACI
Francesca IODICE
Giuseppe LO CASTRO
Giovanna LO MONACO
Giuseppe MANITTA
Francesco MARCHIONNI
Maurizio MASI
Francesca MEDAGLIA
Ilaria MUOIO
Simona ONORII

Giuseppe PANELLA
Maria PANETTA
Andrea PANICO
Isotta PIAZZA
Carmela PIERINI
Ludovica SAVERNA
Davide SAVIO
Francesca Irene SENSINI
Antonio SICHERA
Cecilia SPAZIANI
Dario STAZZONE
Rita TARANTINO
Francesco TASSONE
Dario TOMASELLO
Silvia TOMMASO
Giovanni TURRA
Rosario VITALE
Marianna VILLA
Stefania ZANDA

Nella sezione Saggi e rassegne compaiono scritti di Gualberto ALVINO, Agnese AMADURI, Francesca FAVARO, Lucio FELICI, Enrica Maria FERRARA, Rosanna LAVOPA, Nicola MEROLA, Simona SCATTINA, Alessio VIGNALI

Gli articoli pubblicati da «Oblio» sono stati sottoposti alla peer review

Indice

Editoriale	p. 2
Saggi e rassegne	p. 4
Recensioni	p. 109
Indice completo dei Saggi e delle Recensioni	p. 220

EDITORIALE

Come dei superalcolici, diffido amichevolmente delle generalizzazioni. Comode e a volte indispensabili, ma, anche quando non sono scopertamente e inoffensivamente iperboliche (ogni dettaglio è significativo, ho letto tutti i libri, all'inferno siamo da sempre), hanno un carattere metaforico e strumentale, valgono a condizioni che non vengono dichiarate e convertono un'esperienza parziale, insignificante o di seconda mano e comunque non legittimamente generalizzabile in un riferimento fondamentale, giovandosi di un regime comunicativo in cui non vige come altrove il principio di non contraddizione. Chi lo sa, ci marcia, se non si lascia trascinare dall'impeto delle catastrofi o ipnotizzare dall'inerzia della continuità e non scommette sui barbari d'ingegno o sulle raffinatezze bizantine.

Per questo motivo, mi sono sempre rifiutato di credere all'ininterrotto segnale d'allarme che viene da tanti punti diversi e ora qua ora là si lascia più nitidamente percepire, riguarda questioni serissime ed è puntualmente rilanciato dalle stesse migliori intelligenze. Avendo fatto tutta la vita il professore e essendomi occupato di letteratura, ero al contrario convinto che, almeno dentro il nostro orticello, il compito mio e dei miei colleghi fosse quello di dare buone notizie, di portare anzi la buona novella, limitatamente alle nostre competenze, indegnamente e irriverentemente, ma con il massimo impegno e con la consapevolezza dei limiti relativi. I problemi denunciati ci sono effettivamente, durano da troppo tempo e sono gravi come si rappresentano, ma non esauriscono neppure l'ambito più ristretto delle emergenze. Si tratta piuttosto di priorità ottative, che vengono affermate appunto con ogni mezzo e con qualche esagerazione. Nessuno se ne scandalizza, perché così va il mondo, la carne è debole, la guerra è guerra e via generalizzando.

Del resto, le buone notizie che aspettiamo davvero, non si affacciano mai alla nostra finestra elettronica o a mezzo stampa, e le altre non esercitano nessun *appeal* sul grande pubblico e sono quelle meno redditizie nel mercato delle informazioni. Se non ricadono nell'intrattenimento e non obbediscono come la *fiction* alla legge del lieto fine, cui si attiene peraltro la stessa informazione e che su di essa si aggiorna significativamente, le buone notizie, nel flusso comunicativo dove ancora galleggia in forma di barchetta la carta stampata, servono a variare, rimanendo invisibili, la successione incalzante di messaggi ansiogeni di ogni tipo, talora nuovi e più spesso replicati di fonte in fonte, senza perdere la propria aggressività. È istruttivo al riguardo l'effetto deprimente del supplemento recentemente destinato dal «Corriere della sera», l'ennesima quota, alle «Buone notizie». Come se, invece che un mazzolin di rose e di viole, ci portassero in dono un più prosaico e altrettanto letterario fascio dell'erba.

Purtroppo, se provo a incrociare proprio le voci Insegnamento e Letteratura e nello schermo del pessimo *ordinateur* che è la mia memoria scorrono i nodi appunto scorsoi dei cambiamenti non solo legislativi che hanno investito il loro rapporto, sulle mie convinzioni in proposito prevale la saggezza popolare: «Nessuna nuova, buona nuova». Per rimanere in tema, e cambiare il fronte del mio amichevole dissenso, non è che le piccole vedette del bicchiere mezzo pieno siano più attendibili dei disfattisti. Mentre però continuo a deprecare il massimalismo di chi vuole sempre cambiare le regole del gioco e non riesco neppure a dare ragione a chi ritiene che non si possa proprio giocare in questo clima di incertezza, è per amore del gioco che, contro uno di quei cambiamenti, ritengo necessario esercitare il diritto di critica, per amore del gioco e per non negare l'evidenza.

Il cappello è stato lungo e il vestito sarà corto, nonché, manco a dirlo, su misura per «Oblio». Bando dunque alle riserve generali sull'impostazione della valutazione della ricerca scientifica e nessun cachinno ulteriore sull'ideale dell'impersonalità a essa sotteso e sulla abolizione della lettura tra i prerequisiti della valutazione di contributi scritti, pesati in senso proprio o figurato, subappaltati a una periferica umana o sostituiti con le relative coordinate spazio-temporali. Se li chiamano prodotti, è perché sono stati preventivamente scomposti in fattori o ottenuti moltiplicando tra di loro solo quelli meno faticosamente individuabili.

La nostra non è stata classificata tra le riviste di fascia A e mantenuta tra quelle scientifiche. Ringraziando chi di dovere sia per l'inclusione che per l'esclusione e scusandomi con i collaboratori, soprattutto i più giovani, che, oltre a essere stati scoraggiati a pubblicare recensioni, non valutabili ai fini concorsuali, per qualsiasi cosa scrivano su «Oblio» non possono fruire delle agevolazioni concesse a chi pubblica nelle riviste di fascia A, ribadisco di aver la coscienza a posto. Non scenderei nei dettagli, non rischierei di ripetermi e soprattutto non indulgerei alle fastidiose distinzioni decisive in chiave burocratica e riprovevoli in tutte le altre, se non dovessi però giustificare la mia intenzione di non aspettare più il riconoscimento in questione, utilissimo come spesso i pennacchi e non per questo meno pennacchio. Sia detto con tutto il rispetto per chi il riconoscimento l'ha avuto meritatamente.

«Oblio», identificato da un ISSN e giunto al settimo anno e al numero 26-27, esce regolarmente con il patrocinio della Mod - Società italiana per lo studio della modernità letteraria e è gratuitamente accessibile *online*, con tutte le sue annate. Filtrati da un comitato dei referenti scientifici a composizione variabile (vi compaiono solo coloro che hanno svolto la funzione di selettori e primi revisori in quel numero della rivista), saggi e recensioni vengono ulteriormente sottoposti all'approvazione del direttore, che trasmette alla *peer review* solo quelli suscettibili di una valutazione scientifica. Analogamente menziono solo i colleghi di prima fascia che hanno fatto parte del comitato dei referenti scientifici o che hanno pubblicato su «Oblio». Si tratta di Francesco Bausi, Luigi Blasucci, Alberto Cadioli, Remo Ceserani, Luca Clerici, Simona Costa, Matilde Dillon, Anna Dolfi, Antonio Lucio Giannone, Pasquale Guaragnella, Giuseppe Langella, Clelia Martignoni, Paolo Martino, Nicola Merola, Aldo Maria Morace, Gianni Oliva, Massimo Onofri, Marina Paino, Matteo Palumbo, Giorgio Patrizi, Pierluigi Pellini, Piero Pieri, Antonio Pietropaoli, Giancarlo Quiriconi, Antonio Saccone, Michela Sacco Messineo, Salvatore Claudio Sgroi, Mario Sechi, Antonio Sichera, Giuseppe Spadafora. In linea con la raccomandata apertura internazionale, sono stati referenti e/o hanno scritto su «Oblio» anche colleghi operanti in università europee o statunitensi come Maria José de Lancaster, Ilaria de Seta, Patrizia Farinelli, Enrica Maria Ferrara, Ombretta Frau, Vicente González Martín, Cristina Gagnani, Federica G. Pedriali, Antonello Perli, Niccolò Scaffai, Francesca Irene Sensini, Jacqueline Spaccini, Jean-Charles Vegliante.

Senza conoscere i dati, non ho difficoltà ad ammettere che abbia pesato sulla mancata assunzione al rango superiore l'inconsistenza dell'impatto di «Oblio» sulla VQR, sulle Abilitazioni Nazionali e sui concorsi, tutte occasioni dalle quali non può che uscire confermato il maggior richiamo delle riviste di fascia A. Fiaschi per i nostri fiaschi e lucciole per le loro lanterne.

Se a tutto questo aggiungiamo il raccolto di 1505 recensioni e 161 saggi pubblicati in sette anni, ne abbiamo quanto basta per proporre la nostra rivista come un'alternativa attendibile e economica alle pubblicazioni classificate in fascia A, oltre che come uno strumento di grande utilità per la ricerca. Spero che chi ha finora mostrato di credere nel progetto continui a spendersi per la nostra causa, collaborando e promovendo con miglior fortuna la diffusione di «Oblio», che non sarà la rivista per fare a meno delle riviste, ma lavora per rendere più accessibili gli studi letterari e contrastare la loro dispersione.

SAGGI E RASSEGNE

Simona Scattina

Una storia senza testimoni «Ausmerzen» e il teatro civile di Marco Paolini

Il «teatro civile è anfibio, nasce e respira fuori dall'edificio teatrale»¹. Si pensi al *Racconto del Vajont* di Marco Paolini allestito e messo in scena sul luogo della strage, ovvero nella diga del Vajont, oppure alla *Radio Clandestina* di Ascanio Celestini, spettacolo svolto interamente all'interno dell'ex carcere nazista in Via Tasso a Roma, luogo dove i detenuti ebrei, già vittime di torture, furono prelevati e trasportati dai tedeschi verso quello che diventerà il massacro delle Fosse Ardeatine, oppure ancora, a *Scalpiccii sotto i platani* di Elisabetta Salvatori, allestito presso la piazzetta della chiesetta di Sant'Anna di Stazzema, luogo protagonista della strage civile compiuta dai nazisti durante la loro ritirata. Spettacolo dopo spettacolo il nostro teatro ha cominciato a scrivere una Storia o, come l'ha definita Oliviero Ponte di Pino, una «contro-Storia»² dell'Italia contemporanea. Le stragi naziste di Marzabotto, l'eccidio di Piazza Fontana e ancora il caso Moro con *Corpo di Stato* di Marco Baliani o *Aldo morto* di Daniele Timpano, il colonialismo italiano in Africa con *Acqua di colonia*, sempre di Timpano, la tragedia di Ustica raccontata da Paolini, Giulio Cavalli e le sue storie di mafia: sono tutti eventi della storia del nostro Paese portati in scena da mattatori magnetici che attraverso la drammaturgia e l'utilizzo del corpo e della voce fanno rivivere fatti ed emozioni, risvegliando il desiderio di conoscere e ricordare. Spettacoli che possono e devono produrre una riflessione critica sull'*èthos* (inteso come costume di una cittadinanza attiva), necessari per farci comprendere meglio le nostre abitudini sociali e per costruire ponti di memoria viva tra generazioni.

È possibile inquadrare l'esperienza di questo teatro in un contesto più ampio. Infatti, esso è, insieme alle *performance* degli attori solisti comico-satirici, parte di quel fenomeno che con grande precisione Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi hanno chiamato «nuova performance epica».³ Scrivono a tal proposito i due studiosi:

Il teatro di narrazione è, dunque, solo un insieme delle nuove modalità epiche, che si presentano come un arcipelago di tendenze già varie al loro interno [...]. Parlando di *nuova performance epica*, intendiamo, infatti, indicare: che si sono costituite possibilità recitative imperniate allo svolgimento narrativo dell'eloquio; che queste sottendono diversi vissuti e tecniche d'attuazione; che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia di quella richiesta dalle singole modalità considerate.⁴

¹ Dichiarazione di Marco Paolini contenuta nel contributo di OLIVIERO PONTE DI PINO, *Un teatro civile per un paese incivile?*, in DANIELE BIACCHESI, *Teatro Civile: nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizione Ambiente, 2010, p. 11.

² Ivi, p. 21.

³ CLAUDIO MELDOLESI, GERARDO GUCCINI, *Ai confini della "performance epica"*, in «Prove di drammaturgia», a. XI, 2, dicembre 2005, pp. 3-4.

⁴ *Ibidem*.

Chi racconta possiede nella sua persona i mezzi di un intero teatro, sfoggia tutti i costumi e vivifica tutte le scenografie, perché non ha bisogno di nulla. Detiene insieme le redini di un regista e la libertà di un attore ispirato nell'improvvisazione; è il drammaturgo e colui il quale dà corpo al dramma. Esibisce «le strategie costruttive nel momento stesso in cui ne smonta il tradizionale apparato».⁵ Il fascino della voce che racconta è quasi sempre legato al corpo che la veicola, alla fragilità che questo manifesta quando si concede a chi presta attenzione, perdendo di colpo tutte le sicurezze acquisite e lasciandosi trasportare dalla forza del narrato. Bisogna essere almeno in due per un racconto, e quel numero già è un antidoto alla solitudine, come quella di chi in scena ha deciso di andare da solo.⁶ Ogni volta si fonda una breve effimera comunità, che subito si disperde non appena quella voce cessa di dire. In questa direzione il teatro diventa un mezzo per ridestare in chi ascolta la voglia di esprimere il proprio pensiero, il proprio essere, la propria libertà; diventa il luogo dove si discutono le grandi idee, i temi dell'etica sociale e culturale. Rappresenta quello spazio in cui la lingua parlata e la lingua scritta si uniscono creando il linguaggio della comunicazione.

Quest'arte la conosce e la padroneggia bene Marco Paolini. All'origine del suo teatro, l'ansia del recupero del racconto e il gusto della composizione corale interagiscono con la vocazione narrativa. Se uscire fuori dall'edificio teatrale, come detto all'inizio usando le stesse parole del Nostro, significa confrontarsi con un Paese che cambia velocemente è agevole intuire come il suo teatro scelga di «restaurare vuoti di memoria, di recuperare un orizzonte perduto dentro il caos liquido di una modernità senza Storia».⁷ È questa la prospettiva di tutti gli spettacoli di Paolini, a partire dalle prime esperienze di teatro per ragazzi fino ad *Adriatico* che poi darà vita a *Gli album*, passando da *I Tigi Racconto per Ustica* fino a *Il Sergente*. Molti dei suoi lavori, nati per il teatro, hanno trovato una vita secondaria all'interno del medium televisivo, arrivando così al grande pubblico. Altri, come *Teatro civico* o *Il gioco del Rugby*, maturano da progetti diversi: i primi sono racconti brevi scaturiti dalla proposta di collaborazione di Milena Gabanelli per la trasmissione REPORT; i secondi sono 15 monologhi per raccontare alcune parole chiave del rugby in tv. Si tratta di messinscena studiate appositamente per il mezzo elettronico. La televisione esalta e sublima la *performance* dell'attore consegnando a un pubblico ormai collaudato la responsabilità di un ascolto partecipe e motivato. La consuetudine di Paolini con la scatola magica è il segno di una maturità linguistica non comune, che riesce a intercettare e a sfruttare le potenzialità del mezzo, oltre ogni pregiudizio o

⁵ PAOLO G. NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in "Prove di drammaturgia" a. X nr. 1, luglio 2004, p. 11.

⁶ Cfr. MARCO DE MARINIS, *L'attore solista, vent'anni dopo*, in N. Pasqualicchio (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 29-46.

⁷ SIMONA SCATTINA, *Il Sergente di Marco Paolini. Epica, memoria, narrazione*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, p. 24.

convenzione, e riesce a far parlare i documenti sia in teatro che in televisione non perdendo la sua credibilità

Esistono importanti opere di frontiera tra teatro e tv in cui viene esaltata la specificità dei diversi linguaggi espressivi: alla scrittura teatrale si sovrappone una scrittura audiovisiva che non riproduce e non sostituisce la prima, ma interagisce con essa suggerendo inedite prospettive dell'evento spettacolare sia video sia teatrale.⁸

L'affascinante paradosso di Paolini e dei suoi racconti sta proprio nella sua capacità di reinventare una forma di comunicazione antichissima, che tuttavia si trova a suo agio con le moderne tecnologie e modalità di comunicazione.

Nel 2011, il 26 gennaio, alla vigilia del giorno della memoria, Paolini torna in tv, in prima serata su La7, con *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, la storia del progetto Aktion T4.⁹ La diretta televisiva conferma la plastica mobilità degli spettacoli del Nostro. L'unica maniera che ha per imporre il suo modello teatrale dentro gli schemi televisivi è di trasformare il monologo in un evento di grande intensità emotiva (niente pubblicità, rottura del palinsesto, creazione di un'atmosfera eccezionale); operazione tutt'altro che facile perché dev'essere in grado di trasformare lo spettatore in un adepto (come succede nei teatri veri), di sradicarlo dalla sua condizione abituale di «spettatore addormentato».¹⁰ Come Rancière puntualizza, del resto, «il teatro è il posto dove il gruppo passivo degli spettatori deve essere trasformato nel suo opposto: il corpo attivo di una comunità che mette in scena i propri principi».¹¹

Gli spettacoli di Paolini nascono quasi sempre da occasionali *input* che gli derivano da letture (*Il Sergente* tratto dal romanzo di Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*), da esperienze che hanno coinvolto la collettività (Vajont), da anniversari (Ustica, Galileo). Intraprende così una ricerca che implica, delle volte, anche un'esperienza diretta. In generale si può dire che il suo lavoro si basa su una concezione del teatro come processo di attività collettiva e di laboratorio drammaturgico e performativo, in cui gli *script* quasi sempre sono definiti dalla collaborazione con persone provenienti da diversi settori.

Paolini con *Ausmerzen*¹² ci racconta una storia che suo fratello Mario, pedagogista e formatore che da più di 25 anni si occupa di persone con disabilità intellettive, anni prima aveva condiviso con lui: lo sterminio di massa di circa 300.000 persone nella Germania nazista che avvenne col beneplacito di una legge di Stato,¹³ di buona parte

⁸ Cfr. FRANCO PRONO, *Il teatro in televisione*, Roma, Dino Audino, 2011.

⁹ Aveva già affrontato questo tema con una lettura di un testo scritto da Giovanni De Martis, intitolato *Pauline*. La prima volta a Trieste, in una serata dedicata a Franco Basaglia, e la seconda a Milano. Il testo contiene tutti gli elementi storici della vicenda, in più conteneva una corrispondenza tra un'infermiera (l'angelo della morte Pauline Kneißler, accusata e processata per aver somministrato iniezioni mortali a molti pazienti) e suo nipote. Dopo alcuni anni e un percorso condiviso con il fratello Mario, Paolini arriva ad *Ausmerzen*, che del lavoro di Giovanni ha conservato solo l'impostazione storica.

¹⁰ Cfr. ENNIO FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Adelphi, 2010.

¹¹ JACQUES RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Francia, La Fabrique, 2008, p. 17, nostra traduzione.

¹² *Ausmerzen* è un verbo transitivo tedesco dal significato di eliminare, sradicare, estirpare.

¹³ Nel 1933 Hitler emanò la famosa legge sulla sterilizzazione, ma la campagna contro i disabili, si avvale anche di una serie di normative regionali cui fece seguito, nel 1935, la legge sulla salute coniugale, che impediva i matrimoni e la

della comunità scientifica tedesca, col silenzio della popolazione, per continuare anche dopo la fine della guerra, quando sembrava che la tragedia fosse già spenta. Partito dall'idea di realizzare un documentario, decide a un certo punto di convogliare tutto il materiale raccolto in uno spettacolo in cui il tema dell'eutanasia vuol essere quasi un pretesto per far scaturire altre domande. Nel frattempo ha finito di girare l'ultima scena del film di Andrea Segre *Io sono Li*, e prepara l'allestimento in teatro di *ITIS Galileo*, che porta sul palcoscenico fino a pochi giorni prima della diretta tv. Dalle prove aperte raccoglie altro materiale per *Ausmerzen*, che ha sempre più il carattere di un'orazione civile.

Ausmerzen. Viene da *aus merz* da marzo. Ha un suono gentile, di terra.

È una parola di pastori, indica qualcosa che va fatto in quel tempo.

A marzo le pecore e gli agnelli che nella transumanza rallentano la marcia vanno soppressi.

I dottori dell'eugenetica alla fine della bell'epoque prendono due strade per migliorare il mondo: per gli inglesi si trattava di "to eradicate illness", sradicare la malattia.

Per i tedeschi si trattava di "ausmerzen": sopprimere i deboli.¹⁴

Anche in questo caso, come nei precedenti spettacoli, è significativo il metodo di lavoro: i testi vengono rodati in alcune anteprime *live*, di fronte a un pubblico teatrale, quasi a cucirsi addosso, prima di essere narrati e registrati indiretta. È la ricerca di un compromesso tra l'aspetto teatrale e quello cinematografico-televisivo del lavoro, tra le esigenze artistiche che prevedono la collaborazione del pubblico nella messa a punto di tempi e ritmi e le necessità di una produzione tv. Mario ha preparato per lui una scaletta e delle parti testuali sviluppate grazie anche alla consulenza scientifica di Lorenzo Toresini, che da anni si occupa dei crimini commessi dagli psichiatri nazisti; gran parte dei documenti consultati sono scritti in tedesco, di molti esiste una traduzione in inglese e raramente in italiano.¹⁵

Di questo sterminio si è sempre detto poco: forse perché qui a morire furono disabili, persone con disagi psichici, bambini nati con deformità. Forse anche perché le idee, le teorie scientifiche che portarono a ciò non furono solo del nazismo e della Germania di Hitler. Dietro Aktion T4 covano le teorie dell'eugenetica, nate alla fine dell'800 col progresso scientifico, con lo sviluppo delle grandi industrie (che finanziarono proprio tali ricerche), con la nascita di un primo benessere borghese, che poteva essere minacciato dalle masse di emigrati in cerca di una vita migliore. La nuova fede sembra, infatti, fornire una risposta efficace alla paura della «degenerazione» biologica, in cui si riflette, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, la crisi di un Occidente scosso dalle spinte della modernizzazione. Tutto ciò esplose in scia con l'ateismo positivista della Belle Époque, un momento magico

procreazione tra persone disabili, favorendo una serie di pratiche abortiste per tutta una serie di patologie come schizofrenia, epilessia ereditaria o la grave deformità fisica ereditaria.

¹⁴ Da un frammento dello spettacolo.

¹⁵ Per le fonti bibliografiche utilizzate da Paolini rimandiamo a <http://www.jolefilm.com/produzioni/televisione/ausmerzen/>

in cui tutto sembrava possibile, ma che covava già in sé i germi di futuri conflitti e tragedie.¹⁶

La ripresa televisiva (per la regia di Fabio Calvi) è ambientata nell'Ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Milano, nella cucina trasformata in palcoscenico. La scena è semplicissima: le pareti laterali sono foderate di vecchi cappotti, sullo sfondo camici bianchi, grandi vetrate e piastrelle che ricordano la funzione originaria del luogo. Accanto a Paolini, unica voce narrante, in scena c'è Naomi Brenner, psicologa che si occupa di T4 da tempo e che ha il compito non solo di leggere in tedesco ma anche di correggere, in diretta, gli eventuali errori di pronuncia di Marco per evitare che divengano equivoci perché, come ci dice lui stesso, «è anche su questo che si fonda la credibilità di un impianto narrativo».¹⁷ Lo spettacolo oscilla tra la necessità di leggere i documenti e l'urgenza di raccontare la storia, dramma dopo dramma. Due scrivanie, una sullo sfondo, per la segretaria-Brenner, sempre in piedi, l'altra, leggermente avanzata, serve a Paolini per poggiare il dossier che leggerà in scena mentre altri appunti saranno letti sui muri dove sono scritti per essere ben visibili anche al pubblico. Una delle pareti fatta di camici bianchi serve all'occorrenza per proiettare foto d'epoca e alcuni manifesti di propaganda nazista sul programma di eutanasia della popolazione disabile. In uno vi si legge: «60000 Marchi del Reich è quanto costa alla Comunità dei Tedeschi una persona affetta da difetti ereditari durante la sua vita. Compagno Cittadino: sono anche i tuoi soldi!». Per quasi tutto lo spettacolo Paolini rimane in piedi (ad eccezione dell'inizio, quando legge il brano tratto da *Se questo è un uomo*), ora fissando il pubblico presente al Paolo Pini, ora guardando in camera. Esce anche di scena quando, dovendo raccontare la storia di Ernst Lossa, recupera, all'interno di una borsa porta documenti poggiata su di una scrivania in una stanza accanto, la cartella clinica di questo ragazzo Jenisch, cittadino tedesco bavarese, orfano di entrambi genitori che a soli 14 anni viene ucciso nella clinica di Irsee con due iniezioni letali. Il corpo narrante di Paolini delimita e contiene il racconto, è veicolo potente della storia narrata e diviene luogo di una memoria recitativa che si fa anche scrittura.¹⁸

Paolini ricorda Levi, e lo ricorda non solo per il bisogno di narrare e per la necessità di testimoniare, ma anche perché il Nostro include a inizio spettacolo il monologo in cui si parla di Pannwitz, dall'agghiacciante fanatismo scientifico¹⁹.

Perché cominciare questo racconto con Primo Levi?

Primo Levi parla di un medico, il dottor Pannwitz, tedesco, di fronte a lui.

La medicina, i medici, sono tra i protagonisti della storia che stiamo per raccontare: medici, psichiatri, tedeschi sono quelli che a partire dal 1980 hanno fatto emergere i fatti e permesso a questa storia di venire conosciuta.

¹⁶ Nel 1914 la Belle Époque fu risucchiata nel baratro della Prima guerra mondiale: l'era positivista, della fiducia nel progresso e nello spirito dell'uomo, finì schiacciata dai suoi stessi frutti, quei ritrovati della scienza messi allora al servizio della distruzione.

¹⁷ MARCO PAOLINI, *Taccuino d'attore*, in *Taccuino di lavoro* allegato al DVD *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, Einaudi Stile Libero, Torino, 2011, p. 22.

¹⁸ Cfr. SIMONA SCATTINA, *La fisicità del narratore*, in *Il Sergente di Marco Paolini. Epica, memoria, narrazione*, cit.

¹⁹ Cfr. PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1989.

Oggi la storia di uno sterminio di massa, conosciuto come T4: se ne parla, ai convegni di psichiatria. T4 è l'indirizzo dell'ufficio di Berlino che governava una macchina di medici, infermieri, psichiatri, impiegati che fra il 39 e il 45 hanno soppresso e passato per il camino 300mila (almeno) vite indegne di essere vissute.

Perché? Forse perché rallentavano la marcia del 3° reich.

Cominciarono a morire per primi, prima dei lager, e continuarono a morire per ultimi.²⁰

È dai medici che vuole partire, da quelli che decideranno chi non è degno di vivere applicando la logica della disumanizzazione. Aree e padiglioni rispondono a un bisogno sociale e allo stesso tempo offrono una risposta che prima non c'era. Il bisogno sociale è quello del controllo di esseri con caratteristiche non compatibili con lo stare fuori.

La grande crisi contribuirà ad innescare in questo clima tanti piccoli ulteriori disagi, ma non meno devastanti. L'idea che qualcuno mangi senza lavorare, anche se è malato e quindi non ha colpa, diventa sempre più difficile da sopportare. Si sperimenta un modello di nazione-laboratorio decisa a guadagnarsi un futuro di stirpe vincente. L'eugenetica diventa così alibi e giustificazione.

I dottori dell'eugenetica devono a Galton l'intuizione che si poteva migliorare il mondo lavorando sul patrimonio ereditario.

Galton guardava intorno e si chiedeva: – Perché?

Perché ogni tanto ne nasce uno bello, ogni tanto ne nasce uno brutto? Ma soprattutto, pensava Galton: – Perché ogni tanto ne nasce una brutta? Se nascessero tutte belle sai che scelta?

Si può far qualcosa per migliorare l'umanità?

Certo! Lavorare a una selezione dei caratteri.

Per togliere chi? Quelli che non vogliamo. Quelli pericolosi. A cominciare dagli psicopatici per arrivare a tutte le deformità del mondo.²¹

Paolini – come ci ricorda Gad Lerner nell'articolo apparso su «la Repubblica» a distanza di poco più di un anno – riformula per noi il dubbio progressista più scabroso del Novecento: «vale la pena dissipare risorse, in tempo di penuria, per mantenere in vita dei mangiatori inutili»?²²

L'appunto autografo di Hitler che ordinava l'eutanasia, cioè la soppressione dei disabili, si rivolge ai medici «autorizzandoli a concedere la morte per grazia ai malati considerati incurabili secondo l'umano giudizio». La pratica di selezionare, in quanto «esistenze-zavorra», i disabili e i malati di mente, così come di procedere alla loro sterilizzazione fin dal luglio del 1933, con l'istituzione di centottanta apposite corti genetiche, e poi di sottrarli alle famiglie, rinchiuderli in sei centri pseudo-ospedalieri, sottoporli a diete omicide, infine eliminarli nelle prime piccole camere a gas allestite dal Reich, è riconosciuta dagli storici come la fase preparatoria dell'immane sterminio pianificato industrialmente nei lager dal 1942. Ma non solo. La collaborazione disciplinata di medici, infermieri, psichiatri, autisti e la rassegnazione con cui le famiglie sopportavano il prelievo forzato dei congiunti disabili, rivelarono

²⁰ Frammento dello spettacolo.

²¹ Frammento dello spettacolo.

²² GAD LERNER, *Se questi sono uomini*, in «la Repubblica», 25 aprile 2015.

ai gerarchi di Hitler quanto manipolabile fosse una società totalitaria assoggettata nel terrore.²³

Il testo teatrale oscilla tra la lettura dei documenti e molte parti narrative, come quella del già citato Lossa; ed è in queste parti che Paolini mostra la sua abilità: quando le testimonianze dei singoli, vittime o carnefici, emergono dal passato e smettono di essere numeri, semplici numeri di un'atrocità giustificata da altri numeri, quelli risparmiati dallo stato. Il piccolo Ernst resiste alle 'cure', resiste alla fame. Ruba mele, e le distribuisce agli altri. È così popolare e simpatico, che gli infermieri del reparto non riescono a fargli la puntura, devono chiamare un'esterna.

Con la sua consueta forza poetica che fonde passione, precisione, furore e *pietas*, Paolini narra questa storia che l'immane atrocità della Shoah ha forse un po' messo in ombra. Trecentomila «vite indegne di essere vissute», eliminate nei modi più vari, dall'iniezione letale alla «dieta senza grassi — non quella dei salutisti di lusso, ma quella degli scheletri viventi di Auschwitz».²⁴ Per eseguire il «trattamento» i manicomi erano i luoghi ideali, chi era ammesso 'vinceva' un viaggio senza ritorno. L'attore legge una delle lettere con cui l'organizzazione comunica alla madre la morte per «arresto cardiaco» della figlia. La donna è disperata, si rimprovera di averla lasciata andare, ma si fidava dello Stato. Vorrebbe vederla per l'ultima volta. Ma le «segretarie di conforto», assunte con il compito di personalizzare le lettere di decesso, la avvertono che purtroppo si è già proceduto alla cremazione. Vengono così inaugurate le docce a gas e i forni crematori e la filiera dello sterminio inizia a fare le sue prove tecniche.

Hannah Arendt ha rilevato nel 1958 che i processi di sviluppo della modernità hanno portato all'alienazione dal mondo, comportando una perdita progressiva di esperienza umana. Quanto rimane all'uomo contemporaneo della capacità di agire? Spesso ci si ostina a non voler vedere, a non assumersi delle responsabilità, ma nel tessuto delle relazioni umane occorrerà riconquistare quel «carattere di rivelazione dell'azione come della capacità di produrre vicende e storie che insieme formano la fonte da cui scaturisce il significato che illumina l'esistenza umana».²⁵

Nel suo percorso teatrale-televisivo Paolini ci fa comprendere di non credere alle mezze verità che fungono da alibi. Mentre dovrebbero essere i referenti istituzionali a farsi carico di salvaguardare la memoria nazionale, sono stati spesso proprio i narratori come lui a portare il peso di alcune vicende e a creare un ponte tra passato e presente. La sua pedagogia consiste nel tenere sempre gli occhi bene aperti, chiedendo agli spettatori di fare lo sforzo di non distogliere lo sguardo al fine di

²³ L'opera di convinzione e di propaganda di queste idee comincia con una campagna di manifesti, molto eloquenti, ma si sviluppa anche una ricca produzione di documentari scientifici. L'Istituto del Reich per il Cinema e l'Immagine dal 1936 al 1940 produce 125 film scientifici e medici. I titoli sono eloquenti: *Il peccato dei padri*, *Fuori dal sentiero*, *Ciò che hai ereditato*. Poi nel 1941 esce *Ich Klage an (Io accuso)*. Serve per giustificare le misure prese e mettere a tacere le critiche che, nonostante il lavoro propagandistico fatto, erano ancora numerose. Il timore di uno scandalo pubblico propagato dai familiari per questa strage degli innocenti indusse il Reich a circoscriverne le modalità dopo il 1941.

²⁴ CLAUDIO MAGRIS, *La vita in un battito di ciglia*, in MARCO PAOLINI, *Taccuino di lavoro* allegato al DVD *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, cit., p. 138.

²⁵ HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, University Press, Chicago, 1958; trad. it. *Vita Activa*, Bompiani, Milano 1988, a cura di S. Finzi, p. 242.

comprendere i fatti al di là delle semplici interpretazioni di convenienza o dei giudizi affrettati, ed è quello che fa lui, come già detto, dal Vajont a Ustica, da Marghera alla Germania nazista. È qui che possiamo ritrovare il valore etico del suo lavoro, un teatro grazie al quale si può tentare di costruire un futuro senza le atrocità causate dalla follia umana, eliminando gli errori di cui vergognarsi. Valore importantissimo in tal senso è rappresentato dalle testimonianze di chi quelle vicende le ha vissute in prima persona. Il racconto portato in scena si chiude con il frammento di un'intervista ad Alice Ricciardi Von Platen, la psichiatra che aveva indagato sulla vicenda per conto del tribunale di Norimberga.²⁶ Alla domanda: «Come si può raccontare una cosa del genere?» Alice risponde:

con più dettagli possibile, anche con i dettagli che scusano un pochino, che molte persone si sono lasciate ingannare dalla buone parole di Hitler e lentamente il popolo è stato quasi con la propaganda, i film, così... guidato verso questa terribile fine, questo crimine. Perché sono stati probabilmente tutti buoni cittadini e il male arriva come un piccolo nodo: quando te ne accorgi sei già malato.²⁷

Paolini fa buon uso dei documenti raccolti e cuce uno spettacolo che, come sempre, è un pugno nello stomaco ma che deve essere guardato, per conoscere, e per evitare che simili orrori possano ripetersi. Siamo di fronte a una riflessione sui limiti dell'uomo, sulla volontà che prevarica la necessità, sul confine tra libertà individuale e posizione dell'uomo nell'universo, temi che ritroveremo anche in altri suoi spettacoli, non ultimo *Studio per una ballata di uomini e cani* (2015), dedicato a Jack London. La recita teatrale di Paolini è rimasta un *unicum* (se non per le repliche televisive, la prima persino tre giorni dopo la diretta tv visto l'ottimo audience) e anche la critica²⁸ ha mostrato più interesse per gli argomenti discussi che per la *performance* dell'attore. A seguito della diretta televisiva la storia della T4 trova approdo in una bella edizione in dvd che oltre a raccogliere le riprese trasmesse dal Teatro La Cucina ex Ospedale Psichiatrico Paoli Pini di Milano contiene il taccuino di lavoro. Si tratta anche in questo caso, come nelle precedenti edizioni degli spettacoli, di un regalo ai tanti lettori-spettatori desiderosi di rituffarsi nel mondo immaginato dall'attore, o curiosi di conoscere quella strana casa viaggiante che è il suo teatro. Tuttavia non vi troviamo come al solito le note di regia o le trascrizioni dello spettacolo, ma una serie di contributi di persone che a vario titolo si sono occupate di questi argomenti. Paolini è convinto che conoscere queste storie, questi testi, potrà essere utile a chi, dopo aver visto e ascoltato questa storia, avrà bisogno di altri punti di vista. E difatti non si ferma nemmeno lui tanto che, dopo questo ulteriore passaggio, anche per rispondere alle domande che lo spettacolo stesso aveva suscitato, si immerge per un

²⁶ Il processo su T4 si aprì a margine del processo di Norimberga, Alice Ricciardi Von Platen fu uno dei periti incaricati dall'Ordine dei medici di accertare, ricostruire, documentare. Fece questo lavoro e cercò di pubblicare, ma dopo la guerra nessuno, nemmeno l'Ordine dei medici, aveva voglia di riaprire questi discorsi. Solo nel 1993 il suo *Il nazismo e l'eutanasia dei malati di mente* (Le Lettere) è letto e diffuso.

²⁷ Frammento dello spettacolo.

²⁸ Si ricordino i contributi di: CLAUDIO MAGRIS, *La vita in un battito di ciglia*, cit., poi confluito in MARCO PAOLINI, *Taccuino di lavoro* allegato al DVD *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, cit.; GAD LERNER, *Se questi sono uomini*, cit.; CLAUDIO ARRIGONI, *Vite non degne della vita. L'Olocausto nasce per i disabili*, in «Invisibili», ilcorriere.it, 25 gennaio 2013.

anno nella scrittura, rielaborando e tessendo una mole enorme di dati, alcuni dei quali sconosciuti. Ventisei capitoli e un testo scritto dal fratello Mario dal titolo *Luogo per sanare e curare* sono il risultato di questo successivo lavoro sui documenti che è indipendente dal racconto orale. «questo libro viene dopo il racconto televisivo *Ausmerzen*, vite indegne di essere vissute [...], ma non è una trascrizione di quello che ho detto. [...]: questa non è la storia di Aktion T4, ma è come un narratore ha scelto di raccontarla».²⁹ Fin dalla nota dell'autore, Paolini stabilisce i termini del patto che stipula con il lettore, perché la lingua dello scrivere è diversa da quella del parlare seppure, in entrambi i casi, si personifichi il racconto. La forza della parola scritta – non meno efficace della parola pronunciata – costruisce uno sguardo che assume una dimensione etica, introducendoci nel cuore della tragedia che ha distrutto l'idea stessa di civiltà in Europa.

L'autore riesce a costringere il lettore a una vera e propria picchiata aviatoria, che lo conduce dall'astratto delle cifre al concreto riconoscimento del singolo dramma, della singola persona. La mole di dati presentati è senza alcun dubbio smisurata, come enorme è l'indignazione del lettore fin dalle prime battute; ma è quando ti rendi conto che l'ideologia si è fatta storia, che l'attacco generico al diverso ed al più debole è divenuta fabbrica di morte che l'indignazione trasforma in necessità di capire.

Incontriamo tra le pagine del libro l'arroganza smisurata di chi si ritiene in diritto di stabilire chi sia degno di vivere e chi no, il disprezzo assoluto per ogni idea di limite, l'incapacità di fare i conti con la complessità infinita della realtà umana. Così come ci era successo da spettatori anche da lettori ci interroghiamo sul fondamento delle nostre convinzioni, sulla linea sottile che ci separa dalle aberrazioni.

Dove comincia il punto di non ritorno? Ma soprattutto: cosa avremmo fatto noi al posto di quelle infermiere, abituate a praticare iniezioni a prescindere che guarissero o sopprimessero, in obbedienza alle prescrizioni mediche? E il medico siamo così certi avesse una sensibilità tanto diversa dalla nostra?

Questioni ancora oggi attuali che sembrano sopraffarci, ma capiamo presto che non possiamo tirarci indietro. E capiamo, grazie al lavoro di Paolini, che il vero punto fermo è l'assoluta necessità di non lasciare indietro nessuno, come si era imposto di fare il sergente Mario Rigoni Stern. «Arrivare dopo, ma arrivare tutti. Insieme».³⁰

²⁹ MARCO PAOLINI, *Nota dell'autore*, in *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, Torino, Einaudi Stile libero, p. 2.

³⁰ «A quelli che parlano di grandi sfide e si esaltano rispondo che non c'è sfida più bella di quella di non perdere nessuno per strada, di non lasciarlo indietro. Lo ha scritto Mario Rigoni Stern nel suo *Il sergente nella neve*. Me lo ha ripetuto raccontando di quella notte in cui cominciai la ritirata e lui riuscì a sganciarsi dalla prima linea e a portarli indietro tutti». MARCO PAOLINI, *Note dell'autore* in MARCO PAOLINI, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, cit., p. 147.