



Rivista di Studi Indo-Mediterranei XIV (2024)

Plurilingual e-journal of literary, religious, historical studies. website: <http://kharabat.altervista.org/index.html>
 Rivista collegata al Centro di Ricerca in "Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea (FIMIM) Università di Bologna
 cod. ANCE (Cineca-Miur) E213139 ISSN 2279-7025

Auschwitz sul palcoscenico tedesco: Rolf Hochhuth, *Il Vicario* (1963) e il Papa come capro espiatorio¹

Michael Gottlieb Dallapiazza

[contributo su invito]

Abstract. In the 1960s, two pieces of the so-called documentary theatre, dedicated to the re-elaboration of Auschwitz, were brought to the stage. Even before the Frankfurt trial, the premiere of *The Vicar* by Rolf Hochhuth is seen in Berlin, which from this moment causes a sensation throughout Europe, but not for having attempted to express the memory of Auschwitz. The scandal is to have reproached Pope Pius XII for co-responsibility for the Shoah. While Peter Weiss, in his piece *Die Ermittlung* (1965), convincingly manages to express the historical memory of Auschwitz, on the basis of the protocols of the Frankfurt trials, Hochhuth instead fails, despite the resounding success, for formal reasons, but also content. Using the pope as a scapegoat and focusing on a SS official who was trying to act against the deportations of Jews is not convincing.

Keywords. Shoah; Rolf Hochhuth; documentary theatre; Pio XII; Kurt Gerstein

Riassunto. Negli anni sessanta vengono portati sul palcoscenico due pezzi del così detto teatro documentario, dedicato alla rielaborazione di Auschwitz. Ancora prima del processo di Francoforte, si vede a Berlino la prima de *Il Vicario* / *Der Stellvertreter* di Rolf Hochhuth che da questo momento fa scalpore in tutta l'Europa, ma non per aver tentato di esprimere la memoria di Auschwitz. Lo scandalo è di avere rinfacciato a Papa Pio XII una corresponsabilità nella Shoah. Mentre Peter Weiss, nel suo pezzo *L'istruttoria* / *Die Ermittlung* (1965), riesce in modo convincente a esprimere la memoria storica di Auschwitz, sulla base dei protocolli dei processi di Francoforte, Hochhuth invece fallisce nonostante lo strepitoso successo, per motivi formali ma anche di contenuto. Usare il papa come capro espiatorio e mettere al centro un funzionario della SS, realmente esistito, che cercava di agire contro le deportazioni degli ebrei, non convince.

Keywords. Shoah; Rolf Hochhuth; teatro documentario; Pio XII; Kurt Gerstein

¹ Tradotto da Elisa Pontini. Rielaborazione di un intervento presentato al convegno *Il passato nel presente: memoria storica e discorso letterario* (Università di Pisa 6-8 aprile 2022).

Parlare della Shoah era quasi un tabù in Germania fino ai tardi anni '50 e, con poche eccezioni, non ha avuto alcun ruolo nelle discussioni intellettuali o letterarie. Il passato, recente, nel presente del dopoguerra, sembrava dedicato alla *damnatio* nella memoria collettiva. E questo caratterizzava, almeno in certi limiti, tutta la Germania. Anche nella Germania dell'Est non si parlava dell'Olocausto fino agli anni Sessanta, considerato eredità storica della Repubblica Federale, ma come nella Germania Ovest, non pochi funzionari nazisti tornavano anche lì nelle amministrazioni pubbliche e dello stato. Le voci contro questa tendenza nella letteratura in lingua tedesca erano voci di ebrei, sopravvissuti e decisi a conti nuare a usare la lingua dei carnefici,² come Paul Celan, Nelly Sachs, Rose Ausländer, Ilse Aichinger, per nominarne solo alcuni. Voler riaprire un dialogo con i tedeschi non-ebrei si rivelava spesso però un fallimento.

Una delle rare eccezioni nella letteratura della Repubblica Federale è Wolfgang Koeppen (1906-1996), il cui romanzo *Der Tod in Rom* (*La morte a Roma*, 1954) affronta il fallimento di ogni tentativo di costruire una nuova Germania dopo il 1945. Oltre alla *Shoah*, alla colpa tedesca, alla continuità personale della Germania nazista nel miracolo economico e all'antisemitismo in atto, le sofferenze della *lost generation* appaiono anche come un'eco del passato nel presente. Per molti anni dopo la sua pubblicazione, il romanzo è stato (quasi) rifiutato o, almeno, non ha incontrato alcun interesse. Il motivo per cui questa reticenza, perseguita dai politici e dal grande pubblico, iniziò a sgretolarsi lentamente verso la fine degli anni Cinquanta è stata una crescente nuova consapevolezza, almeno nella scena intellettuale, come dimostrano i tre grandi romanzi del 1959,³ a cui si aggiunse anche l'attenzione sempre crescente che ricevevano filosofi come Theodor W. Adorno.⁴ Ma in particolare la situazione iniziò a cambiare grazie a una delle poche personalità d'eccezione nella magistratura tedesca: Fritz Bauer (1903-1968). Ebreo e socialista, in esilio in Svezia, collaboratore di Willy Brandt, nel 1956 fu procuratore generale del distretto dell'Assia, con sede a Francoforte sul Meno. Solo per merito suo fu possibile che nel 1963, contro la forte resistenza della politica (almeno in gran parte) e dell'opinione pubblica, il 20 dicembre a Francoforte venisse aperto il primo processo contro alcuni criminali di Auschwitz. Nel febbraio dello stesso anno, al *Theater am Kurfürstendamm* di Berlino Ovest, fu presentata in anteprima una "Tragedia cristiana" (*christliches Trauerspiel*) intitolata *Der Stellvertreter*, diretta da Erwin Piscator,⁵ opera del giovane drammaturgo Rolf

² Come per esempio le impressionanti parole di Paul Celan, dal famoso discorso di Brema: "Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, »angereichert« von all dem." ("La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase acquisita. Ma ora dovette passare attraverso tutte le proprie risposte mancate, passare attraverso un ammutolire orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un discorso gravido di morte. Essa passò e non prestò parola a quanto accadeva; ma attraverso quegli eventi passò. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, 'arricchita' da tutto questo"). In: Paul Celan. *La verità della poesia: Il Meridiano e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 185-186.

³ Günter Grass: *Die Blechtrommel* (Il tamburo di latta); Heinrich Böll: *Billard um halb zehn* (Biliardo alle nove e mezzo); Uwe Johnson: *Mutmassungen über Jakob* (Congetture su Jakob).

⁴ Theodor W. Adorno: *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*, 1959, In: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1977, 10/2, pp.555-572. Trad. italiana: *Che cosa significa elaborazione del passato: Contro l'antisemitismo* (1994), a cura di S. Petrucciani, Roma, Manifestolibri, 2007, pp. 21-36.

⁵ Erwin Piscator (1893-1966), figura centrale del teatro politico-avanguardistico in Germania degli anni 20, collaboratore per anni di Bert Brecht, sviluppano insieme il concetto del teatro epico (secondo Piscator, tutte le

Hochhuth (1931-2020), fino ad allora completamente sconosciuto. Allo stesso tempo fu pubblicata anche sotto forma di stampa, rendendo disponibili le indicazioni sceniche, molto estese. La sua opera segna l'inizio di una crescente politicizzazione della letteratura nella Germania occidentale.

Il dramma suscitò scandalo già dalla prima messa in scena in Germania, ma fece scalpore anche in molti altri paesi, provocando pesanti reazioni.⁶ Venne subito inteso come accusa al papa Pio XII di non aver preso posizione al momento della deportazione degli ebrei nei campi di sterminio. Il dramma, formalmente molto contraddittorio, è suddiviso in cinque atti e scritto in versi giambici liberi. Il sacerdote gesuita fittizio, Riccardo Fontana, cerca di informare Papa Pio XII della deportazione e dello sterminio di massa degli ebrei e cerca di convincerlo a protestare nell'ottobre 1943 durante la deportazione degli ebrei romani ad Auschwitz. Il papa vuole rimanere neutrale, parla della minaccia al cristianesimo da parte dell'Unione Sovietica, cerca varie altre scuse. Davanti alla irremovibilità del Santo Padre, Fontana decide di unirsi ai deportati, sceglie il martirio, vuole andare ad Auschwitz come vicario del Papa. Il secondo protagonista è il *SS-Obersturmführer* Kurt Gerstein, uno dei rarissimi "giusti", se vogliamo dire così, tra i carnefici. Nel 1942, nella Nunziatura Apostolica di Berlino, egli sollecita il nunzio insieme a Fontana a protestare contro lo sterminio degli ebrei. Nel quinto atto (*AUSCHWITZ oder DIE FRAGE NACH GOTT; Auschwitz o la ricerca di Dio*), ambientato nel campo di sterminio, Fontana deve confrontarsi con un cinico medico: Gerstein vuole salvarlo, ma il dottore ordina di sparargli.

Il modello storico per Fontana è il padre Maximilian Kolbe (prigioniero n. 16670 ad Auschwitz), che si era sacrificato per il padre cattolico Franciszek Gajowniczek. Un altro modello è il prelado Bernhard Lichtenberg, prevosto della cattedrale di Berlino, arrestato per aver incluso gli ebrei nelle sue preghiere. Lichtenberg morì sulla strada per Dachau. Personaggio storico invece è Kurt Gerstein, specialista in igiene delle Waffen-SS, che aveva provato più volte ad informare rappresentanti di altri paesi sulla realtà dello sterminio in atto. Dopo la fine della guerra egli preparò il rapporto Gerstein, fonte importante per Hochhuth, utilizzato anche nel processo di Norimberga. Ulteriori fonti erano stati i protocolli dei processi per crimini di guerra di Norimberga, note private di Joseph Goebbels, discorsi di Pio XII e altro ancora.

Rolf Hochhuth divenne in seguito una figura politica centrale nell'opinione pubblica tedesca fino alla sua morte.⁷ Egli ha sostenuto il dovere dell'intellettuale di intromettersi nella politica

iniziative partirono da lui, non da Brecht). Cfr.: Erwin Piscator, *Il Teatro Politico*. Prefazione e traduzione di Alberto Spaini. Giulio Einaudi, Torino 1960 (Saggi, 263).

⁶ Per la fortuna in Italia cfr. Giorgio Fabre: *Il caso Hochhuth*. In: *Studi Storici* Anno 55, Luglio-Settembre 2014, pp. 671-698. Fondamentale: Nadine Wickert: *Rolf Hochhuths "Der Stellvertreter" und seine Umsetzung in Theater und Film. Das Politische in Rolf Hochhuths Drama, Erwin Piscators Bühnenszenierung und Constantin Costa-Gavras' Film*. Diplomica Verlag, Hamburg 2007.

⁷ Basti pensare al dramma *Soldaten. Nekrolog auf Genf* (1967). Si basa in gran parte sugli studi del pubblicista britannico David Irving, che nei suoi scritti ha descritto la campagna di bombardamenti alleati come un crimine di guerra e che in seguito è emerso come un negazionista dell'Olocausto. Nella sua opera, Hochhuth ha sollevato la questione della responsabilità di Churchill per i raid aerei sulle città tedesche durante la seconda guerra mondiale. Le rappresentazioni dello spettacolo nel Regno Unito furono inizialmente vietate. Diverse cause sono state avviate contro l'autore. Poi ci fu soprattutto il caso Filbinger: Hans Filbinger (1913-2007), democristiano, Primo Ministro di Baden Württemberg. Hochhuth inizia una polemica sul comportamento di Hans Filbinger durante l'era nazionalsocialista. Tutto cominciò nel febbraio 1978 con l'ingiunzione di Filbinger contro il drammaturgo, che lo aveva pubblicamente descritto come un "terribile giudice" („furchtbaren Juristen“). Come Giudice della marina militare, egli aveva chiesto quattro condanne a morte nel 1943 e 1945. In precedenza ne aveva negate tre e poi aveva affermato di averle

quotidiana, anche se le sue opere letterarie difficilmente possono reggere gli standard estetici. Se si volesse giudicare *Il Vicario* in base alle sue qualità estetiche e drammaturgiche, non lo si potrebbe caratterizzare diversamente da lavoro mal riuscito, sebbene ciò che in realtà è problematico non riguarda queste qualità. L'opera è solitamente attribuita al cosiddetto teatro documentario, in cui materiali "oggettivi" come relazioni, protocolli e documenti di ogni genere costituiscono la base di ciò che accade in scena, in una forma meno elaborata possibile, ma presentato come finzionale. *L'istruttoria (Die Ermittlung)* di Peter Weiss (1916-1982) è il miglior esempio di un teatro che si può chiamare documentario. Eseguito per la prima volta nel 1965, portò in scena parti dei protocolli del processo di Francoforte, tentando così, ma con successo e in modo convincente, di fare la stessa cosa che faceva Hochhuth: portare sul palcoscenico Auschwitz, tentando di rielaborare la Shoah, su cui si interverrà dopo. Però Hochhuth appesantisce il suo dramma con un gran numero di materiali che non possono essere presentati sul palco e che ingigantiscono soltanto le indicazioni di regia trasformandole in veri e propri saggi. Il dramma non sarebbe realizzabile come suggerisce la edizione a stampa, e anche Piscator ha ridotto tutto a meno della metà in uno spettacolo a Berlino che durava (ben) più di tre ore. Il problema formale di fondo dell'opera è la mescolanza di elementi e tradizioni drammaturgici diversi e talvolta fundamentalmente contraddittori. Erwin Piscator, il drammaturgo più importante e innovativo del periodo di Weimar, noto per la regia dell'*Opera da tre soldi* di Brecht (1928 a Berlino) e che sviluppò insieme a Brecht il concetto di teatro epico, cerca di illustrare nella sua prefazione dell'edizione a stampa le caratteristiche drammaturgiche de *Il Vicario*. Lo descrive come un "pezzo epico, epico-scientifico, epico-documentario; una pièce per un teatro epico, 'politico' per cui combatto da più di trent'anni: una rappresentazione 'totale' per un teatro 'totale'".⁸ Questa può essere un'espressione dell'entusiasmo di Piscator, che è comprensibile per certi aspetti. Ma nella stessa pagina egli scrive:

„Dieses Stück ist ein Geschichts-Drama im Schillerschen Sinne. Es sieht, wie das Drama Schillers, den Menschen als Handelnden, der im Handeln «Stellvertreter» einer Idee ist: frei in der Erfüllung dieser Idee, frei in der Einsicht in die Notwendigkeit «kategorischen», das heißt: sittlichen, menschenwürdigen Handelns.“⁹

Queste due affermazioni non sono compatibili. Il fatto che un tale teatro, basato sulla volontà di agire del soggetto, non sarebbe più possibile nel XX secolo è, da un lato, la tesi fondamentale del teatro epico di Brecht e Piscator, ma dall'altro determina anche gran parte della discussione contemporanea.¹⁰ Tuttavia, le due posizioni che avrebbero caratterizzato l'opera si escludono a vicenda. Ciò che è problematico e discutibile nel dramma di Hochhuth, però, non sta nell'idea dell'eventuale possibilità di agire liberamente, individualmente (non più adeguata ai tempi, né in eventuali questioni formali), ma nel fatto che, da un lato, Hochhuth presenta al pubblico tedesco il

dimenticate, ma insistendo sulla loro legalità. Di fronte alle crescenti critiche dell'opinione pubblica, perse il sostegno della CDU e si dimise da Primo Ministro il 7 agosto 1978.

⁸Erwin Piscator, *Nota al „Vicario“*, in: Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck 1967, p. 7. Cito anche l'edizione italiana: Rolf Hochhuth, *Il Vicario. Dramma in 5 atti*. Feltrinelli, Milano 1964, con prefazione di Carlo Bo, nota di Erwin Piscator e le delucidazioni storiche dell'Autore, p.19.

⁹ Trad. it.: Questo pezzo è un dramma storico in senso schilleriano. Come il dramma di Schiller anche questo pezzo vede l'essere umano come colui che agisce, che agisce come "vicario" di un'idea: libero di realizzare questa idea, libero di riconoscere la necessità di un'azione "categorica", cioè morale, umana.

¹⁰ Una delle più accese polemiche di Hochhuth contro Adorno ruota proprio intorno a tale questione.

papa come capro espiatorio; e, [dall'altro], mette al centro, accanto a padre Fontana, la figura storica di un dissidente nelle SS, realmente esistito.

Piscator, nella sua Nota al "Vicario", sembra avere un presentimento di quella che sarà la reale reazione del pubblico tedesco, quando, quasi implorando, inizia con queste parole:

Il dramma di Hochhuth *Il Vicario* è uno dei pochi contributi validi che si sono fatti per dare un senso al nostro passato. Hochhuth non si fa scrupolo di chiamare le cose col proprio nome; fa vedere che una storia che è stata scritta con il sangue di milioni di innocenti non può decadere o invecchiare; attribuisce ai colpevoli la loro parte di colpa; e ricorda a tutti gli interessati che era dato loro possibilità di scegliere, e che in realtà hanno scelto, anche quando hanno creduto di non scegliere.¹¹

Non c'è dubbio che Hochhuth volesse proprio questo, che il suo dramma venisse inteso come un confronto con il passato tedesco, con Auschwitz, come rielaborazione della *Shoah*. Il non agire di una delle massime autorità morali, oltre alla presentazione di un tedesco "buono" che apparteneva alle SS, non doveva in alcun modo apparire come una relativizzazione della colpa tedesca, nelle intenzioni di Hochhuth. Le reazioni, tuttavia, fanno temere proprio questo, sono infatti tutte incentrate sull'attacco al papa, ritenuto scandaloso. Se l'intenzione di Hochhuth era costringere i tedeschi a confrontarsi con la realtà dello sterminio degli ebrei, si può costatare solo il totale fallimento. Se si guarda alle reazioni davvero scandalose dell'opinione pubblica tedesca e in parte della politica all'apertura del processo di Francoforte contro alcuni criminali di Auschwitz, che Fritz Bauer ha potuto aprire solo facendo fronte ad aspre resistenze, si può concludere che la Germania non era ancora pronta a questo confronto.¹² Ogni possibilità di continuare a sopprimere il passato tedesco e la colpa tedesca è stata, in questi anni, collettivamente accettata con gratitudine. Il doloroso processo di ripensamento iniziò solo nella seconda metà degli anni Sessanta.

L'atto 5, *Auschwitz o la ricerca di Dio*, inizia con due citazioni lunghe tratte dagli appunti del comandante di Auschwitz, Höss. Il primo descrive come l'odore dei forni col brutto tempo si spandeva per chilometri, l'altro parla di una giovane donna, "assai zelante nello svestire dei bambini".¹³ Dopodiché, Hochhuth affronta l'impossibilità di rappresentare Auschwitz: "Il naturalismo documentaristico ha ormai cessato di valere come principio stilistico".¹⁴ Tuttavia, descrive poi le tecniche sul palcoscenico proprio in questo senso, ma chiama surreale il realismo generato. In genere, così dice in una nota, sarebbero da evitare le metafore, e cita come esempio a questo proposito la *Todesfuge* di Paul Celan, la "bellissima poesia, dove ha rappresentato la morte nel gas degli ebrei traducendola completamente in metafore".¹⁵ Con questo sbaglia, perché Celan usa solo una singola, cosiddetta metafora assoluta (che cita anche Hochhuth), ovvero il latte nero. Oltre a questa non si trova nessun'altra metafora nella poesia. Nei monologhi che seguono a queste note

¹¹ Dall'edizione italiana: Rolf Hochhuth, *Il Vicario. Dramma in 5 atti*. Op. cit., p.19.

¹² Va anche ricordato, però, che alla fine degli anni Cinquanta, ad esempio, aumentarono gli atti di violenza antisemitica e gli assalti alle sinagoghe, e la parola d'ordine di "elaborare" il passato serviva sempre più a considerare chiuso questo capitolo, ancora prima di averlo aperto. Di questo parla Adorno in: *Che cosa significa elaborazione del passato*, op. cit., nota 3.

¹³ Rolf Hochhuth, *Il Vicario. Dramma in 5 atti*. Op.cit., p.319.

¹⁴ *Ivi*, p. 320.

¹⁵ *Ibidem*.

nella prima scena, troviamo invece una serie di metafore hochhuthiane.¹⁶ La seconda scena è introdotta su più di quattro pagine con delle note, descrizioni dettagliate dello scenario e delle persone, che poi dovrebbero essere caratteristiche di Auschwitz. Gli uomini che “facevano funzionare i Lager come Auschwitz” non erano “dementi o delinquenti”,¹⁷ qui agiscono secondo ... “normali esseri umani nel loro posto di lavoro”. Si potrebbe essere d'accordo con questo, ma il modo in cui viene realizzato è tutt'altro che convincente. Questo vale, grosso modo, per il personale del Lager in tutte le scene di questo atto.

Può essere sufficiente trattare brevemente la seconda scena, nella quale viene presentato il *Doktor*. Nella prima parte vediamo il dottore, senza nome, ma descritto come “il bel diavolo” che, nel suo perverso cinismo, non sembra essere un essere umano del tutto normale e si trova insieme alla ausiliare del Servizio Informazioni della SS, Helga, fidanzata con un aiutante nel rango di tenente del crematorio. Nella seconda parte vediamo il dottore in dialoghi con Fontana e con alcuni deportati. Ciò che è particolarmente irritante in questa scena è il ritratto erotico di Helga, l'amante del dottore. Se questa scena ritrae una donna corrotta nella sua vita amorosa, che è puramente a scopo di lucro, per rappresentare la “normalità” della vita del campo in cui si riproducono comportamenti borghesi, può forse essere accettabile, anche se è poco (o non affatto) convincente. Quello che è insopportabile, che lascia senza parole almeno i lettori di oggi è la descrizione dettagliata del comportamento tipicamente “femminile” che Hochhuth offre nelle sue note introduttive. In queste note si legge come Helga, seminuda, si alza dal letto:

è giovane quanto carina ed è vestita soltanto da una tuta di ginnastica; sulla maglietta sotto il seno sinistro è cucito uno scudetto sportivo, e gli shorts bianchi¹⁸ sono decorati in alto a sinistra con le nere rune della SS... In questo momento volge ancora la schiena agli spettatori, poi lentamente appaiono prima la gamba destra, poi la sinistra, bellissime gambe nude. ... Ancora due parole su Helga: la caratteristica, tipicamente femminile, di essere completamente dell'opinione di coloro che in qualche modo l'hanno impressionata ... essere totalmente cieca verso tutto ciò che possa turbare l'angolo della visuale prescelta... (come ogni altra qualità schiettamente femminile d'altronde)....¹⁹

Dopo lo psicogramma della donna, presentato nelle note introduttive, segue la scena con l'arrivo del dottore, e di nuovo leggiamo i dettagli di come deve venire presentata la scena sul palco. Il dottore, “sorridente e amabile, insidioso e seducente, alto e snello”,²⁰ inizia il seducente gioco erotico con Helga, che viene presentata come una donna che vuole dire di sì quando esprime un no.²¹ È evidente che Hochhuth non vuole denunciare un comportamento tipicamente maschile, caratteristico

¹⁶ Per esempio, la *Treibjagd des Lebens*, tradotto non precisamente con “caccia della vita”, p. 322; il Vaticano come *Beinhaus der Kunst* (ossario dell'arte, p. 324); *Boot zum Hades* (Barca per l'Ade, p.324).

¹⁷ Ivi, p. 327. Nel testo originale i termini sono più drastici, si parla di *Geistesgestörte oder Triebverbrecher* (originale p.183), come spesso accade la traduzione italiana cerca un tono più neutrale.

¹⁸ In originale “Höschen”, che significa prima di shorts “mutandine”.

¹⁹ Ivi, p. 328s.

²⁰ Ivi, p. 336.

²¹ “Helga sussulta spaventata fin dal più profondo del suo essere, ma si capisce che si tratta di un genere di spavento che la ragazza ama assai più della pace della sua anima. Indietreggia, ma egli l'ha già stretta a sé e le bacia la bocca mentre gli dice: “Tu! Vattene – lasciami, demonio! Io ti odio, ti odio – lasciami! No – se ci vedono, la finestra, furfante, vai dalla tua ebrea!”. Segue la nota: “Dopo i primi baci, mentre la ragazza dà dei pugni rabbiosi, ma anche inutili... combattuta, debole, già gli si stringe addosso, mentre il dottore le morde l'orecchio”, p.336 s.

dell'epoca, ma sembra chiaro e ovvio che sia proprio il suo punto di vista – e quello degli inibiti anni Cinquanta in Germania. Perché proprio una tale costellazione sia stata scelta per rappresentare Auschwitz è incomprensibile. Ciò che Piscator ha voluto attribuire con tanta enfasi all'opera, un contributo al superamento del passato, in cui le cose venivano chiamate senza pietà con il loro vero nome, viene portato *ad absurdum* al più tardi con questo atto. Il dramma stesso non riesce a esprimere l'indicibile, *speaking the unspeakable*, e usare il papa come capro espiatorio e, mettendo al centro un funzionario delle SS realmente esistito, che cercava di fermare le deportazioni degli ebrei, non ha spinto il pubblico in Germania a confrontarsi con la colpa tedesca né a elaborare il passato della Shoah.