HAL
open science

’La versione teatrale di Se questo è un uomo’

Sophie Nezri-Dufour

To cite this version:

Sophie Nezri-Dufour. ’La versione teatrale di Se questo è un uomo’. Italianistica ultraiectina, 2008, Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale, 3, pp.77-84. hal-01432010

HAL Id: hal-01432010

https://amu.hal.science/hal-01432010v1

Submitted on 11 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NEZRI-DUFOUR, Sophie. 'La versione teatrale di *Se questo è un uomo*'. *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, a cura di Stefania Lucamante, Monica Jansen, Raniero Speelman & Silvia Gaiga. ITALIANISTICA ULTRAIECTINA 3. Utrecht: Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008. ISBN 9789067010245.

RIASSUNTO

Nel 1966, vent'anni dopo la pubblicazione della prima versione di *Se questo è un uomo*, Primo Levi e Alberto Marché trassero dal racconto leviano una versione teatrale. Il risultato fu molto originale, e assai diverso dal racconto originale. Levi e Marché sfruttarono difatti l'originalità tecnica e artistica inerente al teatro per tradurre in altro modo la realtà abnorme già descritta letterariamente. Usarono per questo tutte le possibilità espressive che solo il teatro poteva offrire: lo scenario, cioè la visualizzazione dei luoghi infernali, le pantomime dei deportati disumanizzati, il gioco delle luci, i dati auditivi e orali come i rumori del treno, la fanfara assurda, le urla, gli insulti, l'infernale confusione delle lingue, tutti elementi scenici capaci di servire al testo iniziale, forse di uscirne, ampliandone insieme la violenza e la forza universale. Un'universalità trasmessa anche attraverso la presenza di un coro destinato a rivolgersi allo spettatore che, mentre assiste alla tragedia che si svolge sotto i suoi occhi, riceve a intermittenza il messaggio leviano attraverso la recita dei brani più importanti del libro. Perciò, non è più il solo Levi a raccontarci ciò che l'uomo è stato capace di fare all'uomo, ma un'entità simbolica, una 'micro-umanità' che si rivolge ad un' 'altra' umanità (gli spettatori) trasformando così la *Shoah* in dramma universale. Raccontando la sua esperienza e il suo dolore incanalandoli tramite lo schermo teatrale, Levi era anche molto curioso di vedere, misurare e collaudare la reazione del pubblico, un pubblico che poteva solo immaginare per i suoi libri ma che, nel contesto teatrale, si manifestava finalmente in carne ed ossa.

PAROLE CHIAVE

Messinscena dell'indicibile, visualizzazione dell'inaudito, scenario sonoro, dramma universale, linguaggio drammatico

© Gli autori

Gli atti del convegno *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale* (Roma, 6-7 giugno 2007) sono il volume 3 della collana ITALIANISTICA ULTRAIECTINA. STUDIES IN ITALIAN LANGUAGE AND CULTURE, pubblicata da Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, ISSN 1874-9577. (http://www.italianisticaultraiectina.org).

LA VERSIONE TEATRALE DI *SE QUESTO È UN UOMO*

Sophie Nezri-Dufour
Université de Provence

La difficoltà che hanno incontrato gli scrittori della *Shoah* è quella di trovare un linguaggio atto a suggerire senza tradirla un'esperienza senza precedenti, abnorme, totalmente irrazionale. Letterariamente, Levi trovò soluzioni di trasmissione, ma nel 1966, sembrò considerare che il teatro poteva anche offrirgli un discorso, un linguaggio suscettibile di presentare nuove possibilità espressive che potessero servire le sue finalità pedagogiche ed etiche. Levi provava però alcune reticenze: come diceva, il suo racconto aveva "già cambiato troppe pelli", era stato "cucinato in troppe salse", e lo scrittore aveva paura di stancare il suo pubblico (Levi, 8). Inoltre, Levi temeva un po' il teatro stesso. Spiegava:

> Il pubblico che legge […] è lontano, nascosto, anonimo: il pubblico teatrale è lì, ti guarda, ti aspetta al varco, ti giudica. (Levi, 8)

Ma anche per questo, Levi volle tentare il discorso teatrale; nell'adattare *Se questo è un uomo* al teatro, Levi colse l'occasione

> di raccontare nel modo più immediato, di far rivivere, di infliggere la [sua] esperienza […] a un pubblico diverso e più vasto. Di vederne, di misurarne la reazione, di collaudarlo. (Levi, 8)

Così, portò il *lager* sulla scena anche allo scopo di offrire al cuore e al corpo dello spettatore il morso concreto della realtà, dell'abominio. In quel senso, possiamo dire che l'originalità tecnica ed espressiva inerente al teatro fu messa al servizio della memoria e di un impegno civile fondamentale, non al servizio di uno spettacolo e di un estetismo fine a se stesso. Nel progetto leviano, il teatro poteva sconvolgere lo spettatore pur facendolo riflettere. Finalità in apparenza paradossale (cioè commuovere e, nello stesso tempo stimolare la riflessione), ma che la specificità del linguaggio teatrale poteva forse rendere possibile. Ma come?

ELEMENTI SCENICI VISIVI

Ovviamente, l'adattamento teatrale di *Se questo è un uomo* non poteva che favorire la visualizzazione del *lager*, attraverso una rappresentazione cruda e palpabile, estremamente fisica e materiale, dell'universo di Auschwitz, come ho potuto notare lungo la mia analisi che si basa sul testo della versione drammatica di *Se questo è un uomo*, di Pieralberto Marché e Primo Levi, pubblicato presso Einaudi nel 1966. In questo testo, vediamo che lo scenario, insieme realistico e allegorico (e queste due

nozioni saranno fondamentali nello spettacolo), privilegia i momenti chiave della deportazione; numerosi sono gli elementi scenici visivi, indicati con precisione da numerose didascalie: lo spettatore ha di fronte agli occhi, sul palcoscenico, l'agghiacciante spettacolo della biancheria dei bambini di Fossoli (Levi, 15) che sventola sui fili spinati; oppure la scritta *'Arbeit macht frei'* che accoglie i deportati ad Auschwitz (Levi, 20-21); in altre scene c'è la sagoma della Torre del Carburo che troneggia in mezzo ai detenuti, così alta che la sommità si perde nella cappa grigia del cielo (Levi, 33). Figurano anche, in una scena molto emblematica, i cartelli delle docce che rappresentano l'immagine dello *Häftling* "dal naso fortemente semitico e dal colorito verdastro" (Levi, 71); oppure, più avanti, il pubblico è confrontato alla visione della forca con il capestro penzoloni, e lo sgabello del condannato, "l'Ultimo" (Levi, 89). In questi casi, gli elementi scenici permettono di assecondare il testo leviano, i cui brani più importanti sono recitati da un coro, lungo tutto lo spettacolo, per amplificare il significato di ogni scena emblematica. Accuratamente scelti, questi riferimenti scenici si impongono come linguaggio drammatico in sé, e creano senso quanto il testo: rappresentano una realtà spesso verbalmente indicibile, e traducono in modo diretto ed esplicito l'atrocità del campo. I detenuti stessi sono presentati sul palcoscenico in situazioni e comportamenti che caratterizzano concretamente la loro esistenza di schiavi: allineati, in fila, o spingendosi per ottenere più rapidamente la zuppa (Levi, 38), si spostano spesso, come indicano le didascalie,

> con un'andatura strana, innaturale, come fantocci rigidi fatti solo di ossa, ma seguendo scrupulosamente il tempo della fanfara. (Levi, 27)

Oppure, quando passano davanti ai medici incaricati di selezionare i più deboli per le camere a gas, si spostano con il petto in fuori e la testa alta, con passo energico e agile (Levi, 80): infliggono allo spettatore una visione volutamente grottesca e tragica. Così, la pantomima si impone quando la parola può diventare insufficiente, nel momento in cui il discorso verbale crolla, inutile. La gestualità e il mimodramma presentano allora l'interesse di proporre un senso al di là delle parole, e di esprimere la sofferenza del corpo, la violenza subita.

L'OCCUPAZIONE DELLO SPAZIO

Strettamente legata alla gestualità, l'occupazione dello spazio è anche molto studiata: nella scena che suggerisce l'esito disumano delle selezioni, i prigionieri sono significativamente mandati in direzioni opposte e i selezionati escono dal palcoscenico per andare a morire. Lo spazio acquista in quel modo una grande importanza perché materializza, con la distribuzione dei luoghi, la natura dei destini di ogni deportato: gli uni avanzano verso una possibilità di sopravvivvenza, gli altri verso il nulla (Levi, 42). Questa messinscena è efficace perché esplicita: fin dall'inizio, la luce sfuma progressivamente a zero per evocare la scomparsa progressiva dei personaggi. L'oscurità e la luce svolgono anche, nella loro dimensione drammatica e

simbolica, un ruolo importante, perché procurano allo spettatore sensazioni per forza sconosciute al lettore di *Se questo è un uomo*, un significato assente dal testo scritto. La presenza nascosta delle SS, immerse in permanenza nell'oscurità e dunque invisibili sul palcoscenico, è esemplare: tutt'al più lo spettatore può scorgere l'ombra di una SS che, ad un certo momento, ingigantisce simbolicamente tanto da oscurare totalmente la scena: ovviamente, la morte occupa i luoghi (Levi, 52). I *kapos* stessi, che navigano tra umano e disumano, appaiono in una semioscurità. La loro sagoma, emblematicamente torbida, si delinea in modo tale da permettere allo spettatore di intravederli maltrattare i deportati indeboliti (Levi, 25; 31). Uomini della zona grigia appunto, sono significativamente vestiti di nero a partire dal momento in cui organizzano l'avviamento dei deportati selezionati verso le camere a gas (Levi, 80). Inversamente, la luce privilegia spesso gli episodi ricchi di senso e di umanità: non è raro che la scena sia immersa nell'oscurità ma che un fascio di luce ne illumini una parte in cui si scopre allora un gruppo di deportati in cui l'umanità persiste, in momenti di sollievo, di ripensamento, oppure di solidarietà o di comunione, così rara. Basta pensare al momento quasi sacro in cui il cantastorie canta per i compagni di sfortuna, in un silenzio religioso (Levi, 46).

LO SCENARIO SONORO

In quanto allo scenario sonoro, esso ha anche un ruolo essenziale nella teatralizzazione di *Se questo è un uomo*. Così, nello stesso modo in cui gli oggetti simbolici sono disposti sulla scena per rappresentare visualmente l'universo concentrazionario, alla stessa stregua rumori di fondo suggeriscono allo spettatore una realtà dolorosa. Tramite un altoparlante, gli effetti sonori si impongono spesso in modo molto aggressivo: abbiamo parecchi esempi con il fracasso degli sportelli del treno spalancati violentemente (Levi, 18), il sibilo del vento gelido, o ancora il rumore dei passi chiodati delle SS, oppure lo sbattere nella notte delle porte delle baracche (Levi, 22-24) o la musica squallida della fanfara Levi, 27); sono tutte sonorità che simboleggiano l'assurdo, la violenza, l'esperienza abnorme della deportazione, eccetto, all'inizio, la preghiera del *Kaddish* dei deportati di Fossoli, che si può sentire in sottofondo e che viene poi simbolicamente interrotta da assordanti urla tedesche (Levi, 16). L'animalizzazione progressiva del detenuto, che a poco a poco, immerso nell'orrore del *lager*, non parla più e non proferisce che suoni di dolore, è anche messa in risalto con rumori caratteristici:

> Per qualche istante, nel silenzio generale, l'effetto sonoro di 018 che sorbisce rumorosamente la sua zuppa; poi, a poco a poco, tutti riprendono a mangiare. Gradualmente si comincia a sentire il rumore dei cucchiai, abbastanza moderato, che raschiano le gamelle, ormai vuote. (Levi, 84)

Mangiare, vera ossessione: nella notte, è il rumore dello sbattere delle mandibole dei deportati, affamati persino nei loro sogni (Levi, 39), che completa lo scenario sonoro di un dolore e di una sofferenza senza limiti. L'agonia di uno dei personaggi, che

occupa una sequenza intera che Levi ha voluto esemplare, è rappresentata auditivamente, sottolineando così la degradazione fisica e morale del deportato che l'organizzazione nazista ha trasformato in bestia, in prodotto depersonalizzato: il suo respiro è pesante, e, a poco a poco, si muta in un *Jawohl* scandito e ripetuto continuamente, instancabilmente, in toni diversi; ora più forte, ora più piano, occupa, in sottofondo sonoro, l'intera scena (Levi, 101). Del resto, anche le voci tedesche somigliano più a rumori che a espressioni umane. Imponendosi per mezzo dell'altoparlante, accompagnano spesso le urla e gli insulti dei *Kapos* ai quali si sovrappongono, in una confusione truce (Levi, 17; 25): l'orrore proprio del campo è allora restituito attraverso queste vociferazioni. In una scena in cui non ci si può impedire di pensare al DITTATORE di Chaplin, il volume di una voce tedesca anonima aumenta a tal punto che diventa incomprensibile, totalmente deformata e assordante, come è assordante la disumanità dei nazisti (Levi, 81). Il discorso nazista, confuso e inaudibile in certe scene, può però imporsi anche in modo preciso e lapidario ed esprimere un sangue freddo implacabile, caratteristico dell'organizzazione tedesca. Lo vediamo attraverso la ripetizione, a sette riprese, dell'espressione "da questa parte" usata laconicamente da una SS che manda gente alle camere a gas (Levi, 18-19). E la scena dell'appello che subiscono i deportati suggerisce bene l'orrore dietro un'apparente sobrietà di parole:

> - Terza voce di tedesco (in altoparlante): Ancona Ernesto.
> - Primo deportato: Presente!
> - Terza voce di tedeco: Ascoli Guglielmo.
> - Secondo deportato: Presente!
> - Terza voce di tedesco: Ascoli Maria.
> - Donna: Presente!
> - Terza voce di tedesco: Ascoli Paolo.
> - Bambino: Presente! (Levi, 17)

Questo supposto scambio in cui la comunicazione e il dialogo sono nulli per eccellenza mette in risalto la calma mostruosa dei nazisti, il loro atteggiamento impassibile, capace di provocare, con poche parole, l'annientamento di una famiglia, di un popolo, l'impotenza di un universo ebraico disgregato: il padre, la madre, il figlio.

LA CONFUSIONE DELLE LINGUE

Con l'uso di un linguaggio accuratamente scelto, la teatralizzazione di *Se questo è un uomo* si arricchisce così, per forza di cose, di una riflessione sul linguaggio. Su questo piano, la confusione dei linguaggi occupa un posto molto importante nello spettacolo perché permette di sottolineare l'importanza del linguaggio come veicolo di umanità e di solidarietà e, a contrario, con la mancanza di lingua comune, un'assenza tremenda di comunicazione. Difatti, l'atmosfera concentrazionaria è confusa e infernale, perché appunto la comunicazione vera è stata annientata, ridotta a zero. E

l'uso molto frequente nello spettacolo di lingue straniere come il tedesco, ma anche il polacco (Levi, 28), lo *yiddisch* (Levi, 21) , il francese (Levi, 71), l'italiano per forza, l'ungherese Levi, 76), lo spagnolo (Levi, 37), il greco (Levi, 54), e perfino il latino (Levi, 60) – lingue che, volutamente, non sono mai tradotte – offre uno scenario sonoro in cui poliloghi cacofonici diventano simbolo di incomunicabilità tra i deportati. Il linguaggio babelico prende difatti in quest'opera teatrale tutta la sua importanza; e i deportati, coscienti della gravità della cacofonia linguistica che caratterizza i loro rapporti, designano la fabbrica in cui lavorano ribattezzandola "Torre di Babele", come un simbolo della loro maledizione. Significativamente, ognuno la mostra e condanna la sua esistenza nella propria lingua. La simbologia diventa allora molto forte:

> - Aldo (indicando la torre del carburo che si vede sullo sfondo): Che cos'è, quella?
> - Wachsmann: Torre, Bobel […] Babel, *Babelturm*.
> - Jean: *As-tu compris*, Aldo?
> - Flesch: Wachsmann è un poeta. È la torre del carburo, ma per lui è la torre di Babele […]
> - Jean: *C'est vrai… C'est la tour de Babel, bâtie avec la souffrance des esclaves… et sur la confusion des langages* […]
> - Elia: […] *Eso es la torre de la locura*! (Levi, 36-37)

Poco importa se una parte dei dialoghi non possa essere capita dal pubblico. Perché è appunto con questa incomprensione che lo spettatore è immerso nell'esperienza dei deportati: può penetrare così nel loro isolamento, nella loro espulsione dalla comunità umana, nella loro cancellazione identitaria (Levi, 7).

IL MESSAGGIO DEL CORO

Ma parallelamente a questi episodi presentati in modo da sconvolgere lo spettatore, il discorso del coro centralizza e trascende i diversi aspetti della realtà concentrazionaria per estrarne il midollo sostanzioso. Lo spettacolo comincia del resto con una presentazione molto solenne del senso profondo dell'opera, una presentazione fatta da un autore che rappresenta l'autore, tratta dalla versione scritta di *Se questo è un uomo*:

> -L'autore: A molti, individui o popoli, può accadere di ritenere, più o meno consapevolmente, che 'ogni straniero è nemico'. Per lo più questa convinzione giace in fondo agli animi come una infezione latente […]. La storia dei campi di distruzione dovrebbe venire intesa da tutti come un sinistro segnale di pericolo. (Levi, 13)

Quest'intervento dell'autore sulla scena, che appare in un fascio di luce, sottolinea il carattere unico del tema trattato. Mentre di solito un autore scrive un'opera teatrale per delegare la sua parola a diversi personaggi, nel nostro caso la prende per far capire al pubblico, rompendo alquanto la magia del teatro, che quest'opera teatrale serve anzitutto una necessità civile. In seguito, il coro lo sostituisce, sempre illuminato dalla luce, per recitare di nuovo i brani più importanti del libro, restituiti

tali e quali nello spettacolo, parallelamente alle scene più emblematiche. L'originalità di questo adattamento teatrale è perciò quello di alternare teatro e testo scritto – cioè letteratura – scene in cui la realtà fisica e materiale dei *lager* è onnipresente e crudele, e sequenze in cui il coro, o ancora anonimi deportati, ricreano il senso del testo leviano. Il gruppo corale ha così il compito di universalizzare la realtà di Auschwitz, rinnovando e reiterando attraverso una moltitudine di voci il testo scritto di *Se questo è un uomo*. Perché in questo spettacolo Levi, più che mai, dà la parola all'insieme dei deportati. In quel modo, il testo leviano è demoltiplicato, amplificato, acquista una dimensione nuova, perché collettiva, mettendo in valore, con il ritmo e i tagli che riorganizzano il testo scritto, la realtà che tutti i deportati avevano probabilmente sperimentata:

> - Prima donna: Voi che vivete sicuri…
> - Seconda donna: … Nelle vostre tiepide case…
> - Primo uomo: … Voi che trovate tornando a sera…
> - Secondo uomo: … Il cibo caldo e visi amici:…
> - Terzo uomo: … Considerate se questo è un uomo…
> - Quarto uomo: … Che lavora nel fango… […]. (Levi, 13)

Spazialmente vicino al palcoscenico, il pubblico è così fisicamente preso come testimone, in modo sistematico. Di fronte a un coro che, a qualche metro di lui, lo interpella, lo spettatore è in grado di sentirsi più implicato del lettore che, da parte sua, rimane nella sua solitudine e nel suo mondo interno.

Inoltre, con la demoltiplicazione delle voci del coro, i messaggi leviani si amplificano all'infinito: ogni realtà, ogni idea evocata è individualizzata, messa in evidenza, umanizzata, perché ogni attore ha per funzione di sottolineare, con la propria umanità e la propria individualità vocale, fisica, un aspetto preciso della realtà concentrazionaria:

> - Terzo uomo: Siamo arrivati sul fondo…
> - Quarto uomo: … Nulla è più nostro…
> - Quinto uomo: … Ci hanno tolto gli abiti…
> - Sesto uomo: … Le scarpe…
> - Primo uomo: … I capelli…
> - Secondo uomo: … Le piccole cose che anche un mendicante possiede.
> - Terzo uomo: …Un fazzoletto…
> - Quarto uomo: … Una vecchia lettera…
> - Quinto uomo: … La fotografia di una persona cara…
> - Sesto uomo: …Cose parte di noi…
> - Primo uomo: … Quasi membra del nostro corpo. (Levi, 26)

Con la messa in scena e la ripartizione dei ruoli nel coro, il testo acquista un'altra dimensione poiché il racconto leviano non nasce più solo dalla penna dello scrittore, ma esce anche dalla bocca di più persone: di un coro anonimo, insieme solenne e universale. Il messaggio è valorizzato, e rende la necessità della trasmissione e della memoria della *Shoah* tanto più cruciale:

- Primo uomo: Noi diciamo 'fame'.
- Secondo uomo: Diciamo 'stanchezza', 'paura' e 'dolore'.
- Terzo uomo: Noi diciamo 'inverno'.
- Quarto uomo: … Sono parole libere…
- Quinto uomo: …Create da uomini liberi.
- Sesto uomo: Se i lager fossero durati più a lungo…
- Primo uomo: … Sarebbe nato un nuovo linguaggio…
- Secondo uomo: Parole più aspre, mai udite. (Levi, 75)

Lo spettacolo finisce del resto sullo *Shema* leviano, recitato dai 23 personaggi di deportati che, uno dopo l'altro, pronunciano una parte di quella poesia, canto della memoria destinato a essere così riappropriato dalla collettività perché riguarda e appartiene a tutti i deportati, e anche agli spettatori (Levi, 105-106).

BIBLIOGRAFIA

Levi Primo. *Se questo è un uomo. Versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi*. Torino: Einaudi, 1966.

---. 'Nota' a *Se questo è un uomo. Versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi.* Torino: Einaudi, 1966. 5-8.

Nezri-Dufour Sophie. *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*. Firenze: La Giuntina, 2003.