

«Doveva essere più che un libro un nastro di magnetofono»
Se questo è un uomo e la rimediazione radiofonica

Giuseppe Episcopo*

ABSTRACT

Il saggio affronta l'adattamento radiofonico di *Se questo è un uomo* e attraverso di esso esamina la profonda relazione presente nell'opera di Primo Levi tra la voce del testimone, la natura della lingua nata nel Lager e l'oralità. La frase «Doveva essere più che un libro un nastro di magnetofono» ci dice da un lato quale sia la forma di rimediazione realizzata da Primo Levi verso la lingua dei Lager nazisti, dall'altro ci dice qualcosa sulla natura sonora della lingua di Levi, sull'intenzione aurale che appartiene sin dal principio alla sua scrittura e la definisce. L'adattamento radiofonico, infatti, riorganizza *Se questo è un uomo* attraverso una tecnica di montaggio che trasforma il testo in un elemento orale e amplifica lo spazio uditivo, incorporando nella performance una sequenza non lineare di voci e suoni come documenti catturati dal vivo, in una sorta di registrazione sul campo, nel senso vero del *field recording*.

The essay looks at the radio adaptation of *If This is a Man*, and through this it examines the connection between the voice of the witness, the nature of the language born in the Lager and the orality in Primo Levi's work. The sentence «It had to be more than a book, it had to be a tape recorder» tells us, on the one hand, what form of remediation Primo Levi carried out regarding the language of the Nazi camps. On the other hand, it tells us something about the aural nature of Levi's language, about the aural intention that belongs to his writing from the very beginning and defines it. The radio adaptation, in fact, reorganises *If This is a Man* through a montage technique that transforms the text into an oral element, as well as amplifies the auditory space by incorporating into the performance a non-linear sequence of voices and sounds as documents captured live, in a sort of field recording.

* Università Roma Tre.

1. *Lagerjargon e memoria sonora*

«Doveva essere più che un libro un nastro di magnetofono» lo dice Primo Levi nell'ultimo libro pubblicato in vita, *I sommersi e i salvati* (1986), e la citazione proviene dal capitolo finale, il più intimo e sofferto, *Lettere di tedeschi*. Quali siano le forme di rimediazione che ciò implica lo vedremo tra un attimo, perché questo dato – questa citazione in quel capitolo – sia importante lo vediamo, invece, adesso.

Il capitolo *Lettere di tedeschi* è composto negli anni Ottanta ma poggia su un pre-testo costituito dalla «quarantina di lettere» che Primo Levi aveva ricevuto dalla Germania in un pugno di anni, tra la fine del 1961 e il 1964. A una ventina d'anni di distanza Levi cerca di individuare il «valore storico, sociologico, culturale di quegli scambi epistolari decidendo di farne una piccola antologia» come chiusura del libro *I sommersi e i salvati* che costituisce, continua a notare con precisione Martina Mengoni che di questo testo si è occupata a fondo, «una post-riflessione su Auschwitz»¹. Ma se questo rende ragione del titolo del capitolo, *Lettere di tedeschi*, qual è la ragione di questi scambi di lettere, l'origine della corrispondenza di quegli anni? Una traduzione anzi non una traduzione, perché *Se questo è un uomo* era già stato introdotto nel mondo anglofono dalla traduzione di Stuart Woolf nel 1959, a un anno di distanza dalla rinascita che il *memoir* aveva avuto grazie a Einaudi. Quindi non una traduzione ma la traduzione – quella in tedesco – che sarà pubblicata nel 1961 e di cui Levi aveva avuto notizia nel gennaio del 1959. Farsi leggere dai cittadini tedeschi, scrivere idealmente a loro che, ancora idealmente, rappresentavano i primi destinatari a cui *Se questo è un uomo* voleva dire – ne parla Levi nella ben conosciuta *Appendice* del novembre 1976 – mettere il comune cittadino tedesco di fronte quel galateo della Germania di Hitler di non fare domande che garantiva di «conquistare» e «difendere» la propria ignoranza. In *Lettere di tedeschi* Levi puntualizza che i cittadini che lo avrebbero letto erano «quelli» che avevano difeso la propria ignoranza, non i loro eredi, e aggiunge:

Ecco, avevo scritto quelle pagine senza pensare ad un destinatario specifico; per me, quelle erano cose che avevo dentro, che mi invadevano e che dovevo mettere fuori: dirle, anzi, gridarle sui tetti; ma chi grida sui tetti si indirizza a tutti e nessuno, chiama nel deserto. All'annuncio di quel contratto, tutto era cambiato e mi era diventato chiaro: il libro

¹ MARTINA MENGONI, «*I sommersi e i salvati*» di Primo Levi. *Storia di un libro* (Francoforte 1959-Torino 1986), Macerata, Quodlibet, 2021, p. 57.

lo avevo scritto sì in italiano, per gli italiani, per i figli, per chi non sapeva, per chi non voleva sapere, per chi non era ancora nato, per chi, volentieri o no, aveva acconsentito all'offesa; ma i suoi destinatari veri, quelli contro cui il libro si puntava come un'arma, erano loro, i tedeschi².

Levi «non si fida», dice, dell'editore, dapprima per «una complessiva diffidenza verso chi si accingeva a tradurre il suo libro», come appunta Mengoni basandosi su una testimonianza successiva, e cioè per un «timore sulle intenzioni, sull'atteggiamento dell'editore, sul passato del traduttore»³: Heinz Riedt però si rivelerà appartenere a quella schiera di «tedeschi anomali», simili a quelli descritti da Hans Fallada in *Ognuno muore solo* (*Jeder stirbt für sich allein*, 1947), libro a cui Levi fa riferimento nella conversazione con Ferdinando Camon. Bene, ma oltre ai timori di vicinanza col nazismo, in merito alla traduzione vi erano delle preoccupazioni di altra natura, costituite dai »sospetti linguistici«. Qui troviamo uno dei punti nodali del nostro percorso perché *Lettere di tedeschi* diventa, per lo scambio con il traduttore, una riflessione metacritica che Levi esercita sulla propria scrittura.

Come ho accennato nel capitolo dedicato alla comunicazione, il tedesco di cui il mio testo aveva bisogno, soprattutto nei dialoghi e nelle citazioni, era molto più rozzo del suo. Lui [il traduttore, Heinz Riedt], uomo di lettere e di raffinata educazione, conosceva bensì il tedesco delle caserme (qualche mese di servi zio militare lo aveva pur fatto), ma ignorava forzatamente il gergo degradato, spesso satanicamente ironico, dei campi di concentramento. Ogni nostra lettera conteneva una lista di proposte e di controproposte, ed a volte su un singolo termine si accendeva una discussione accanita⁴.

Alla base di questa discussione era, quindi, la natura della lingua nata nel Lager, il *Lagerjargon*, che costituiva un elemento testimoniale da conservare e trasmettere anche in traduzione «“questo non è buon tedesco, i lettori d'oggi non lo capirebbero” era l'obiezione del traduttore; “laggiù si diceva proprio così”»⁵, replicava Levi, per il quale rendere «l'acustica di Auschwitz» – come l'ha definita Domenico Scarpa, nella sesta lezione

² PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, vol. I, Torino, Einaudi, 1987, p. 791.

³ MENGONI, *op. cit.*, p. 22.

⁴ LEVI, *op. cit.*, p. 794.

⁵ *Ibid.*, p. 795.

del ciclo dedicato a Primo Levi⁶ – era consustanziale alla restituzione della frammentazione della comunicazione, della crisi della comprensione, e quindi dell'*approssimarsi della indifferenza definitiva*.

Allora la frase «più che un libro un nastro di magnetofono» ci dice da un lato quale sia la forma di rimediazione realizzata da Primo Levi verso la lingua dei lager nazisti, dall'altro ci dice qualcosa sulla natura sonora della lingua di Levi, sull'intenzione aurale che appartiene sin dal principio alla sua scrittura e la definisce. Di questo parla in altre occasioni, è un argomento su cui insiste. Scrive dell'*imprinting* acustico ricevuto da un «mondo sonoro ma non parlato», una sorta di oralità non colloquiale, potremmo chiamarla, nel capitolo *Comunicare*, ancora nei *Sommersi e i salvati*. Qui torna la parola “nastro” per indicare la memoria acustica su cui s'incide il continuo assordante rumore di fondo di parole e frasi pronunciate intorno a loro, agli Häftlinge – i prigionieri, in lingue sconosciute:

Queste voci straniere si erano incise nelle nostre memorie come su un nastro magnetico vuoto, bianco; allo stesso modo, uno stomaco affamato assimila rapidamente anche un cibo indigesto. Non ci ha aiutati a ricordarle il loro senso, perché per noi non ne avevano; eppure, molto più tardi, le abbiamo recitate a persone che le potevano comprendere, e un senso, tenue e banale, lo avevano: erano imprecazioni, bestemmie, o frasette quotidiane spesso ripetute, come «che ora è?», o «non posso camminare», o «lasciami in pace». Erano frammenti strappati all'indistinto: frutto di uno sforzo inutile ed inconscio di ritagliare un senso entro l'insensato⁷.

Procedo a ritroso nella bibliografia di Levi. Nel capitolo *Potassio* nel *Sistema periodico* Levi racconta del mondo nel gennaio del 1941, quando nessuno poteva immaginare che la Germania non uscisse trionfante dalla guerra, e racconta della sua formazione di chimico dopo la promulgazione delle leggi razziali, del suo accesso da carbonaro all'Istituto di Fisica Sperimentale per completare il breve corso di esercitazioni previsto per il quarto anno. In uno sgabuzzino c'erano degli strumenti che «aspettavano chi li usasse». L'assistente che gli aveva dato accesso, un astrofisico, «non era pratico di certe manipolazioni», per queste occorreva un chimico, e il «chimico benvenuto» era Levi. Il chimico Levi qui si trova di

⁶ DOMENICO SCARPA, *Leggere in italiano, ricopiare in inglese – Reading in Italian, Recopying in English*, in ANN GOLDSTEIN, DOMENICO SCARPA, *In un'altra lingua – In Another Language*, Lezioni Primo Levi 6, Torino, Einaudi, 2015, p. 75.

⁷ LEVI, *op. cit.*, p. 725.

fronte al vasto mondo sonoro dispiegato, inaspettatamente, nel piccolo sgabuzzino da un circuito elettronico:

Mi cedeva volentieri il campo e gli strumenti. Il campo erano due metri quadrati di tavolo e scrivania; gli strumenti, una piccola famiglia, ma i più importanti erano la bilancia di Westphal e l'eterodina. La prima, la conoscevo già; con la seconda feci presto amicizia. Era in sostanza un apparecchio radoricevente, costruito in modo da svelare minime differenze di frequenza: ed infatti, usciva brutalmente di sintonia, ed abbaiava come un cane da pagliaio, solo che l'operatore si muovesse sulla sedia, o spostasse una mano, o addirittura se soltanto entrava qualcuno nella camera. In certe ore del giorno, inoltre, rivelava tutto un intricato universo di misteriosi messaggi, ticchettii in Morse, sibili modulati, e voci umane deformate e smozzicate, che pronunciavano frasi in lingue incomprensibili, o altre in italiano, ma erano frasi insensate, in codice. Era la babele radiofonica della guerra, messaggi di morte trasmessi da navi od aerei, da chissà chi a chissà chi, al di là dei monti e del mare⁸.

«Babele radiofonica» è l'espressione che Levi usa per registrare, nel racconto ambientato nel 1941, la scoperta di un altrove non visibile, della storia che entra nell'intimità e vi entra come suono. Babele è la parola che si confermerà nel Lager. Questo ci permette di andare ancora più indietro nella linea della scrittura di Levi, più avanti sul piano cronologico degli eventi, alla fine del gennaio del 1944, a quindi ritornare a *Se questo è un uomo* al capitolo *Iniziazione*: al voci assonnato e alle parole iraconde che gridano *Rube, Rube!*

Capisco che mi si impone il silenzio, ma questa parola è per me nuova, e poiché non ne conosco il senso e le implicazioni, la mia inquietudine cresce. La confusione delle lingue è una componente fondamentale del modo di vivere di quaggiù; si è circondati da una perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra a volo. Qui nessuno ha tempo, nessuno ha pazienza, nessuno ti dà ascolto; noi ultimi venuti ci raduniamo istintivamente negli angoli, contro i muri, come fanno le pecore, per sentirci le spalle materialmente coperte⁹.

Questa della Babele è un'immagine evocativa, ma nel capitolo *Una*

⁸ LEVI, *Il sistema periodico*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 479.

⁹ LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 32.

buona giornata viene reificata: da concetto astratto, da metafora, diventa oggetto concreto che porta a un'intensificazione del significato biblico e a una ipostatizzazione della percezione auditiva in cui l'assonanza tra i nomi plurimi che la torre prende rimanda alla parola barbaro, nel significato originale dell'incapacità di una completa e corretta articolazione dei suoni:

La Torre del Carbuo, che sorge in mezzo alla Buna e la cui sommità è raramente visibile in mezzo alla nebbia, siamo noi che l'abbiamo costruita. I suoi mattoni sono stati chiamati Ziegei, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, e l'odio li ha cementati; l'odio e la discordia, come la Torre di Babele, e così noi la chiamiamo: Babelturm, Bobelturm; e odiamo in essa il sogno demente di grandezza dei nostri padroni, il loro disprezzo di Dio e degli uomini, di noi uomini¹⁰.

2. *Radio e storytelling*

Le note alla versione teatrale di *Se questo è un uomo*, realizzata nel 1966 in collaborazione con Pieralberto Marchè si aprono con una citazione da Terenzio: *habent sua fata libelli* («anche i libri hanno un loro destino»)¹¹. Queste parole restituiscono il tono delle pagine a cui fanno da introduzione e a cui Levi affida una riflessione sui percorsi editoriali, «strani e imprevedibili», toccati al suo *memoir* dalla prima apparizione come libro nel 1947 alla trasposizione teatrale nel 1966. Il *medium* della radio compare, inaspettatamente, nel percorso che snoda la «storia curiosa ed istruttiva» del libro, passato dalle poche migliaia di copie, dalla scarsa circolazione, nell'edizione accolta da Franco Antonicelli alla riduzione teatrale nella quale, la vera differenza, sottolinea Levi, è data dal pubblico presente, ai bordi dell'assito del palco. È la riflessione sul destino del libro a stare a cuore a Levi: queste pagine non rilanciano l'introduzione verso un'analisi tecnica dell'adattamento ma verso la storia degli itinerari della sua diffusione. Il libro viaggia nello spazio, di bocca in bocca, di lingua in lingua Levi snocciola le traduzioni, inglese, tedesca, francese, olandese, in finnico. In coda alle traduzioni, a completare il viaggio con una trasmigrazione mediale arriva una lettera dalla radio canadese CBC.

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹¹ TEREZIANO MAURO, *De litteris, de syllabis, de metris*, I, 1286. Citato in PRIMO LEVI, *Nota all'edizione teatrale di Se questo è un uomo*, in *Id.*, *Opere complete*, vol. I, a cura di MARCO BELPOLITI, Torino, Einaudi, 2016, p. 1195.

A distanza di alcuni mesi, nel 1964, a Primo Levi viene recapitato un nastro il cui contenuto era costituito dall'adattamento radiofonico di *Se questo è un uomo* realizzato dalla emittente di stato canadese. Prodotto da John Reeves sulla sceneggiatura realizzata dal poeta canadese George Whalley a partire dalla traduzione di Stuart Woolf, l'adattamento, della durata di 140 minuti, era stato registrato nel gennaio del 1964 e sarebbe stato messo in onda dal network radio della CBC all'interno del programma *Sunday Night* la notte del 24 gennaio 1965, alla vigilia del ventesimo anniversario dell'ingresso della Armata Rossa nei campi di sterminio¹². Osserva Levi:

La Radio Canadese mi ha annunciato di aver tratto da *Se questo è un uomo* una riduzione radiofonica, e mi chiedeva consigli su alcuni particolari: poco dopo, mi giunse il campione e la registrazione su nastro. Forse non avevo mai ricevuto un dono altrettanto gradito: non solo si trattava di un ottimo lavoro, ma, per me, di un'autentica rivelazione. Gli autori del copione, lontani nel tempo e nello spazio, ed estranei alla mia esperienza, avevano tratto dal libro tutto quello che io vi avevo rinchiuso, ed anche qualcosa in più: una «meditazione» parlata, di alto livello tecnico e drammatico ed insieme puntigliosamente fedele alla realtà quale era stata¹³.

¹² If This is a Man. *Adaptation of Primo Levi's Se questo è un uomo*, CBC Sunday Night, 140 minuti, andato in onda originalmente il 24 gennaio 1965. Negli anni Sessanta, la CBC ha riproposto l'adattamento in altre due occasioni all'interno del programma *The Human Condition* l'8 aprile, in onde FM, e il 3 giugno 1967 in AM. L'anno seguente, nel mese di giugno, la CBC proponeva una nuova versione della durata di 90 minuti di *If This Is a Man*, trasmessa insieme alla trasposizione per radio della *Tregua*, ancora all'interno del programma CBC Sunday Night e destinata anche a partecipare al Prix Italia. John Reeves, produttore del CBC, ricorda: «[*If This is a Man*] was presented with a rigorous authenticity; the meditation and narrative of the author were in English, but the dialogue was conducted almost entirely in the actual languages of the prisoners and the guards (played by a large cast of immigrant actors), and the effect of this approach was to place the listener unsparingly in the confines of the camp itself» [*Se questo è un uomo* era stato presentato con rigorosa autenticità: la meditazione e le parole dell'autore erano in inglese, ma i dialoghi erano realizzati quasi interamente nelle lingue parlate veramente dai prigionieri e dalle guardie (interpretati da un cast largamente composto da attori immigrati). L'effetto di questo approccio è stato quello di collocare l'ascoltatore immediatamente all'interno del campo stesso»] in MICHAEL D. MOORE (a cura di), *Whalley: Remembrances*, Kingston, Quarry Press, 1989, pp. 105-106.

¹³ LEVI, *Nota all'edizione teatrale*, cit. p. 1196.

Affascinato dalle qualità espresse dal radiodramma canadese, Primo Levi decide di esplorare anche lui, in prima persona il *medium* radiofonico: come ebbe poi a dire in un'intervista a Giorgina Arian Levi la radio «è estremamente sottile, più sottile della televisione: suggerisce all'ascoltatore emozioni e sentimenti attraverso canali impercettibili»¹⁴. A pochi mesi di distanza dall'ascolto del nastro inviato dalla CBC, Levi comincia a lavorare alla sua trasposizione o, per dirla in modo più vicino alla pratica del chimico-letterato, Levi si trova a praticare l'altrui mestiere, e l'edizione italiana del radiodramma è pronta per la messa in onda. In pochi mesi la versione radiofonica italiana di *Se questo è un uomo*, con la direzione di Giorgio Bandini e interpretata dalla Compagnia di prosa di Torino, era stata prodotta dalla Radio RAI e messa in onda il 24 aprile del 1964, in coincidenza con un altro anniversario, quello della liberazione.

I libri potranno ben avere il loro destino, come dice Levi seguendo Terenzio, ma con una certa dose d'ironia della storia, anche altri supporti mediiali hanno il loro destino: nel 1950 prende forma e comincia le sue trasmissioni il Terzo Programma, il più giovane dei canali radio della Rai. Ispirato, com'è evidente, al Third Programme della BBC, il Terzo Programma nasce allo scopo di divenire un veicolo educativo e di disseminazione della cultura alta. Alla fine del decennio, il numero dei radioascoltatori – o meglio dei radioabbonati – raddoppia, al punto da raggiungere a metà degli anni Sessanta, quando va in onda *Se questo è un uomo*, i sei milioni, il che, considerando la composizione media dei nuclei familiari, vuol dire che quasi una famiglia su tre possedeva una radio a casa.¹⁵

Anche se la linea cronologica attesta che Primo Levi incrocia i territori della radio alla metà degli anni Sessanta, le somiglianze tra la radio, un *medium* squisitamente aurale, e la tensione verso l'oralità presente nella scrittura di Levi, certamente in quegli anni dal momento che *La tregua* nasce come testimonia Levi dalla pratica del racconto orale, formano una solida base per formulare l'ipotesi che un incontro tra il medium e il chimico fosse già avvenuto, precedentemente a quella data. Alla luce della natura del messaggio radiofonico e alla sua intima natura, anche nelle pagine in cui si vuol rendere ragione della trasposizione intersemiotica del lavoro di Primo Levi, delle rimediazioni e degli adattamenti radiofonici nello specifico, deve sintonizzarsi su fattori non circostanziali esterni alla occasione specifica d'incontro che ha dato vita alla collaborazione con il

¹⁴ GIORGINA ARIAN LEVI, *La tregua alla radio*, in *Opere complete*, Vol. III, a cura di MARCO BELPOLITI, Torino, Einaudi, 2018, pp. 120.

¹⁵ I dati provengono dall'Istituto Centrale di Statistica e dal *Sommario di statistiche storiche dell'Italia: 1861-1975* pubblicato nel 1976.

Terzo Programma e che agisce in una combinazione tra elementi attivati tra l'oralità dello *storyteller* e il *medium* aurale. A una più vicina analisi, quell'espressione parentetica che Levi ha adottato nel riferirsi agli autori del radiodramma della CBC – «distanti nel tempo e nello spazio» – rivela la sovrapposizione di un modello simile in contesti diversi: nella sua semplice sequenza di parole, l'espressione ritorna al legame dialettico tra le pratiche del raccontare e dell'ascoltare, notoriamente identificato da Walter Benjamin nella sua descrizione dell'arte del racconto. In opposizione alle «forze secolari della storia» che producono una forma di comunicazione anonima, rappresentata dall'ascesa dell'informazione, Benjamin considera le opere dello scrittore russo di racconti di fine Ottocento Nikolaj Leskov come uno degli ultimi esempi dell'antica arte del racconto. Benjamin non sta contrapponendo una narrazione antica a una nuova; sta piuttosto contrapponendo un mestiere che nasce e ritorna alla memoria – il “racconto” – a una pratica industrializzata di comunicazione effimera come il *reportage* – l'“informazione”. Il primo esempio che Benjamin introduce nel suo discorso per illustrare ciò che intende come informazione proviene dalle parole pronunciate dal fondatore del giornale parigino *Le Figaro*: «Per i miei lettori [...] è più importante l'incendio di un solaio nel Quartiere Latino che una rivoluzione a Madrid»¹⁶. La citazione esprime con precisione i livelli spaziali e temporali perseguiti dall'informazione: la nuova forma di comunicazione è adatta ad esplorare ciò che è più vicino, non a trasmettere esperienze lontane, e la categoria della novità è il valore con cui l'informazione viene sostenuta. La narrazione, al contrario, è il processo di superamento della distanza di luoghi e tempi lontani, di trasformazione di un racconto in un'esperienza condivisa. Secondo le parole di Benjamin, la narrazione è un'arte che asseconda i ritmi naturali dell'ascolto:

Non c'è nulla che assicuri più efficacemente le storie alla memoria di quella casta concisione che le sottrae all'analisi psicologica. E quanto più naturale in chi le narra la rinuncia al chiaroscuro psicologico, tanto maggiore il loro diritto a un posto nella memoria di chi le ascolta; tanto più completamente si assimilano alla sua esperienza; tanto più volentieri, infine, tornerà egli stesso a raccontarle, un giorno vicino o lontano¹⁷.

¹⁶ WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in *Opere complete*, Scritti 1934-1937, Vol. VI, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, edizione italiana a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi, 2004, p. 325.

¹⁷ *Ibid.*, p. 327.

Anche se Levi non allude intenzionalmente a Benjamin nel suo discorso, è comunque possibile collocare la “testimonianza” nel modello benjaminiano di narrazione¹⁸? Il riconoscimento di Levi della distanza degli autori canadesi nel tempo e nello spazio ricorda la capacità di Leskov di superare la distanza attraverso la narrazione, ma suggerisce anche che le esperienze di Levi ad Auschwitz potrebbero essere trasformate in una «meditazione parlata»¹⁹.

Walter Benjamin, attraverso Leskov, e Primo Levi, attraverso la radio, ritraggono due immagini diverse dell'arte della narrazione che legano due epoche diverse, separate da due guerre mondiali, eppure collegate da numerose analogie. Entrambe sono forme di comunicazione fondate sulla saggezza del commercio e dell'artigianato, entrambe sono rafforzate da una «casta concisione» che affonda nell'esperienza di vita del narratore. Un'eco delle parole di Benjamin si riverbera nuovamente in quelle di Levi, che attribuisce agli autori canadesi il merito di essere stati in grado di «tirare fuori dal libro tutto ciò che avevo racchiuso in esso»²⁰.

Le differenze sono significative quanto le somiglianze: la galassia narrativa che Leskov presenta è archetipica, lo slancio risiede negli antichi rituali della trasmissione orale. Si tratta di una risorsa a cui Levi non può più ricorrere, poiché questo modello di narrazione, come ricorda Benjamin, non è affatto una forza attuale. Se l'arte del racconto di Leskov era già giunta al termine alla fine del XIX secolo, la Prima Guerra Mondiale, secondo Benjamin, ha reso questo declino irreversibile. Per Benjamin, la fine della narrazione in una società basata sull'informazione significa

¹⁸ I legami tra Primo Levi e Walter Benjamin sul tema dello *storytelling* sono stati esplorati in alcuni testi critici. Si vedano: ALDO BODRATO, «Nel racconto la verità di Auschwitz», in *Humanitas* n. 44, 1989, pp. 51-73; GIANFRANCO BERTONE, «Italo Calvino e Primo Levi», in *Italo Calvino: Il castello della scrittura*. Torino, Einaudi, 1994, pp. 191-198; DANIELE GIGLIOLI, «Il narratore», in *Riga 13: Primo Levi*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, pp. 397-408; ROBERT S.C. GORDON, *Storytelling in Primo Levi's Ordinary Virtues: From Testimony to Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 237-254; FRANCO BALDASSO, *Il segno del vasaio*, in *Il cerchio di gesso*, Bologna, Pendragon, 2007, pp. 34-45.

¹⁹ Ellen Nerenberg riporta le note di John Reeves sulla processo di registrazione di *If This is a Man* per la radio canadese: «Finally Reeves observed that this technique [to record the performance in stereo] also made “time disappear, as though the years between the events and the commentary had shrunk to nothing. And the events were an ever-present reality in the mind”». ELLEN NERENBERG, *Mind the Gap: Performance and Semiosis in Primo Levi*, in RISA SODI e MILLICENT MARCUS (a cura di), *New Reflections on Primo Levi: Before and after Auschwitz*, New York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 181.

²⁰ LEVI, *Note*, cit., p. 25.

anche il declino del ruolo della memoria e del valore dell'esperienza, e quindi incarna una vera trasformazione epistemica: «Poiché mai esperienze sono state smentite più a fondo di quelle strategiche attraverso la guerra di posizione, di quelle economiche attraverso l'inflazione, di quelle fisiche attraverso la fame, di quelle morali attraverso i potenti»²¹.

Se Benjamin registra la crisi nata con la fine di un archetipo narrativo dopo la Prima Guerra Mondiale, Elie Wiesel rivela la trasformazione epistemica successiva come effetto contrario della Seconda Guerra Mondiale. Contro il decadimento dell'arte della narrazione, Wiesel iscrive la nuova arte della 'testimonianza' come dispositivo letterario²²: «the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle, and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony»²³.

Se l'arte del racconto prima della Prima Guerra Mondiale si basa sull'antico rituale della trasmissione orale, Levi introduce la narrazione nella 'testimonianza' e trova l'intimità della comunicazione orale in un'altra definizione di trasmissione, più contemporanea: l'intimità prodotta dalla radio e ricreata da una pura percezione uditiva. Attraverso il radiodramma, la dialettica della testimonianza trasforma la tradizionale situazione narratore-ascoltatore nella pratica di un testimone-narratore che trasmette e di un radio-ascoltatore che riceve.

3. *Lo scrupolo di superrealismo*

Nell'esperienza acustica del Lager Primo Levi riconosce l'annullamento dei principi di comunicazione, comprensione, condivisione, perché nel frastuono delle voci – l'oralità non colloquiale – viene disattesa ogni speranza euristica e di organizzazione razionale della realtà circostante. L'altro aspetto a cui prestare attenzione, in qualche modo specu-

²¹ WALTER BENJAMIN, *Esperienza e povertà*, in *Opere complete*, Scritti 1938-1940, Vol. VII, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, edizione italiana a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi, 2006, pp. 539-540.

²² Su questo ha riflettuto anche Robert Gordon in relazione al romanzo di Levi *La chiave a stella*, giungendo a conclusioni non dissimili: GORDON, *Primo Levi's Ordinary Virtues*, cit., p. 244.

²³ ELIE WIESEL, *The Holocaust as a Literary Inspiration*, in Elie Wiesel, Lucy Dawidowicz, DOROTHY RABINOWICZ e ROBERT MCAFEE (a cura di), *Dimensions of the Holocaust*, Evanston, ILL, Northwestern University Press, 1977, p. 9: «I greci hanno inventato la tragedia, i Romani l'epistola e il Rinascimento il sonetto, la nostra generazione ha inventato una nuova letteratura, quella della testimonianza».

lare, è quello della scrittura per l'orecchio e con l'orecchio che appartiene alla lingua di Levi. Nella sua registrazione dell'aspro umore sonoro c'è un grado mimetico di adesione al reale: Levi lo chiama «scrupolo di superrealismo». Questo però diventa tanto più forte, vero ed efficace nel tradurre l'esperienza dell'universo concentrazionario quanto più è guidata dalla memoria uditiva meccanica. Levi lo ricorda in un passaggio tecnico sull'attivazione di questa specifica forma di memoria:

Del jiddisch respirato nell'aria, ho ritrovato una traccia singolare in *Se questo è un uomo*. Nel capitolo *Kraus* è riportato un dialogo: Gounan, ebreo francese di origine polacca, si rivolge all'ungherese Kraus con la frase «Lang sam, du blöder Einer, langsam, verstanden?», che vale, tradotta parola per parola, «Piano, tu stupido uno, piano, capito?». Suonava un po' strana, ma mi pareva proprio di averla sentita così (erano memorie recenti: scrivevo nel 1946), e l'ho trascritta tale e quale. Il traduttore tedesco non è rimasto convinto: dovevo aver sentito o ricordato male. Dopo una lunga discussione epistolare, mi ha proposto di ritoccare l'espressione, che a lui non sembrava accettabile. Infatti, nella traduzione poi pubblicata essa suona: «Langsam, du blöder Heini,... », dove Heini è il diminutivo di Heinrich, Enrico. Ma di recente, in un bel libro sulla storia e struttura del jiddisch *Marne Losben*, di J. Geipel, Journeyman, London 1982) ho trovato che è tipica di questa lingua la forma «Khamòyer du eyner!», «Asino tu uno!» La memoria meccanica aveva funzionato correttamente²⁴.

Quel che vorrei fare ora, partendo dal dato acustico, è allineare le forme di mediazione narrativa dell'esperienza del Lager che Levi ha messo in pratica: una scritta, il memoir *Se questo è un uomo*, una acustica, nella trasposizione radiofonica realizzata dallo stesso Primo Levi e negli stessi anni in cui, guarda un po', stava ricevendo le lettere dai tedeschi, e vorrei farlo con due esempi puntuali attraverso i quali confrontare la scrittura, che rappresenta la prima mediazione, con la realizzazione radiofonica, che rappresenta un successivo riversamento mediale. Entrambe però, alla luce di quanto detto, rappresentano delle rimediazioni perché sono delle "traduzioni", delle trasposizioni su supporti memoriali, degli attraversamenti del mondo del Lager in cui sussumere la stessa esperienza del Lager attraverso il *Lagersprache*, e quindi attuando un compromesso tra ciò che può essere comunicato dalla lingua e ciò che non

²⁴ LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 731.

è esprimibile dalle parole del vocabolario²⁵.

L'adattamento radiofonico riorganizza *Se questo è un uomo* attraverso una tecnica di montaggio che da un lato trasforma il testo in un elemento orale, dall'altro amplifica lo spazio uditivo incorporando nella performance una sequenza non lineare di voci e suoni come documenti catturati dal vivo, in una sorta di registrazione sul campo, nel senso vero del *field recording*.

Che nell'adattamento radiofonico Levi realizzi una vera e propria traduzione tra codici diventa evidente, anche quantitativamente, confrontando la durata del radiodramma con la durata totale della lettura integrale del libro eseguita da una sola voce. Per essere fedeli ai presupposti di questa operazione, bisognerà confrontare oralità con oralità. Confronteremo quindi il radiodramma con la lettura integrale del libro prodotta da RAI Radio 3 nella serie *Ad alta voce* e andata in onda per tutto il mese di gennaio del 2004. Mentre il radiodramma dura cento minuti, la lettura integrale è composta da ventidue episodi per un totale di circa 420 minuti. Considerando solo la durata, meno di un quarto di *Se questo è un uomo* è incluso nell'adattamento radiofonico. Il primo e l'ultimo capitolo di *Se questo è un uomo* occupano più di un terzo dell'intero radiodramma: la parte relativa a *Il viaggio* occupa i sedici minuti iniziali, *La storia dei dieci giorni* i ventiquattro minuti finali. I restanti quindici capitoli del libro, presentati in soli sessanta minuti, sono radicalmente riadattati attraverso processi di amplificazione e ricombinazione.

Il radiodramma inizia immediatamente, quasi senza preavviso. Una voce parla direttamente al pubblico, *a noi* ascoltatori, e si rivolge *a noi* usando la seconda persona plurale «Voi che vivete al sicuro». È la prima strofa di *Shemà*. Non sono presenti suoni esterni, né una colonna sonora, né un suono ambientale. La voce è regolare, ferma e costante. Ha solo un piccolo tono metallico. A partire dalla sesta strofa («Che lavora nel fango»), quel tono metallico viene raddoppiato da un freddo riverbero. L'effetto sonoro non cambia nelle tre strofe successive. Al nono verso («Che muore per un sì o per un no») la voce interrompe la sequenza della poesia e la conclude ripetendo una seconda volta e ampliata da un effetto di eco il quinto verso: «Considerate se questo è un uomo». Quando viene pronunciata l'ultima strofa, l'ambientazione cambia: il riverbero aumenta inghiottendo l'ascoltatore nell'atto dell'ascolto. Poi il paesaggio sonoro si svuota e diventa silenzioso. Due secondi dopo la fine dell'ultima strofa, l'ambiente acustico è interamente dominato dal suono di una campana

²⁵ Ricordo, per inciso, che proprio Levi si era soffermato sulla mancanza di parole per esprimere quell'offesa nel capitolo *Sul fondo*.

d'allarme azionata manualmente che aumenta rapidamente di intensità; si scoprirà nel corso del dramma che la campana che il pubblico sente, che noi abbiamo sentito è il *Block Sperre* (chiusura dei blocchi, rientro nelle baracche). Su questo rumore orribile, uno speaker legge i titoli di testa.

Sono inclusi solo nove versi dei ventitre del poema, eppure non manca nulla di significativo – la poesia non manca di nulla – perché l'orizzonte della testimonianza è codificato in un racconto orale che gli ascoltatori sono chiamati a decodificare quando sono già immersi nell'atto di accogliere la testimonianza, già immersi nell'intimità di questo atto.

In seguito, quando i titoli di testa svaniscono, anche il suono della campana si interrompe e la voce nuda del narratore (il testimone-narratore) prende il centro della scena acustica. Inizia il racconto: ma mentre la frase di apertura della testimonianza scritta funge da marcatore temporale, quella pronunciata nella testimonianza orale contiene un'informazione circostanziale che non ha nulla a che fare con una cronologia di eventi storici, al contrario, essa opera su un piano più personale. La voce non menziona il 13 dicembre 1943, come nel libro, bensì afferma semplicemente: «Avevo ventiquattro anni». Una dichiarazione che, rivelando come il testimone non sia arrivato nemmeno «a metà del viaggio della sua vita», anticipa all'inizio del viaggio verso Auschwitz la prima allusione dantesca (*Inferno* III, 9) data dall'iscrizione sopra le porte del campo di concentramento.

Sia nel libro sia nel racconto drammatico è in atto un principio sintetico che viene realizzato attraverso uno spostamento verso l'atto sensoriale che più compete al *medium*. Di questo dispositivo transmediale, l'inizio del capitolo *Il canto di Ulisse* rappresenta un chiaro esempio: si passa dall'attenzione prestata alla percezione visiva, data dalla luce, a quella di cui viene investita la percezione uditiva, assegnando così al canto un valore diverso da quello dell'oralità non colloquiale, della babele di voci. Questo il passaggio iniziale del capitolo:

Eraamo sei a raschiare e pulire l'interno di una cisterna interrata; la luce del giorno ci giungeva soltanto attraverso il piccolo portello d'ingresso. Era un lavoro di lusso, perché nessuno ci controllava; però faceva freddo e umido. La polvere di ruggine ci bruciava sotto le palpebre e ci impastava la gola e la bocca con un sapore quasi di sangue. Oscillò la scaletta di corda che pendeva dal portello: qualcuno veniva. Deutsch spense la sigaretta, Goldner svegliò Sivadjan; tutti ci rimettemmo a raschiare vigorosamente la parete sonora di lamiera²⁶.

²⁶ LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 112.

Nel radiodramma la transizione verso la parte che costituisce l'inizio dello stesso capitolo avviene attraverso un suono di fanfara che svanisce. Comincia quindi il racconto:

Primo Levi: «Oggi è una buona giornata: anche il lavoro oggi è diverso, meno duro»

(Raschiare sonoro)

Primo Levi: «Siamo in sei, a raschiare l'interno di una grande cisterna di lamiera. Siamo quasi allegri, qualcuno perfino canta»

Resnyk: «C'est pas mal comme boulot, oh, les enfants?»

Russo 1: (tradurre in russo) «L'inverno è finito, un nemico in meno»

Jiddish 1: «Nu, hobt, nit kain moire. Hier unter klimmt ja kain»

Jiddish 2: (canta con voce timida e incerta)

«Narische buche – Wemen zu nehmen

Drachte un drachte – Oder ferschemen

Wemen zu nehmen – Do kimmt der zweite

Die grande nachte – Und wird sie nehmen»

(Alla seconda strofa si uniscono alla prima altre due voci, cessa il rumore del lavoro)

(Sottovoce)

Primo Levi: «Zitti, sottovoce, attenzione: qualcuno viene. Es kommt jemand: Ruhe!»²⁷

La prima cosa da notare è la trasformazione dei tempi verbali. Tutto avviene al presente: gli ascoltatori sono nella scena, l'ascoltano mentre avviene. La scena stessa, poi, è inondata –dovremmo forse dire così per mantenere l'ossimoro sinestetico – di suoni: il canto, espressione diretta della cultura popolare e della socialità, il suono della raschiatura, il cui significato viene chiarito con uno spostamento lessicale: la frase «parete sonora di lamiera» perde l'aggettivo che esprime il richiamo percettivo, ora ridondante, ma conserva il complemento di specificazione che aiuta a rendere il suono d'ambiente comprensibile. Anche in questo caso, come per il rumore del *Blocksperr*e il suono non riveste tanto un ruolo diegetico, non porta avanti l'azione, né vale come un segno indicale, descrittivo, contribuisce bensì alla costruzione di senso dell'esperienza drammatica. All'interno della grammatica radiofonica svolge quindi un ruolo realistico confermativo – definizione trovata già nel 1934 da Lance

²⁷ LEVI, *Se questo è un uomo. Adattamento radiofonico*, in *Opere complete*, vol. I., cit., pp. 1278-1279.

Sieveking, uno degli storici produttori della BBC – un rumore che permette di non trascurare le componenti spaziale e la focalizzazione che ora il suono le restituisce nella performatività aurale.

La radio riporta all'esperienza primaria e riporta l'esperienza primaria restituendola nella sua forma primaria, quella sonora. L'adattamento è una "ri-produzione" e con ciò realizza quel desiderio testimoniale di un testo che scorre come un nastro di magnetofono. Levi, il testimone che ha tradotto l'esperienza del Lager in un libro, con la radio ci traduce dentro la percezione diretta della esperienza. Questo è il "testo testimoniale" per Levi: la mediazione-meditazione polifonica di uno *storyteller* che permette: «una *restitutio in pristinum*, una retroversione alla lingua in cui le cose erano avvenute ed a cui esse competevano»²⁸.

²⁸ LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 795.