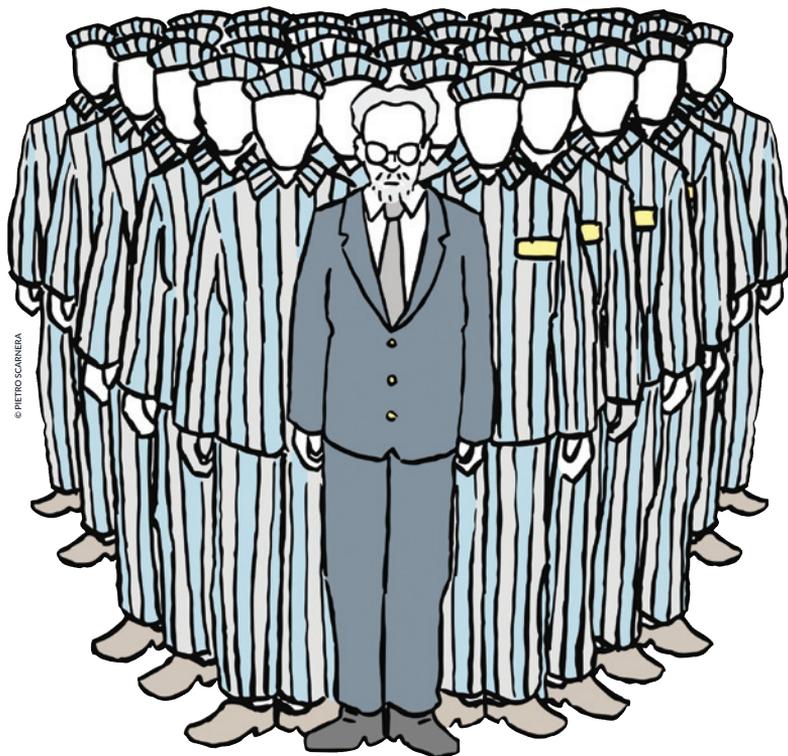


PRIMO LEVI se questo è un uomo





RETROSCENA

Mercoledì 24 aprile 2019, ore 17,30 - Teatro Gobetti

Valter Malosti, Fabio Levi e Domenico Scarpa dialogano con Enrico Mattioda (DAMS / Università di Torino) su **SE QUESTO È UN UOMO** di Primo Levi. Incontro promosso con TPE - Teatro Piemonte Europa, Centro Internazionale di Studi Primo Levi e Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Primo Levi. Un progetto realizzato con l'Università degli Studi di Torino / Dams - Università degli Studi di Torino / CRAD. Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti in sala.

se questo è un uomo

DALL'OPERA DI **PRIMO LEVI** (PUBBLICATA DA GIULIO EINAUDI EDITORE)
CONDENSAZIONE SCENICA A CURA DI **DOMENICO SCARPA** E **VALTER MALOSTI**

UNO SPETTACOLO DI **VALTER MALOSTI**

SCENE **MARGHERITA PALLI**

LUCI **CESARE ACCETTA**

COSTUMI **GIANLUCA SBICCA**

PROGETTO SONORO **GUP ALCARO**

TRE MADRIGALI (DALL'OPERA POETICA DI PRIMO LEVI) **CARLO BOCCADORO**

VIDEO **LUCA BRINCHI, DANIELE SPANÒ**

IN SCENA **VALTER MALOSTI**

E **ANTONIO BERTUSI, CAMILLA SANDRI**

CURA DEL MOVIMENTO **ALESSIO MARIA ROMANO** / ASSISTENTE ALLA REGIA **ELENA SERRA**
CON LA COLLABORAZIONE DI **LEDA KREIDER** / ASSISTENTE ALLE SCENE **ELEONORA PERONETTI**

SCELTE MUSICALI **VALTER MALOSTI** / MUSICHE DI **JOREN AMBARCHI, JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN, CRACOW KLETZMER BAND, MORTON FELDMAN, ALEXANDER KNAIFEL, WITOLD LUTOSLAWSKI, OY DIVISION, ARVO PÄRT, FRANZ SCHUBERT, JOHN ZORN**
MADRIGALI ESEGUITI E REGISTRATI DAI SOLISTI DELL'ERATO CHOIR:
SOPRANI **KARIN SELVA** E **CATERINA IORA**, CONTRALTO **GIULIA BEATINI**
TENORI **MASSIMO LOMBARDI** E **STEFANO GAMBARINO**, BASSI **CRISTIAN CHIGGIATO** E **RENATO CADEL**
DIREZIONE MUSICALE **MASSIMO LOMBARDI** E **DARIO RIBECHI**

DIRETTORE DI SCENA **MARCO CAMPORA** / ASSISTENTE AL SUONO **ALESSIO FOGLIA** / FONICO **FABIO CINICOLA**
DATORE LUCI **UMBERTO CAMPONESCHI** / SARTA **AUGUSTA TIBALDESCHI** / TRUCCO E PARRUCCO **NICOLE TOMAINI**
SEGRETARIA DI COMPAGNIA **VALERIA CASTELLANETA** / COSTRUZIONI SCENICHE **SANTINELLI** SCENOGRAFIE
FOTO DI SCENA **TOMMASO LE PERA** / IMMAGINE DI COPERTINA **PIETRO SCARNERA**
SI RINGRAZIA ORATORIO SALESIANO SAN FRANCESCO DI SALES

TPE - TEATRO PIEMONTE EUROPA

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

TEATRO DI ROMA - TEATRO NAZIONALE

PROGETTO REALIZZATO IN COLLABORAZIONE CON

CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI PRIMO LEVI

COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA NASCITA DI PRIMO LEVI

POLO DEL '900 E GIULIO EINAUDI EDITORE

IN OCCASIONE DEL 100° ANNIVERSARIO DALLA NASCITA DI PRIMO LEVI (1919 - 1987)

DURATA SPETTACOLO: 2 ORE



L'acustica di Auschwitz

di Domenico Scarpa

1. Uno strano sollievo

Da oltre settant'anni *Se questo è un uomo*, il libro "primogenito" di Primo Levi, parla ai lettori più diversi in tutto il mondo. Oggi viene portato su un palcoscenico, di fronte al quale non ci saranno lettori bensì spettatori. Quali sono le strade che Valter Malosti e io abbiamo seguito per renderne accessibili in circa due ore le parti essenziali? In che modo abbiamo lavorato sulla voce, anzi, al plurale, sulle voci di Primo Levi?

Le testimonianze d'autore e le ricerche degli studiosi hanno mostrato che Levi giunge a intonare quella pluralità facendo ricorso a molte voci del passato: la sua memoria estetica e affettiva rielabora quelle di scrittori, di scienziati, di testi sacri. La voce ascoltata con maggiore costanza è quella di Dante. Perciò, possiamo raccontare il modo in cui siamo arrivati a costruire la nostra «condensazione scenica» di *Se questo è un uomo* conducendo sul testo una verifica che riguarda appunto la presenza di Dante.

Qual è la prima citazione della *Divina Commedia* che s'incontra in *Se questo è un uomo*? In quale punto Primo Levi innesta per la prima volta la voce di Dante nella propria voce? La domanda è essenziale, tanto per un autore che ha deciso di raccontare Auschwitz quanto per chi si arrischia, oggi, a tentarne una sintesi destinata alle scene. La risposta alla domanda sarà differente a seconda che si legga la versione originaria di *Se questo è un uomo*, uscita a Torino nel 1947 presso De Silva, oppure la definitiva, che ha una trentina di pagine in più e che pure è uscita a Torino, ma da Einaudi e nel 1958. È quest'ultima edizione che abbiamo scelto come base per il testo teatrale. Qui, come vedremo, la presenza di Dante è più cospicua e complessa rispetto alla prima stesura del libro.

Nell'edizione del 1947 l'impronta della *Commedia*, rilevabile fin dal principio, è lampante nei primi capoversi del secondo capitolo, intitolato *Sul fondo*.

Qui il celebre cancello di Auschwitz viene descritto come «una grande porta»; la trasformazione induce il lettore a decifrare, dietro la «scritta vivamente illuminata» che lo sovrasta - ARBEIT MACHT FREI -, le «parole di colore oscuro» che Dante ha iscritto sulla porta dell'inferno: PER ME SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE.

Poco dopo aver varcato quella porta-cancello Levi sarà perentorio:

Questo è l'inferno. Oggi, ai nostri giorni, l'inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi stare in piedi, e c'è un rubinetto che gocciola e l'acqua non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente.

Il campo di Auschwitz che qui per la prima volta viene dipinto come un inferno è «certamente terribile», ma è un inferno moderno (la camera grande e vuota, il rubinetto che gocciola) e soprattutto insulso, noioso fino alla disperazione: «non succede niente e continua a non succedere niente». Già questo, per chi abbia letto un po' di Dante e sappia qualcosa dei Lager nazisti, non suona banale.

Ma le sorprese aumentano se, immediatamente dopo, si va a leggere *Se questo è un uomo* -1958, da inizio libro fino a questa pagina di apertura del secondo capitolo. Eseguendo la rilettura ci si accorge che l'ultima scena del primo capitolo *Il viaggio* è nuova: nel 1947 non c'era. Insieme con altri uomini selezionati come lui per il lavoro forzato, Levi è salito su un autocarro che ora viaggia veloce per una strada con «molte curve e cunette». Così, nel 1947, finisce il capitolo, mentre nel 1958 si prosegue per una dozzina di righe:

Eravamo senza scorta? ... buttarsi giù? Troppo tardi, troppo tardi, andiamo tutti «giù». D'altronde, ci siamo presto accorti che non siamo senza scorta: è una strana scorta. È un soldato tedesco, irto d'armi: non lo vediamo perché è buio fitto, ma ne sentiamo il contatto duro ogni volta che uno scossone del veicolo ci getta tutti in mucchio a destra o a sinistra. Accende una pila tascabile, e invece di gridare «Guai a voi, anime prave» ci domanda cortesemente ad uno ad uno, in tedesco e in lingua franca, se abbiamo danaro od orologi da cedergli: tanto dopo non ci servono più. Non è un comando, non è regolamento questo: si vede bene che è una piccola iniziativa privata del nostro caronte. La cosa suscita in noi collera e riso e uno strano sollievo.

Di citazioni dantesche ce ne sono addirittura due in questo brano aggiunto, una con tanto di virgolette (che proviene, guarda caso, dallo stesso canto III

dell'*Inferno* dove compare la porta con le parole di colore oscuro) e l'altra, sempre dallo stesso canto, che delle virgolette non ha nemmeno bisogno perché vi domina un personaggio che tutti i lettori italiani conoscono: solo che qui «caronte» ha l'iniziale minuscola e non è uno spaventevole nocchiero con gli occhi di bragia che guida le anime dei dannati all'altra riva, fra le tenebre eterne, in caldo e in gelo. Qui «caronte» è un ladruncolo, uno che si arrangia: a suo modo, è un povero diavolo. Questo episodio che si consuma prima ancora di varcare la «porta» dell'inferno-Auschwitz produce un sussulto nell'animo dei prigionieri: «La cosa suscita in noi collera e riso e uno strano sollievo».

In *Se questo è un uomo* - 1958, Levi e i suoi compagni sul cassone dell'autocarro si accorgono di essere capitati in un luogo che paventavano tremendo, e lo è per davvero. Ma è anche un luogo assurdo. Proprio in questo frangente Levi viene colto per la prima volta dall'impulso di citare Dante alla lettera; così, riporta tra virgolette il verso 84 dal canto III dell'*Inferno* perché lo sollecita - insieme con la necessità di descrivere un orrore che supera ogni possibilità di espressione - la sorpresa di essersi imbattuto nello squallore morale, nella disonestà della vita quotidiana, là dove si aspettava una malvagità senza crepe e un sadismo da inferno organizzato sul serio. Levi ha appena scoperto che i suoi carnefici sono uomini normali, che sono mediocri burocrati capaci di infliggere un male estremo: un verso di Dante lo aiuta a dirlo.

Gli uomini caricati su quell'autocarro reagiscono così - «collera e riso e uno strano sollievo» - a un istante rivelatore: in Auschwitz ci sono, simultaneamente, l'orrore e il grottesco, la morte violenta e la noia mortale. In *Se questo è un uomo* - 1958, tra l'ultima scena del primo capitolo e i primi capoversi del secondo capitolo, Primo Levi ce lo mostra (e lo fa entrambe le volte con l'aiuto di Dante) eseguendo un esercizio vocale di alta complessità.

2. Una «zona *Se questo è un uomo*»

Per restituire in pieno questa complessità in un copione che abbiamo definito «condensazione scenica», Valter Malosti e io abbiamo voluto spingerci oltre il perimetro del libro «primogenito». Abbiamo circoscritto, entro l'opera di Levi, una «zona *Se questo è un uomo*» formata dal libro stesso (nella sua versione definitiva 1958), da alcune poesie scritte fra gli ultimi giorni del 1945 e le prime settimane del 1946 (in simultanea con l'opera che andava prendendo forma), infine dal primo capitolo di *La tregua* (che l'autore pubblica solo nel 1963, ma che scrive tra la fine del 1947 e l'inizio



del 1948) e dalla sua pagina conclusiva: l'incubo di un ritorno in lager, anzi l'incubo che non esistesse e non fosse mai esistito nulla all'infuori di esso. Solo nei testi qui elencati si può ritrovare quella impostazione irripetibile di linguaggio, di tono, di atteggiamento esistenziale e culturale che è caratteristica del romanzo. Nell'opera completa di Levi la «zona *Se questo è un uomo*» è un modo annichilente di usare la lingua, di secernere ritmo, di piegare e troncare frasi. In seguito, lo scrittore diventerà un'altra cosa, anzi molte altre cose di pari grandezza, ma non è il momento di definirle. La «zona *Se questo è un uomo*» andava presentata al pubblico nella sua interezza, facendo perno sul testo principale. Difatti, questo nostro lavoro nasce dalla convinzione che il primo libro di Primo Levi sia un'opera acustica. Con il suo orecchio acuito da un'attenzione assoluta, lo scrittore ci restituisce la babele del campo - i suoni, le minacce, gli ordini, i vocaboli gergali incomprensibili, i rari discorsi chiari e distinti - orchestrandola sulle lingue parlate in quel perimetro di filo spinato: i «barbarici latrati» dei tedeschi, lo yiddish degli ebrei orientali (lingua a lui sconosciuta prima della deportazione), il polacco della regione di Auschwitz, e poi ancora l'ungherese, il greco, l'inglese dei militari prigionieri, l'italiano dei pochi connazionali in grado di non soccombere, il francese adottato come lingua franca...

Le esperienze vissute sono accadute in molte lingue diverse, in molti gerghi particolari, ma anche - molto spesso - nel folto di una sfiancante cacofonia. La lingua in cui i fatti sono raccontati è l'italiano: un italiano illustre e affabile, più volte contrappuntato o stravolto da quel pattume sonoro. Levi riesce a preservare la comunicazione rendendo stereofonicamente percettibile il caos in mezzo al quale ha dovuto farsi strada. Vale perciò la pena, in una presentazione destinata agli spettatori, illustrare brevemente le strategie acustiche (e, di conseguenza, cognitive) praticate da Levi. Nei diciassette capitoli di *Se questo è un uomo*, più la prefazione la poesia-epigrafe, e gli altri testi della «zona» inclusi nel copione portata in scena, si possono cogliere molti registri e modi espressivi, narrativi, percettivi e di pensiero, con continui stacchi e scambi vicendevoli, e con molti passaggi in fusione polifonica, dentro una voce d'autore che è sempre unitaria, sempre una e salda. Il registro-base, il più semplice, è la descrizione: osservare attentamente una realtà aliena per capirla e poi trascriverla a beneficio di chi non era presente. Un secondo registro, altrettanto semplice, è però dinamico: è il racconto lineare, un percorso lungo il quale ci si muove vedendo, ascoltando e facendo scoperte. Spesso, lungo questo percorso,

Levi cambia la messa a fuoco e blocca delle figure, dei quadri plastici: si avvicina per guardare, raccontare e descrivere meglio, come se usasse la lente o il microscopio. A questa modalità s'intreccia un'ulteriore declinazione della voce, quella dei pensieri che si svolgono a partire dalle cose vedute e narrate: Levi si cala nel proprio animo, ma anche in quello dei suoi simili, vittime o aguzzini che siano. In molti punti poi (e sono fra le pagine che più toccano il lettore nell'intimo) lo scrittore riferisce sogni, suoi personali o collettivi, scendendo in profondità e riportando alla luce, con perfetto controllo, quelle immagini inafferrabili. Con uguale padronanza riesce a offrirci il punto di vista del dopo: *Se questo è un uomo* è stato scritto in gran parte a più di un anno di distanza dai fatti, e pubblicato solo due anni e mezzo dopo che la peripezia di Auschwitz era cominciata con le 650 persone che il 22 febbraio 1944 lasciarono il campo di Fossoli. Quella finestra temporale è stata messa a frutto per giungere, nei momenti opportuni, a parlare della propria esperienza come dall'esterno, con il distacco dello storico o del ricercatore scientifico, da un punto di vista che non è mai il banale senno del poi. Di tanto in tanto Levi formula dei commenti, arriva cioè a guardare come dall'alto il passato prossimo del lager senza perdere il contatto morale e percettivo con la propria esperienza. Tutto questo gli permette di proferire l'ultima delle sue voci, quella che si rivolge direttamente ai lettori sollecitandoli, ma mettendosi in gioco nel momento stesso in cui chiede loro una reazione: e gliela chiede con toni che possono essere molto diversi, come si può vedere rispettivamente nella prefazione e nella poesia-epigrafe del libro.

Malosti ed io abbiamo fatto il possibile per salvaguardare questa polivalenza acustica, questo modo di esplorare, di raccontare, di pensare e ripensare il lager per darsene ragione e restituirne l'impressione.

3. «Oggi, questo vero oggi»

Primo Levi ha offerto due guizzi vocali notevoli, forse i più inattesi, nel capitolo *Esame di chimica*, quando si trova al cospetto del Doktor Pannwitz. Il lettore si aspetterebbe che si mostri concentrato senza residui, al culmine della tensione, su quella prova dirimente. E invece:

Da quel giorno, io ho pensato al Doktor Pannwitz molte volte e in molti modi. Mi sono domandato quale fosse il suo intimo funzionamento di uomo; come riempisse il suo tempo, all'infuori della Polimerizzazione e della

coscienza indogermanica; soprattutto, quando io sono stato di nuovo un uomo libero, ho desiderato di incontrarlo ancora, e non già per vendetta, ma solo per una mia curiosità dell'anima umana.

E poco prima, prima di entrare a sostenere l'esame:

Oggi, questo vero oggi in cui io sto seduto a un tavolo e scrivo, io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute.

Quei «molti modi» di aver pensato più tardi - in Auschwitz dopo l'esame, fuori da Auschwitz una volta in libertà - stanno già tutti in quelle brevi pagine di racconto, compatte nell'intreccio delle loro fibre. Stanno nella concentrazione che Levi dedica alle cose che osserva e descrive, e insieme nella distanza che si prende, nel passo indietro che la sua scrittura fa a ogni momento per regolare l'ottica cognitiva, per mettere a fuoco una scena che include chi la va raccontando. «Oggi, questo vero oggi»: il dubbio istantaneo sulla verità delle cose che ha vissuto e che ricorda fin troppo bene, quello stacco dove si ripete due volte il pronome *io*, è l'atto di nascita di *Se questo è un uomo*, il momento in cui Levi conquista la posizione di voce che gli permette di scrivere la verità. In questi punti, in questi frangenti, il regista ed io abbiamo trovato la conferma che, nel suo essere il più bello e il più atroce libro di avventure del ventesimo secolo, *Se questo è un uomo* è anche un'opera performativa, una prova di presenza che sembra pensata in anticipo per radicarsi nella voce, nei gesti, nel corpo di un attore. I suoi registri e scarti, la fusione di fatti e pensieri sui fatti che succedono, gli "a parte" meditativi, morali e perfino scientifici, perfino politici, sono altrettante opportunità per un attore, spunti per svariare di postura, di voce, d'intonazione, di cadenza; occasioni per aggiungere una quantità di dimensioni, di chiaroscuri, a quella che i francesi chiamano la *création* di un ruolo. La voce di Levi è una voce una e plurale, ed era appropriato affidarla a un unico attore.

«Oggi, questo vero oggi»; «collera e riso e uno strano sollievo»; «molte volte e in molti modi»: opera acustica, *Se questo è un uomo* è anche un'opera che si può pronunciare in palcoscenico.



Appunti per *Se questo è un uomo*

di Valter Malosti

Nel 2010 in occasione dell'*EuroScience Open Forum* (ESOF), quell'anno svoltasi a Torino, negli spazi affascinanti del Maneggio della Cavallerizza Reale di Torino, allora luogo vivo e pulsante del teatro torinese, misi in scena *Il segno del chimico*, una selezione di testi curata da Domenico Scarpa dall'opera di Primo Levi. Levi era visto attraverso il solco che la chimica aveva impresso nella sua storia di uomo e scrittore.

Nella scelta di quelle pagine, e tra il materiale poi non incluso, c'erano diverse pagine tratte da *Se questo è un uomo* e subito mi sono accorto leggendole ad alta voce dell'enorme «potenzialità acustica» di Levi e in particolare di quel suo capolavoro con cui inaugurava la sua traiettoria di scrittore.

La voce che ci conduce nel labirinto infernale del lager è quella del testimone-protagonista; ma i registri di quella voce sono molti, come spiega molto bene Domenico Scarpa nel saggio qui presente. *Se questo è un uomo* contiene in realtà una moltitudine di registri espressivi, narrativi, percettivi e di pensiero. Questi registri, questi fotogrammi del pensiero nel suo divenire sono la vera azione del testo. Riflessioni, guizzi, rilanci filosofici e psicologici, flash-back e flash-forward, «a parte» cognitivi.

Volevo creare un'opera che fosse scabra e potente, come se quelle parole apparissero scolpite nella pietra. Spesso ho pensato al teatro antico mentre leggevo e rileggevo il testo: da qui l'idea dei cori tratti dall'opera poetica di Levi, detti o cantati. Da qui ha preso le mosse l'idea di utilizzo dello spazio. Sentivo la necessità di gesti pensati e netti per tutto quello che riguarda la drammaturgia delle luci, dello spazio, delle immagini in movimento, della presenza stessa dei *performer* in scena. Il progetto sonoro sarà poi fondamentale (*Se questo è un uomo* è infatti un'opera acustica). Una sorta di installazione d'arte viva più che una classica messa in scena teatrale. Un'installazione che coniuga, sovrappone l'immagine del lager a quella della casa (le nostre «tiepide» case) e poi lacera e disperde quest'ultima, lasciando quella immagine in eredità al corpo che dice le parole di Levi in scena. Ma quell'immagine rimane lì per tutti, impressa nella retina di chi ascolta e associata emotivamente al viaggio verso «il fondo».

Mi è sempre parso che il romanzo chiamasse disperatamente la casa. L'idea della casa, delle sue stanze, dei suoi oggetti, dona la forma invisibile alla struttura del lavoro. All'inizio il pubblico vedrà infatti un uomo che torna a casa. È un frammento di sogno di tanti anni fa, di quando decisi di portare quelle parole in scena. Solo che quell'uomo usciva da una carcassa di aereo, come il Mastorna del mai realizzato film felliniano. Il tono lo immagino febbrile, urgente, ferocemente analitico, vibrante, non flemmatico, non patetico; legato al ritmo interno del pensiero, al «bisogno fisiologico [...] di raccontare», come se l'io narrante parlasse per impulsi e immagini che gli si affollano sulla soglia della mente, innumerevoli e disordinati, ma nitidi e «a colori» come suggerisce lo stesso Levi. Lampi nel grigio.

Mi ha sempre colpito nelle varie interviste che Levi ha rilasciato questa urgenza del raccontare, liberatoria. Dice Levi: «Ero considerato quasi uno squilibrato perché a mensa, alla sera e anche durante il giorno parlavo e parlavo, parlavo addirittura in modo inopportuno, per alcuni».

Come ha bene sottolineato Giovanna Vaccaro, se l'urgenza liberatoria, il bisogno di raccontare «agli altri», di testimoniare, di fare «gli altri partecipi», è la molla che lo spinge innanzitutto al racconto, è poi il bisogno di capire e di far capire a costringerlo a formalizzare nella scrittura quella esperienza. La narrazione di quei fatti ha perciò una finalità pratica, ed è sostenuta da una prospettiva etica e politica. «A me spettava capire, capirli». Come Levi ha imparato da Giobbe «l'uomo soffre ingiustamente, ma si salva nel capire». Non ci sarà nessuna pretesa di mimetismo nella interpretazione in scena dell'io narrante di *Se questo è un uomo*, ma lo spirito dell'uomo Levi dovrà risuonare internamente nel corpo, nei nervi, nell'interiorità dell'attore. Voglio concludere con il ritratto di Levi schizzato da Massimo Mila su "La Stampa", all'indomani della morte e che molto mi ha visitato in questi mesi di preparazione di questa mia creazione: «L'uomo era come lo scrittore. Incapace di retorica e di pathos: preciso, concreto. Parrà un'enormità, ma se mi chiedessero di definire con una sola parola lo scrittore, direi che era un umorista. Se mi chiedessero di descrivere con una sola parola com'era l'uomo, direi, che era schivo. Cortese, affabile; ma con quel suo fisico magro, con quella barbetta scattante, con quegli occhietti vivaci, aveva qualcosa del camoscio, un animale che ispira tanta simpatia, ma che si lascia avvicinare poco».

Un corpo e una voce per Primo Levi

di Paolo Di Stefano

Leggendo ad alta voce *Se questo è un uomo*, Valter Malosti si è reso conto di quella che chiama l'«enorme potenzialità acustica» di Primo Levi. Il regista-attore-artista visivo sottolinea una dimensione che anche i critici letterari stentano a vedere (a sentire): il tessuto sonoro dell'opera letteraria non è un valore aggiunto, è la sua stessa materia. Il libro «primogenito» di Levi è un capolavoro divenuto da tempo un classico se per classico intendiamo, con Calvino, un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire: tra le nuove cose che ha da dire *Se questo è un uomo*, c'è il fatto che nello stile, apparentemente piano e «monocromo», si nasconde «una lingua complessa che procede sempre per addizioni e approfondimenti e contrasti» (a scriverlo è Pier Vincenzo Mengaldo, uno dei maggiori studiosi di Levi, di cui uscirà tra una decina di giorni, presso Einaudi, la raccolta dei saggi leviani). Forse l'ascolto di Levi in forma teatrale permetterà al lettore divenuto ascoltatore di cogliere meglio, tra l'altro, quella complessità profonda che affiora in superficie nei suoni. E se è vero che Levi è diventato scrittore con l'esperienza vissuta ad Auschwitz ma anche con il suo mestiere di chimico, si comprende perché la rassegna torinese, curata da Malosti e intitolata *Me, mi conoscete* (anacoluta con cui si apriva, nel 1959, la prima versione del racconto *Capaneo*), punti oltre che sul libro della prigionia nazista anche su *Il sistema periodico*, la raccolta di racconti uscita nel 1975: ovvero l'opera che, a metà degli anni Ottanta, ha favorito la conoscenza e il successo di Levi negli Stati Uniti. La stessa che nel 2006 un'inchiesta del quotidiano inglese "The Guardian" ha proclamato «il miglior libro di scienza di tutti i tempi». Ovviamente tra i due, lo scrittore-testimone e lo scrittore-scienziato, c'è una relazione sotterranea, così come c'è un legame tra i temi del nazismo e quelli chimici.



Ma andiamo con calma, e sentiamo Malosti. «Era un'operazione che volevo fare da anni con la convinzione che ascoltare gomito a gomito con altri un'opera come *Se questo è un uomo* è molto diverso che leggerla in solitudine. Pochi giorni fa lo notava anche Fabrizio Gifuni dopo aver letto *I sommersi e i salvati* al Teatro Regio di Torino per l'apertura di Biennale Democrazia: l'importanza di dire insieme le parole di Levi perché vengano condivise in pubblico. Io che non ho mai fatto teatro politico in questo caso sento l'utilità civile di un ascolto collettivo». Sarà lo stesso Malosti il regista e l'attore: nella sua voce monologante confluirà non solo la voce cangiante del testimone-protagonista ma anche la babele polifonica del campo. «Lavorando con Ronconi su testi non nati per il teatro, ho imparato quanto sia importante rispettare la complessità della scrittura: mantenere tutto il più possibile, senza cambiare una parola. Un esercizio di disciplina che in questo caso deve essere ancora più rigoroso: un lavoro affascinante ma molto complicato, forse il più difficile che abbia mai fatto». L'attore sarà un corpo che si sdoppia, si triplica, si quadruplica, si moltiplica (...) e si disloca nella scena sul piano fisico e sul piano sonoro: «Nel libro si descrivono i rumori della Buna-Werke, ma nel suono stesso delle parole si sente la fabbrica di morte che incombe fino a inoltrarsi nei sogni del narratore, così come si avvertono le voci della natura ostile, i rumori dei liquidi organici... Levi è attento a raccontare con pudore, quasi con reticenza, ma il corpo è sempre molto presente, e il teatro può aiutare a fare emergere questa dimensione: già vedere sulla scena un corpo che dice quelle parole è un'esperienza impressionante. Tanto più che nel presente avvertiamo il pericolo che certi fenomeni, ahinoi, si possano riproporre». Non si tratta di una lettura attualizzante, ma i segnali sono dentro le cose, senza alcun bisogno di forzare le analogie. «Quel che mi colpisce ogni volta, leggendo *Se questo è un uomo*, è il feroce equilibrio della ragione che Levi si impone: la ferocia straziante con cui utilizza la ragione. È come se quell'autocontrollo producesse in Levi una lacerazione profonda che va al di là, quasi più forte di quella provata nel Lager. Mi chiedo a costo di quale dolore gli sia stato possibile trovare quel distacco per scrivere...».

Da una conversazione di Paolo Di Stefano con Valter Malosti.
"La Lettura" supplemento del "Corriere della Sera", 7 aprile 2019.



Una passeggiata fuori dal tempo, nel parco (Primo Levi, David Foster Wallace)

di Stefano Bartezzaghi

Non sarebbe molto facile figurarsi vicini, così dissimili nella complessione come sono, Primo Levi e David Foster Wallace, se non li si vedesse, di schiena, passeggiare per un Lungo Po elisio e conversare in qualche loro lingua altrettanto oltremontana mentre due grossi cani corrono avanti e indietro, saltano, chiedono di giocare e li distraggono. Potrebbe anzi apparire eccessivamente fantasioso, o tutt'al più richiamare le conversazioni fra Johann Wolfgang von Goethe e Ernest Hemingway in un romanzo non dei più riusciti fra quelli di Milan Kundera. Lo commenterebbero? E come? Più pertinente potrebbe essere casomai il riferimento a racconti come *Lavoro creativo* o *Nel parco*, dove Levi ha fatto incontrare nell'Aldilà letterario non gli autori, bensì i personaggi: il protagonista vi ha accesso in quanto personaggio delle sue prose autobiografiche, e ci va ad abitare in un villino con François Villon, che prima viveva con Giulio Cesare (ma «litigavano per via di Vercingetorice»). In questo caso la passeggiata a cui assistiamo ora avverrebbe non fra gli scrittori Levi e Wallace, pure abituati anche in vita a interpellare le ombre, ma fra due personaggi di libri come *Se questo è un uomo* o *Il re pallido*. Roberto Longhi ha sceneggiato il dialogo che Giovan Battista Tiepolo intraprende con un corrucciato Caravaggio, che lo accoglie nell'Aldilà degli artisti, mugugnando contro i «pittori di soffitti». Si potrebbe allora pensarla così. Un'invisibile burocrazia guida a colpi di moduli, timbri, schede e mugugni destini umani come quello di Yen Ch'ing-Hsu, lavoratore portuale a Han Tou. Nel racconto *Anagrafe* Levi ha immaginato che le modalità della morte di Yen (lette oggi fanno un poco impressione) vengano decise da un impiegato frustrato, membro di una gerarchia gogol-fantozziana, onnipotente e inefficiente al tempo stesso. Magari, e proprio come il Caravaggio longhiano, anche Levi sta ricevendo e introducendo Wallace, essendone stato incaricato da una qualche mezza manica cherubina o serafina inquadrata a basso livello nella pianta stabile dell'anagrafe celeste, settore esuberanze e messe a quiescenza, o requie. Sono due colleghi - borbotta l'incorporeo travet -, hanno una generazione e mezza di distanza e qualche disgraziata analogia nelle ultime pagine delle rispettive biografie: troveranno pure qualche argomento di comune interesse. Qualche argomento? Gli scherzi goliardici nei college americani;

la prossemica della videotelefonata; la Russia sovietica; le droghe; il fantasma dell'avversario nel tennis e negli scacchi; la comunicazione a due sensi tra cane e padrone; piaceri e frustrazioni della scienza etimologica; il linguaggio come chimica; l'uso degli acronimi nelle specificazioni industriali; l'inenarrabilità dei sogni; l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Chi pensa che quei due possano perdere altro tempo a parlare di farmaci, patologie e case di famiglia non li conosce. Primo chiede qualche informazione sulle diverse accezioni del termine *map* in *Infinite Jest* (mappa, ma anche faccia, vita, mondo): quelle dizionariali, quelle di slang, quelle idioletali introdotte da Dave; poi, a voce più bassa, si informa discretamente sulla La Più Bella Ragazza Di Tutti i Tempi. Ma, a me puoi dirlo, in Russia Faussonne non ti rompeva anche un po' le palle? Dave non fa giri di parole e a Levi in certi momenti sembra di parlare con alcuni personaggi della *Tregua*, schietti, divertenti e disinvolti; tra «curizette» e ragazzotte (lui, Levi, che a suo tempo veniva invano esortato dal padre a uscire, bere, fumare e andare con le ragazze): non aveva incontrato molti americani così, nei party in suo onore che lo avevano messo a disagio nel 1985, facendolo sentire come Innaminka, il Canguro invitato al cocktail nel racconto *Cena in piedi* (del 1977). In fondo Rabelais e Belli sono sempre stati fra gli autori preferiti di Levi. Senza rimproverargli l'espressione colloquiale, quindi, ora Primo racconterà a Dave come funzionavano le conversazioni con Faussonne, si soffermerà sull'etimologia piemontese del nome (faus = falso) e sul capitano MacWhirr di Joseph Conrad: «Se anche fosse vero che il Capitano Mac Whirr non ha mai camminato o respirato su questa terra (il che, per conto mio, è estremamente difficile da credere), posso tuttavia assicurare ai lettori che egli è perfettamente autentico». Non è così che gli scrittori pensano ai loro migliori personaggi? E non è così che io stesso ho messo un Dave Wallace qui e là, altrettanto inventato e autentico di MacWhirr? si accalora adesso il più giovane. Ma io, lo ferma Primo, ho davvero incontrato il Pikolo, Lorenzo e il doktor Müller ad Auschwitz e ho viaggiato con Cesare, anche se lui poi non si è più ben ricordato come era andata... Non obietta davvero, parla piano e ci sta pensando sa bene quanto scrivere di persone viventi o vissute possa essere necessario e scabroso, importante e impossibile. Uno dei miei ultimi lavori, dice ora Dave, è stata l'antologia dei *Best American Essays 2007* e nell'introduzione ho scritto che fiction e nonfiction sono due forme di funambolismo. Entrambe danno le vertigini, ma cambia il tipo di abisso su cui è tesa la corda: «L'abisso della fiction è silenzio, *nada*». L'abisso della nonfiction è il «Rumore Totale, i subbugli statici di ogni singola cosa ed esperienza, e la propria totale libertà di scelta infinita a proposito di cosa scegliere di considerare e rappresentare e connettere, e come, e perché, eccetera». A Primo era piaciuto provare quel silenzio, *il nada* di quando si scrive inventando. L'immagine che aveva usato era quella del volo, il «superscrivere»: uno scrivere all'ennesima potenza, ma anche uno

scrivere stando sopra: «Scrivere un romanzo è diverso, è un superscrivere: non tocchi più terra, voli, con tutte le emozioni...» Invece, «scrivere di cose viste è più facile che inventare, e meno felice». Oggi è ancora d'accordo con quelle conclusioni? Magari è proprio il Rumore Totale fra cui scegliere cosa registrare che rende meno felice la scrittura di testimonianza: il superscrivere è però sempre anche un modo di sopravvivere, o di superstare (da cui *superstite*). Cosa dicevano gli altri? si informa Dave. Per anni non hanno detto nulla, non mi hanno pubblicato il libro, facevano finta di niente, se rispondevo a uno scrittore che mi aveva confutato su un giornale mi pubblicavano l'articolo fra le lettere dei lettori: quello era il mio abisso, silenzio, *nada*. Magari poi un cliente della mia fabbrica mi diceva: ah, lei è quello che ha scritto un libro, tanto per distinguermi da quello che una volta aveva vinto a un tequiz. Primo lo dice ridendo e Dave non sa come fa. Il mio libro era una cosa che avevo fatto crescere, sperando che visse più a lungo di me. Ma anche se sembrava bello solo a me, io mi dicevo «forse un altro non ci sarebbe riuscito» e questo è sempre bastato. Dave protesta; non ci crede, ma pensa che forse per Primo poteva essere proprio così. Non è un argomento semplice, per lui.

Ma a proposito di gente reale, gli chiede per cambiare argomento, non è che quando hai scritto al tuo «giovane lettore» ce l'avevi proprio con me? Non può essere, ride Primo, se non altro perché è un articolo che ho pubblicato nel 1984, avevi poco più di vent'anni... Appunto, dice Dave.

C'è da stupirsi, ma il 1984-85 è proprio il periodo in cui, secondo una sua menzogna romanzesca (a cui qualcuno però ha dato credito: un problema della fiction è che trova sempre chi è disposto a prenderla per vera), Wallace avrebbe provato la noiosa ebbrezza del lavoro contabile cui parla il suo romanzo postumo. Poteva essere proprio lui allora il «giovane lettore», impiegato insoddisfatto, che aveva chiesto consiglio a Levi per oltrepassare la barricata e diventare scrittore? (Giampaolo Dossena parlava di Levi quando scriveva: «Un mio lettore, comica inversione dei ruoli...»).

Al giovane travet che gli aveva scritto Levi aveva risposto pubblicamente, sul giornale "La Stampa", e con qualche severità, ingiungendogli di perseverare nel suo detestato impiego: «Il Suo lavoro quotidiano, per quanto noioso, non potrà che fornirLe materie prime preziose per il Suo scrivere serale o domenicale, a partire dai contatti umani, a partire dalla noia stessa».

E esattamente il presupposto del *Re pallido* di Wallace, che ha inteso scrivere come romanzo divertente sull'attività professionale meno brillante nella società contemporanea: «La noia è noiosa per definizione, ma un discorso sulla noia può essere un esercizio vitale, ed appassionante per il lettore». Levi sembra aver scritto questa frase per lui: sui vantaggi, anzi della noia, potrebbe concordare con quanto Dave avrebbe affermato nella sorniona «introduzione dell'autore» infilata dopo un centinaio di pagine del suo romanzo postumo e incompleto: «Il grande svantaggio della segretezza è

che è interessante». La noia, invece, nasconde: ottunde i sensi, fa abbassare la percezione e quindi il livello sociale di controllo. La Congiura dei Grigi, il complotto della modulistica, la crittografia dello sbadiglio, la setta del tedio. Attratti e respinti da materie come la lingua tedesca e la contabilità fiscale al punto da prendere corsi privati, per spirito di gioco o vaga intenzione letteraria ora si stanno divertendo davvero, il sopravvissuto a una cruenta Babele e l'americano che ha visitato un unico territorio in cui non si parlasse l'inglese come lingua principale: l'isola di Capri (dicendone: io qui sono come un bambino, non capisco nessuno e nessuno può capire me); il reduce con il numero ancora tatuato e l'americano che la storia l'ha vista solo in Tv, e che anzi è dovuto andare da una vicina di casa per assistere alla più grossa tragedia della sua epoca perché a casa sua non aveva il televisore.

Il Po scorre tranquillo.

Parleranno anche dell'acqua, prima o poi. *Infinite Jest* finisce e non finisce in una marina malcerta, indeterminata, dove l'acqua sciaborda ancora lontana. Ma se Levi aveva parlato del volo senza direzioni determinate, fuori dalla gravità terrestre, del «superscrivere», l'acqua è elemento nemico, per Wallace. La depressione è il protrarsi «per ore, giorni, mesi» del momento orrifico in cui ci si accorge che si è sotto una «massa d'acqua che non ha superficie» in cui «potete nuotare finché vi pare tanto lì dentro ci affogate». La depressione infatti non è mestizia, ma orrore. «Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso» è il Dante di Levi; lo Shakespeare di Wallace risponde nell'*Amleto*. Qui c'è l'acqua, dice al suo collega il becchino che seppellisce Ofelia, e là c'è la personalità: prima o poi la marea la ricoprirà. La rinuncia a difendersi è suicida o no? In quali acque nuoteremo, poi? Primo non fa nessuna fatica a comprendere il tema della sommersione: «lo pensavo che la vita fuori era bella, e sarebbe ancora stata bella, e sarebbe stato veramente un peccato lasciarsi sommergere adesso». Wallace racconta anche a Levi la storia di *What's water? Che cosa è l'acqua!?* Il vecchio pesce chiede ai due pesciolini «Com'è l'acqua, oggi?» I pesciolini lo lasciano passare senza rispondere e poi si chiedono l'un l'altro: «Cosa cavolo è l'acqua?» Non porsi il problema dell'acqua in cui si nuota è l'equivalente ittico della noiosa promiscuità umana, il fastidio di stare in una società, la folla di persone che impiccia i nostri gesti quotidiani, il traffico che ci paralizza, l'inconsapevolezza. Levi vede il problema in termini non del tutto metaforici: è abituato ad avere a che fare con la Matermateria, la natura da combattere, l'atomo di carbonio che dal cervello ci aiuta a mettere sulla carta un punto fermo, l'acqua che rompe i ponti, l'energia da ricavare dai fiumi, dal sole, dagli atomi. E racconta a Dave di quella volta che ha comperato un computer, proprio nel 1984, e non capiva le istruzioni del manuale, le quali davano significati impensabili a verbi comunissimi, come «aprire» o «uscire». Intervenne allora un giovane consigliere che gli disse: Tu sei un umanista (e già qui...), della generazione

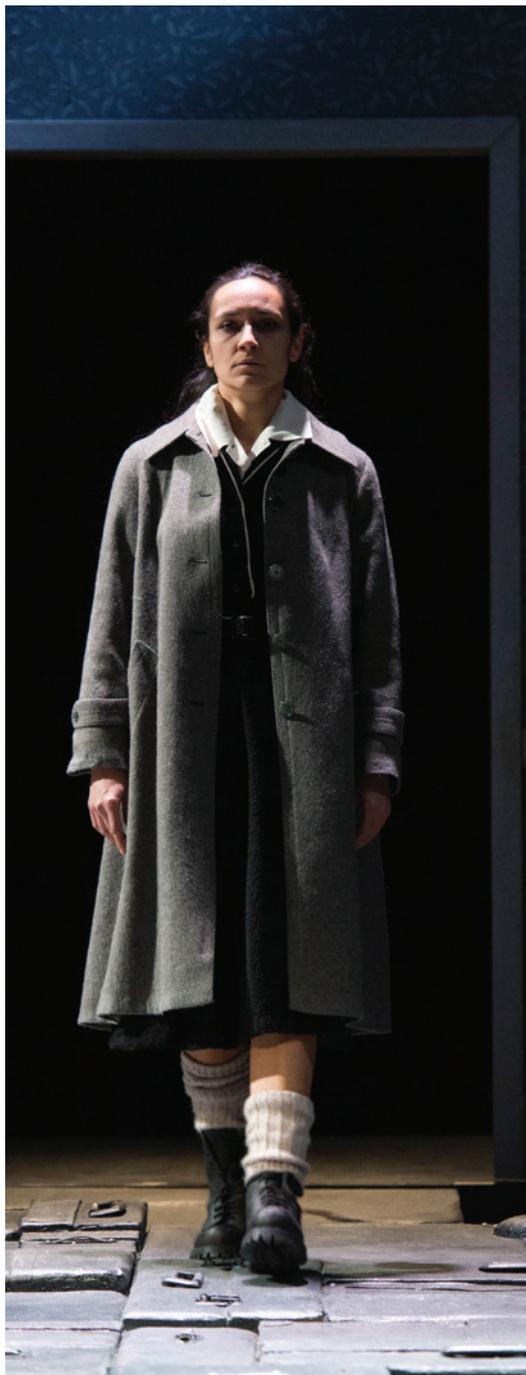
che deve sempre pensare di sapere come funzionano le cose. Usi il telefono tutti i giorni: sai, di preciso, come funziona? Il computer è così. Pretendere di imparare a usarlo leggendo un libro sarebbe come pretendere di imparare a nuotare senza entrare in acqua, anzi senza neppure sapere cos'è l'acqua. Davvero hai scritto così, cos'è l'acqua? E una domanda retorica, Dave sa benissimo che è vero, perché uno dei benefit del Lungo Po elisio è la conoscenza immediata dell'opera dei propri interlocutori: all'incontro, la stretta di mano funziona come un cavo per la condivisione dei file. Però, ribatte, in quanto ai telefoni non cercherai di farmi credere che davvero non sapevi come funzionano. La baruffa tra Meucci e Bell si riaccende, in modo farsesco, a proposito di chi ha inventato la malattia della rete telefonica, fra Primo con *A fin di bene* e Dave con *La scopa del sistema*. Io ne ho parlato più di dieci anni prima dice Levi, non vorrai parlarmi anche tu come Calvino e Queneau dei *plagiats par anticipation*...

Cosa, cosa? Dave chiede, anticipa la risposta, aggiunge osservazioni; Primo lo segue a stento, trattiene l'impulso di correggere inesattezze, impara connessioni e ammira immagini che a lui non sarebbero venute in mente. Parlando sono arrivati in un punto della sponda dove neppure i cani possono più seguirli. Di lì passeggiano ancora e avanzando si allontanano paralleli, i due funamboli, lungo fili tesi su certi abissi che loro vedono e noi non vediamo. Il rumore dell'acqua copre i subbugli statici di ogni altra cosa. Alla fine, ha coperto anche le loro parole.

Stefano Bartezzaghi, *Una telefonata con Primo Levi*,
Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino. Tutti i diritti riservati.



Valter Malosti, foto delle prove ©Tommaso Le Pera



Camilla Sandri, foto delle prove ©Tommaso Le Pera

Tra Eduardo e Levi Il racconto senza ascoltatori

di Domenico Scarpa

«La guerra, io penso, ha fatto passare cent'anni». Con questa frase Eduardo De Filippo presenta al pubblico di Roma, il 31 marzo del 1945, la sua nuova commedia *Napoli milionaria!* mentre nell'Italia del Nord, in Europa e nel mondo proseguono i combattimenti. Le prime parole che il protagonista Gennaro Iovine dice a sua moglie Amalia, tornando dopo quattordici mesi di prigionia in Germania, sono queste: «Nu seculo, Amà... Nu seculo...». Siamo nel secondo atto. L'abbigliamento con cui Gennaro rientra nel suo basso è un riepilogo del conflitto, vincitori e perdenti: «Il berretto è italiano, il pantalone è americano, la giacca è di quelle a vento dei soldati tedeschi ed è mimetizzata. Il tutto è unto e lacero». A indossarlo è un perdente consapevole e frastornato, la cui testa pensante (il berretto: Eduardo premedita con cura questi dettagli) è rimasta italiana, perché Gennaro è sconfitto ma non vinto: nella sua famiglia infettata dalla ricchezza della borsa nera, dentro quel basso che resta un basso ma che ora ha gli stucchi dorati sul soffitto a volta vorrebbe raccontare: raccontare subito, a tutti, senza più smettere, i suoi quattordici mesi di avventure, e come si potrà leggere nella scena qui offerta non ci sarà nessuno disposto ad ascoltarlo; la moglie, i figli, i vicini: nessuno. Non solo a Napoli, ma in Italia e forse in tutta Europa, *Napoli milionaria!* fu il primo grande testo di teatro che a caldo seppe rappresentare la guerra. L'atroce gag del racconto di Gennaro Iovine cominciato più volte e ogni volta interrotto, scoraggiato dalla distrazione, dalla noia, dal fastidio e dal minimizzare altrui, occupa un lungo squarcio del secondo atto. Fu un colpo di genio morale, psicologico e narrativo. Nel 1950 la commedia apparve da Einaudi, nel primo volume del teatro completo di Eduardo De Filippo. E quando Primo Levi entrò in rapporti con casa Einaudi come traduttore di manuali scientifici, il primo libro che chiese di acquistare fu quel volumetto dalla copertina verde-acqua, dove sapeva che avrebbe incontrato lo stesso sogno che in Auschwitz veniva sognato ogni notte da lui e dai suoi compagni e che aveva descritto in *Se questo è un uomo*, il sogno del racconto non ascoltato. Sapeva che una finzione di teatro gli avrebbe fatto ritrovare, convertita nella realtà acustica di un dialogo, quell'angoscia di privazione umana che il sogno rendeva più reale di ogni altra cosa.

Napoli milionaria!

Atto II in Cantata dei giorni dispari, tomo primo

GENNARO Aggio cammenato cchiu io... Che sacrileggio, Ama'... Paise distrutte, creature sperze, fucilazione... E quanta muorte... 'E lloro e 'e nuoste... E quante n'aggio viste... *(Atterrito dalla visione che gli ritorna alla memoria più viva con tutti i suoi particolari)* 'E muorte so' tutte eguale... *(Pausa. Con tono sempre più commosso, come per rivelare la sua nuova natura)* Ama'... E io so' turnato 'e n'ata manera, 'o ssa'? Tu te ricorde quann'io turnaie 'a ll'ata guerra, ca ghievo truvanno chi m'accedeva? Nevrastenico, m'appicceavo cu tuttu quante... *(Ad un gesto affermativo di Amalia, incalza)* Ma sta vota, no! Chesta, Ama', nun è guerra, è n'ata cosa... È na cosa ca nun putimmo capi' nuie... Io tengo cinquantadue ane, ma sulamente mo me sent'ommo overamente. *(Ad Amedeo, battendogli una mano sulla gamba, come per metterlo sull'avviso)* 'A sta guerra ccà se torna buone... Ca nun se vo' fa' male a nisciuno... *(Poi ad Amalia come obbedendo ad una fatalità imponderabile con tono di ammonimento)* Nun facimmo male, Ama'... Nun facimmo male... *(La somma di tutte le emozioni provate, quelle del ritorno, delle sue stesse parole rievocatici, del trovarsi fra i suoi cari e più perché si sente meschino in tanta tragedia scontata, gli provoca una crisi fisica: scoppia in pianto).*

AMALIA *(turbata, suo malgrado commossa)* E va buono, Gennari'...

AMEDEO *(confortando Gennaro)* Papà...

GENNARO *(quasi mortificato per la sua debolezza, si rianima, accennando un mezzo sorriso)* E che vulite fa'... *(Come per ripigliare il racconto)* Po'... *(Le vicende sono tante ch'egli non sa né riassumere, né analizzarne le sensazioni salienti)* Mo... *(Come indeciso)* 'a capa m'avota... M' 'a sento dint' 'a nu pallone... N'ata vota paise paise... *(Afferrando a volo il filo d'un ricordo)* Cunossette a uno... Sentite... E nzieme cu chisto durmévemo dint' 'a na stalla abbandunata... Io 'a marina ievò a fatica' come potevo e dove potevo e 'a sera me ritiravo int' 'a sta stalla... Io vedevo ca chisto nun asceva maie... Se facette na tana mmiez' 'a ciertu lignammo vecchio... 'A notte parlava int' 'o suonno... *(Imitando la voce roca e terrorizzata del compagno)* «Eccoli! Aiuto! Lasciatemi!» Me faceva fa' cierti zumpe... Ama', chill'era ebbreo... AMALIA *(con partecipazione)* Uh, pover'ommo!

GENNARO 'O povero cristiano era ebbreo... M' 'o confessaie doppo due mise ca stavamo nzieme... 'A sera io me ritiravo... Purtavo o pane e furmaggio, o pane e frutta, o frutta sulamente... E mangiàvemo nzieme... C'eramo affratellate... *(Sorride, rievocando un particolare di quella strana vita)* 'O bbello fue quanno chillo se fissaie ca io l'avarrìa denunziato... *(Ritornando serio)* Quello era arridotto accusi *(cioè smunto)*, pallido, cu ll'uocchie 'a fore: ciert'uocchie arrussute... Me pareva nu pazzo... Na matina m'afferraie pe' pietto... *(fa il gesto con la sinistra di violenza e con la destra minaccia un immaginario interlocutore)* - «Tu mi denunzi!» - *(sincero)* - «Io non ti denunzio», - *(Ripigliando il tono dell'ebreo, accompagnandolo con lo stesso gesto di prima)* - «Tu vai a vendere la mia pelle...» - *(Più sincero e un po' spazientito)* - «A me nun me passa manco p' 'a capa... Io voglio turna' 'a casa mia...» - *(Ora l'intonazione dell'ebreo è implorante)* «Non mi denunziare... Non mi denunziare...» - E chiagneva. *(Serio)* Ama', si ll'avisse visto 'e chiagnere... Nu pezzo d'ommo, cu 'e capille grige... cu 'e figlie giovanotti... me facette vede' 'e ffotografie... Questa che barbarie... Dove siamo arrivati... Sono cose che si pagano, Ama'... 'O tengo nnanze all'uocchie... Cu 'e mmane mie mmano... m' 'e vvasava... *(Ancora rifacendo il tono dell'ebreo, come rievocando a se stesso)* - «Non mi denunziare...» - *(come rispondendo al compagno)* - «Ma tu t' he' 'a fa' capace...» - *(Ad Amalia)* Io 'o vulevo cunvincere... *(sempre parlando all'ebreo)* - «Primma 'e tutto io sono un galantuomo, e si 'a Madonna ce fa' 'a grazia ca ce scanza e ricapiterai a Napoli, ti puoi informare» - Ma niente... Chillo penzava sempe 'a stessa cosa... Po' n'ata vota paise paise... Passàiemmo pure 'e llinee senza vulerlo... Ce ne addunàiemmo sultanto quanno vedètemmo surdate vestute 'e n'ata manera... Nun te dico 'o piacere... Ce abbracciàiemmo, ce vasàiemmo... C'eravamo affratellate... Io le dette pure l'indirizzo mio, dicette: - «Qualunque cosa...» - *(come dire: «disponi»)*. AMALIA *(ricollegando il personaggio dell'ebreo alla lettera diretta a Gennaro di cui ella ha parlato nella scena con Errico, al marito)* E forse sta lettera ch'è arrivata è 'a soia... *(la prende dal tavolo, dove l'aveva precedentemente lasciata e la porge a Gennaro).*



GENNARO (*osserva la lettera, ne scorge in calce la firma e, soddisfatto e sorpreso, esclama*) Sissignore... È isso... (*Con senso di umana solidarietà*) Menu male! È arrivato nsalvamiento pur'isso... (*Legge*) «Gentile signor Gennaro. Penso che finalmente è tornato fra i suoi e voglio farle giungere un mio saluto di grande compiacimento». (*Alla moglie*) Ha tenuto 'o pensiero... (*Continua a leggere*) «Sua moglie ed i suoi figli, qualunque sia stata la loro sorte, sono convinto che si saranno resi degni di lei e delle sue sofferenze...». (*Amalia accentua il suo turbamento, che riesce a stento a mascherare, dandosi una toccatina alla capigliatura*) «La gioia di averli ritrovati, come le auguro, la compenserà di tutte le sue ansie. Io, bene in salute...»
AMEDEO (*comprendendo che la lettera volge al suo termine, taglia corto, leggermente infastidito*) Insomma, papà, te l'he' passata brutta...
GENNARO Nun ne parlammo... Nun ne parlammo... Nun v'aggio cuntato niente... Chesto è niente...
AMEDEO Ma mo staie ccà cu nuie... Nun ce penza' cchiù...
GENNARO Nun ce penso cchiù? È na parola. E chi se po' scurda'...
AMEDEO (*superficiale*) Va buo', papà... Ccà è fernuto tutte cose...
GENNARO (*convinto*) No. Ti sbagli. Tu nun he' visto chello ch'aggio visto io p' 'e paise... 'A guerra nun è fernuta...
AMEDEO Papà, ccà oramai stammo cuiete.

Eduardo De Filippo, *Napoli milionaria!* Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino. Tutti i diritti riservati.

**Presidente**

Emanuele Bevilacqua

Direttore

Giorgio Barberio Corsetti

Consiglio d'Amministrazione

Emanuele Bevilacqua
(Presidente)
Cristina Da Milano
Nicola Fano
Andrea Lupo Lanzara
Rossana Rummo

Collegio dei Revisori dei Conti

Giuseppe Signoriello
(Presidente)
Sara Mattiussi
Gian Piero Rinaldi

Enti Soci

Regione Lazio
Roma Capitale

**Presidente**

Maddalena Bumma

Direttore

Valter Malosti

Consiglio d'Amministrazione

Maddalena Bumma
(Presidente)
Carlo Pession
Giancarlo Quagliotti
Franco Trivero

Collegio dei Revisori dei Conti

Luca Piovano
(Presidente)
Massimo Ceraolo
Manuela Mulassano

Assemblea dei Fondatori

Regione Piemonte
Città di Torino
Associazione Teatro Europeo

**Presidente**

Lamberto Vallarino Gancia

Direttore

Filippo Fonsatti

Direttore artistico

Valerio Binasco

Consiglio d'Amministrazione

Lamberto Vallarino Gancia
(Presidente)
Riccardo Ghidella
(Vicepresidente)
Mario Fatibene
Caterina Ginzburg
Cristina Giovando

Collegio dei Revisori dei Conti

Luca Piovano (Presidente)
Stefania Branca
Flavio Servato

Consiglio degli Aderenti

Città di Torino
Regione Piemonte
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT
Città di Moncalieri (Sostenitore)

ISSN 2611-8521*I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO***EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO**

DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA
PROGETTO GRAFICO E EDITING A CURA
DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
IMMAGINE DI COPERTINA PIETRO SCARNERA

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI APRILE 2019
PRESSO STAMPERIA ARTISTICA NAZIONALE - TROFARELLO
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



REGIONE
PIEMONTE



CITTA' DI TORINO



CITTÀ DI MONCALIERI



Compagnia
di San Paolo



Fondazione
CRT

Main Sponsor



TORINO, ITALIA, 1895

PRIMO LEVI
se questo
è
un uomo