

Tradurre

Se questo è un uomo

di Primo Levi

a cura di
FERNANDO FUNARI, GIOVANNI GIRI, ROMINA VERGARI



Tradurre
Se questo è un uomo
di Primo Levi

A CURA DI
ROMINA VERGARI,
GIOVANNI GIRI,
FERNANDO FUNARI

Si dà atto che il volume è frutto della ricerca svolta presso il
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
dell'Università di Firenze.

Gli articoli presenti nel volume sono oggetto di revisione paritaria anonima.

© 2025 Casa editrice DAUB
di DeriveApprodi S.r.l.

ISBN: 978-88-6548-654-2

deriveApprodi University Books
Via A. Costa 202 - 40134 Bologna
WWW.DAUNIVERSITYBOOKS.IT

Sommario

Prefazione <i>Alberto Cavaglioni</i>	7
Introduzione <i>Fernando Funari, Giovanni Giri, Romina Vergari</i>	11
Vivere, scrivere, tradurre la perpetua «Babele» di <i>Se questo è un uomo</i> <i>Tania Collani</i>	15
<i>Se questo è un uomo</i> in russo e in lituano: due traduzioni a confronto <i>Irina Dvizova, Valentina Rossi</i>	37
<i>Conversación con Primo Levi</i> (2005): la traduzione come telefono senza fili <i>Arianna Fiore</i>	63
La ritraduzione, approcci quantitativi. Studio comparativo di salienza lessicale in due versioni francesi di <i>Se questo è un uomo</i> <i>Fernando Funari</i>	83
La lingua letteraria e il lessico leviano nella traduzione tedesca <i>Ist das ein Mensch?</i> di Heinz Riedt <i>Giovanni Giri</i>	107

- "Shemà, ascolta!". Le "retroversioni" ebraiche
dell'epigrafe di *Se questo è un uomo*
Alberto Legnaioli 125
- La circolarità di *Se questo è un uomo*
ne *La tregua* di Francesco Rosi
Anton Giulio Mancino 155
- "...but of these it is better that there remains no memory."
The connotation(s) of memory in the English translations
of *Se questo è un uomo*
Isabella Martini 171
- From *Se questo è un uomo* to *La Notte dei Girondini* and back.
Some reflections on Primo Levi in Dutch
Barbara Roggema 199

La circolarità di *Se questo è un uomo* ne *La tregua* di Francesco Rosi

ANTON GIULIO MANCINO
(UNIVERSITÀ DI MACERATA)

Se per una svista o un disturbo dell'attenzione, così frequente nella contemporanea assuefazione a dispositivi multipli oltre che multimediali, si iniziasse a leggere la *Prefazione* di primo Levi a *Se questo è un uomo*: «Per mia fortuna, sono stato deportato ad Auschwitz...», e ci si fermasse all'improvviso, per una ragione qualsiasi, volontaria o meno, si coglierebbe paradossalmente l'aspetto determinante dell'impossibilità di chi non è stato "deportato" a raccontare la Shoah, in qualunque veste. Nel caso che qui si privilegia, cioè quello audiovisivo, la "fortuna" involontaria, intesa come terribile condizione di chi è (de)portato a evocare un vissuto altrimenti irripetibile, quindi inenarrabile, si smarrisce con il prosieguo della lettura «... solo nel 1944, e cioè dopo che il governo tedesco, data la crescente scarsità di manodopera, aveva stabilito di allungare la vita media dei prigionieri da eliminarsi, concedendo sensibili miglioramenti nel tenor di vita e sospendendo temporaneamente le uccisioni ad arbitrio dei singoli». Ma è la chiusura di questo testo a chiarire definitivamente, quasi per un'ironia involontaria della fattualità esperita, crudele e perciò incontrovertibile, i termini del problema: «Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato». Perché il problema c'è ed è quello nella fattispecie di caso anche di realizzare un film, con il carico di responsabilità aggiuntiva che le immagini in movimento, e perciò realistiche nella finzione tanto quanto nel documentario, comportano, senza soluzione di continuità.

Come è noto Levi scrive *Se questo è un uomo* per necessità, a ridosso degli avvenimenti, perché la sua vicenda di deportato ebreo ad Auschwitz sopravvissuto per puro caso, suonasse da monito e non andasse dimenticata. Quando invece quattordici anni dopo, nel 1962, mette mano alle vicende confluite nel suo secondo grande romanzo, *La tregua*, pubblicato nel 1963, lo fa con uno spirito ben diverso, al servizio

di una lucida analisi del dopo-Aushwitz, che cela l'intuizione che non si possa considerare la sua tremenda esperienza, in una prospettiva storica di lunga durata, come conclusa; donde la rievocazione tragico-mica del ritorno alla vita, che contiene una più cosciente cognizione del dolore e una chiara rassegnazione a considerare la normalità come una condizione assolutamente precaria e fragile, e a portarsi dietro per sempre l'incubo della deportazione, un dolore rivissuto tuttavia in una dimensione nuova, a tratti persino ironica, comunque orientata verso l'istinto di sopravvivenza e di riconquista di una dignità umana.

Bisognerebbe far risalire l'intenzione di Francesco Rosi di portare sullo schermo *La tregua* probabilmente all'anno dell'uscita del libro. Ma è stato solo in tempi più recenti, comunque prima dell'uscita di *Jona che visse nella balena* (1993) di Roberto Faenza e *Schindler's List* (1994) di Steven Spielberg, per la precisione nei primi mesi del 1987, che Rosi decide di parlarne allo scrittore. Si sente rispondere che tale richiesta «è una piccola luce in un momento buio», frase che all'indomani del suicidio dello scrittore, avvenuto l'11 aprile dello stesso anno, acquista un inequivocabile significato. Rosi nel frattempo realizza *Dimenticare Palermo* (1990) e *Diario napoletano* (1992), dopodiché si rimette in attività per concretizzare il progetto de *La tregua* (1997), riuscendovi soltanto nel 1995, avendo racimolato, attraverso una fitta rete co-produttiva internazionale (ci sono dentro finanziamenti italiani, francesi, tedeschi, svizzeri e inglesi), l'intero budget per avviare le riprese, che partiranno nei primi mesi dell'anno successivo. Si è anche assicurato la presenza di John Turturro che impersonerà Primo Levi, e che nel frattempo, entusiasmato dall'idea e incoraggiato da Martin Scorsese, che ha provveduto a fargli vedere film come *Salvatore Giuliano* (1962) e *Le mani sulla città* (1963), si documenta sulla vita e l'opera dello scrittore torinese e sull'Olocausto.

Non possono sfuggire, anche a prima vista, l'analogia con *Cristo si è fermato a Eboli* e le ragioni dell'interessamento di Rosi alle opere dei due Levi, Carlo e Primo, al di là della banale omonimia. Al regista non stanno a cuore soltanto i libri in questione, ma le figure stesse degli autori, entrambi torinesi, testimoni in prima persona delle vicende e dunque direttamente coinvolti come protagonisti, i quali hanno concepito la scrittura in prima istanza come documento ineludibile di esperienze

cruciali per la loro stessa esistenza. Non si tratta neppure unicamente di scrittori, hanno entrambi avuto una formazione scientifica (Carlo Levi ha studiato medicina, Primo Levi è stato un chimico), nel corso delle singolari vicende vissute si sono improvvisati dottori e infermieri, e hanno maturato la vocazione letteraria alla luce di fatti storici precisi di portata universale. Rosi fa riferimento a *La tregua* come a *Cristo si è fermato a Eboli* in quanto testi essenzialmente autobiografici e perciò immediatamente aderenti alle cose narrate, quasi la loro letterarietà fosse un elemento incidentale, aggiunto e non indispensabile per la stesura delle sceneggiature. Siccome l'ottica sembra essere stata quella di considerare Carlo Levi e Primo Levi i veri "soggetti" dei due film, come nel *Cristo* anche ne *La tregua* Rosi non si attiene soltanto ai singoli libri, ma ne contamina le rispettive trame, ampliandole con materiale contiguo e coerente, servendosi di brani, dialoghi e suggestioni tratte da altri libri degli stessi autori: in particolare *L'orologio* per il *Cristo* e *Se questo è un uomo* per *La tregua*. Accantonando a questo punto il *Cristo*, ci si può da subito accorgere che *La tregua*, così come l'ha concepito il regista, non equivale se non in superficie al romanzo, bensì si trasforma nella genealogia di *Se questo è un uomo*. Non per niente il film si chiude con l'immagine di Primo Levi che, appena tornato a casa, senza neanche darsi il tempo di ambientarsi nella ritrovata "normalità" civile domestica, comincia a scrivere e, mentre la sua voce narrante recita le celebri parole che inaugurano *Se questo è un uomo*, alza lo sguardo verso la macchina da presa e resta immobile a fissare lo spettatore. Ha dunque rimesso mano a quel quaderno in cui, secondo un'invenzione estranea alla pagina leviana, ma che qui trova una sua motivazione di fondo, aveva annotato pensieri e osservazioni destinati ad acquistare forma compiuta nel romanzo del 1946. Pur avendo scelto quale fonte di ispirazione privilegiata la seconda opera di Primo Levi, quella più mediata dall'istanza letteraria e per così dire dall'ottimismo, Rosi avrebbe in sostanza fuso i due testi. Indubbiamente ha condiviso lo spirito di fondo del libro del 1963: «Ciò che mi stimolava maggiormente era, più che mostrare la sofferenza nei campi di sterminio, tentare di raccontare sullo schermo quello che sembrava essere riuscito così facilmente, oltre che felicemente, a Levi ne *La tregua*, e cioè, attraverso i ricordi di quelle straordinarie avventure sue e

dei suoi compagni, aver dato la sensazione della riconquista della vita, il ritorno della speranza, attraverso le naturali, piccole e gioiose occasioni di ogni giorno che finiscono per affermare la superiorità della vita sulla morte». Da questo proposito derivano certamente soluzioni come quelle di trasformare i protagonisti, e in particolare il romano Cesare, interpretato da Massimo Ghini, e il milanese Unverdorben, affidato a Claudio Bisio, in tipici rappresentanti dell'italica furfante e cialtronesca arte di arrangiarsi, accentuandone la caratterizzazione e le battute sul versante della commedia, in modo da fornire un contrappunto più leggero alla drammaticità della vicenda. Drammaticità e propensione per la corda seria, anzi tragica dei fatti mostrati (forse accentuata anche dalla circostanza luttuosa della scomparsa durante le riprese due tra i più fedeli e preziosi collaboratori del regista, il direttore della fotografia Pasqualino De Santis e il montatore Ruggero Mastroianni), su cui Rosi non sembra affatto intenzionato a sorvolare, semmai rincarando la dose, sottolineando specie nei flashback in bianco e nero tutto il suo sdegno civile, rivendicando il primato della memoria incancellabile e condannando qualsiasi manifestazione di ignoranza o rimozione dei fatti scomodi (come risulta dall'episodio di Cracovia in cui Primo ci tiene a far conoscere la sua identità di ebreo ignorando l'improvvisa reazione scostante degli astanti, affrontato deliberatamente con maggiore gravità rispetto al romanzo). Ma sul Primo levi incarnato da John Turturro, pur assumendo su di sé il fardello di coscienza critica e di spettatore conturbato, eppure assorto in uno sguardo che è un atto di testimonianza e di condanna nello stesso tempo, vengono anche dirottate esibizioni comiche in origine, ovvero nel libro, attribuite ad altri personaggi (ad esempio l'imitazione della gallina per rendere il concetto agli abitanti di una sperduta casa russa, che sarebbe dovuta toccare a Cesare), oppure momenti di intimità e tenerezza (l'incontro nel bosco con la ragazza del lager). Insomma il film agisce su due livelli complementari. Ha dichiarato Rosi in un'intervista: «Come tutti sanno *Se questo è un uomo* è un libro rinchiuso nell'esperienza dell'orrore del campo di sterminio. Primo levi, quattordici anni dopo, ha sentito la necessità di scrivere *La tregua*. Levi ha scritto di suo pugno: "Per divertirsi e per divertire i futuri lettori". E io aggiungo: "per non dimenticare"... Io ho voluto cercare di fare le due cose... di creare la

continuità tra il dolore dell'Olocausto e l'euforia del ritorno alla vita». Inoltre, avvalendosi della collaborazione degli sceneggiatori Rulli e Petraglia, Rosi avrebbe sviluppato un ulteriore tema non direttamente contemplato ne *La tregua* ma altrove negli scritti di Levi.

In questo kolossal sul dolore e la pietà, pensato specialmente in funzione della divulgazione della materia trattata, soprattutto, spiega ancora l'autore, «per i giovani che non hanno vissuto in prima persona quegli avvenimenti. Primo Levi ne era molto preoccupato e me ne sono preoccupato anch'io moltissimo durante il film», molte sequenze assumono una valenza emblematica: innanzitutto quella iniziale, con i soldati a cavallo dell'Armata Rossa che sbucano come fantasmi imprecisati dall'orizzonte a liberare le larve umane di Auschwitz, peraltro molto fedele alle indicazioni di Levi («A noi parevano mirabilmente corporei e reali, sospesi – la strada era più alta del campo – sui loro enormi cavalli, fra il grigio della neve e il grigio del cielo, immobili sotto le folate di vento umido minaccioso di disgelo»); il personaggio della deportata (Lorenza Indovina) messa all'indice dai suoi compagni di sventura per essersi data sessualmente ai tedeschi in cambio della sopravvivenza e di cui Primo prende le difese invocando una sospensione di giudizio di fronte alla gravità eccezionale delle umiliazioni subite; la parte riguardante l'arrivo del treno a Monaco, completamente reinventata e sviluppata nel film, in cui Primo scende dal vagone e mostra ad alcuni soldati tedeschi i panni indossati nel lager, ottenendo in tutta risposta da uno di loro un mettersi in ginocchio che è essenzialmente un gesto, rivolto anche al pubblico, di condivisione dolente e colpevole dell'Olocausto e della Shoah.

In conclusione, ripensando a tutto quanto è accaduto, alla telefonata, a Francesco, al film visto e rivisto, *La tregua*, che include *Se questo è un uomo*, ma non è – sia chiaro - *Se questo è un uomo*, dunque non un film sulla Shoah, ma sulla memoria della Shoah, la memoria di un sopravvissuto alla scientifica “anormalità” di Auschwitz e che però non è sopravvissuto al peso della “normalità” seguente, il ragionamento da fare è il seguente. Francesco Rosi è un autore responsabile, non un testimone diretto. Sceglie quindi *La tregua*, non *Se questo è un uomo* in prima battuta. Ma recupera il primo romanzo di Levi, innestandolo nel secondo, sottolineando dappprincipio la necessità di salvaguardare –

come si dice in ambito processuale - le prove rappresentative, oggettive, dirette di Levi. Attraverso i flashback. Come in *Salvatore Giuliano*, *Il caso Mattei* (1972) e *Lucky Luciano* (1973) lavora sui documenti materiali disponibili. Ben sapendo e lasciando intendere con una didascalia, ovvero responsabilmente, da autore di film politico-indiziari, come li ho spesso definiti in tutti questi anni, che c'è molto di più, fatti di cui non sapremo mai o mai completamente.

La definizione di film politico-indiziario italiano è inseparabile dai film di Rosi, contestualmente all'esigenza di trovare una categoria che contribuisce a far chiarezza su una fattispecie distinta da quella vasta, generica e multiforme del cinema cosiddetto, a vario titolo, pur legittimamente, politico o civile. Nel procedere a questo necessario restringimento del numero di esemplari ascrivibili alla suddetta categoria, omogenei al loro interno e differenti rispetto ad altri collocabili invece all'esterno del perimetro, è indispensabile prendere le mosse da uno o più film precisi. I due fattori scatenanti, Rosi e l'epistemologia del film politico-indiziario italiano, si sono prestati a un conguaglio. Con il vantaggio pratico di avere sempre sottomano qualche titolo in grado di spiegare senza indugi cosa si intende in concreto per film politico-indiziario, senza dar luogo a equivoci o fraintendimenti ulteriori. Nel doppio caso di *Se questo è un uomo* e *La tregua*, con il secondo titolo a configurare l'intrinseco binomio, la strategia politico-indiziaria aiuta a rendersi pienamente conto di come la realtà della Shoah sia un'altra, rispetto a qualunque tentativo di ricostruirla. Poiché va oltre, oltre la vita e l'umana comprensione dei vivi. *La tregua* e *Se questo è un uomo* sono per Rosi documenti, restituiti sullo schermo come testi letterari, perché tali sono e in quanto libri presuppongono uno scrittore-protagonista oltre che testimone. Quindi propendendo per un film di finzione, per il più "letterario" dei due, *La tregua*, che incorpora al suo interno, il più documentale e testimoniale, *Se questo è un uomo*, Rosi compie una scelta ortodossa e coerente, non didascalica né illustrativa. Dal suo *La tregua*, inteso come punto di vista restituito sullo schermo, si capisce senza equivoci di sorta quanto il solo vivere, per Levi e gli altri compagni di ventura e sventura, i sopravvissuti, più "fortunati", nell'accezione/lapsus di cui sopra, di quelli di assoluta sventura, cioè i non sopravvissuti, sia stato un privilegio provvisorio, a termine. La

sua, derivata dai fatti e dalla coscienza di doverli rendere, è per Rosi un'opera sdoppiata di immaginazione realistica, in particolare *La tregua*, degna o piuttosto indegna di una commedia: pura finzione, che contrae a monte un debito con *Se questo è un uomo*.

Impostare ex novo oggi una riflessione sul film *La tregua*, in quanto implicitamente ed esplicitamente anche composto dall'indicibile materia di *Se questo è un uomo*, significa innanzitutto guardare oltre le critiche irricevibili che gli erano state mosse all'epoca. L'indizio ermeneutico più efficace è contenuto infatti nell'incipit, in cui l'autore – del film, Francesco Rosi, in autonomia rispetto al testo di partenza di Primo Levi – inserisce la didascalia accennata poc'anzi che sottolinea come, prima di abbandonare il campo di Auschwitz-Birkenau-Monowitz, i nazisti avessero avuto tanta premura di dare alle fiamme, oltre alle persone fisiche raggiungendo un bilancio spaventoso, il maggior numero di documenti. E a fare la stessa cosa, tra la fretta e l'impeto di andarsene, fucilando e uccidendo ancora altra gente. L'ennesimo misfatto degli ex vincitori, ora vinti, i carnefici che abbandonano le vittime che, in quanto testimoni diventano potenziali testimoni, in procinto di abbandonare il complesso del concentramento/lavoro/sterminio: la distruzione delle prove materiali. Una dichiarazione programmatica è pertanto quella inaugurale de *La tregua*, che concorre a connotare in termini rosiani l'intero decorso della vicenda mutuata dai due romanzi autobiografici di Primo Levi sapientemente intrecciati e combinati: il romanzo portante, l'omonimo *La tregua*, e l'altro che agisce sottotraccia, *Se questo è un uomo*. In occasioni pregresse sarebbe stato direttamente Rosi a prendere la parola, a offrirsi come voce narrante, spiegando i passaggi più complessi del puzzle politico-indiziario, come in *Salvatore Giuliano* e *Lucky Luciano*. O a metterci la faccia, come in *Il caso Mattei*, in veste di attore e autore della sua stessa inchiesta. Ne *La tregua* Rosi non ne ha più bisogno. La didascalia è sufficiente. Il suo cinema ha già assolto a questo compito precipuo nel corso dei decenni pregressi. Ripetere una cosa già fatta, o detta, sarebbe controproducente, banale. Neanche quando, dopo l'exploit della presenza fisica ostentata ne *Il caso Mattei*, Rosi ha prestato la propria voce a *Lucky Luciano*, sulla falsariga di *Salvatore Giuliano*, ha voluto fornire allo spettatore una semplice replica. Infatti nell'incipit di *Lucky Luciano* si nota come il commento di Rosi

non segua le medesime modalità comunicative originali e pertanto irripetibili di *Salvatore Giuliano*.

Vale la pena insistere su questa didascalia, tipicamente rosiana, dal momento che suggerisce ulteriormente uno schema distintivo, tra film sulla Shoah, e non, mutuata da uno scambio di battute privato. Vediamo quale. Durante la stesura della sceneggiatura di *Eyes Wide Shut* (1999) Stanley Kubrick non fa altro che punzecchiare lo sceneggiatore e scrittore Frederic Raphael il quale giustamente ha poi voluto aprirsi letterariamente: rivelare, far sapere ciò che per prassi sarebbe dovuto restare segreto, dietro le quinte, pura aneddotica. Ha deciso dunque di rievocare l'esperienza scegliendo lo stile e l'impianto della sceneggiatura cinematografica. E le pagine più belle di questa sorta di script, un po' diario, un po' saggio, un po' tutto e il contrario di tutto, dal titolo *Eyes Wide Open*, restituiscono il duetto in cui Kubrick lo provoca sul tema della Shoah, rimasta a suo avviso senza riscontri cinematografici. Ecco, vedendo *Il figlio di Saul* (2015) di László Nemes, da ascrivere alla categoria dei film sulla Shoah. La ragione sta in questo stralcio di dialogo tra i due illustri interlocutori, come in un film. Kubrick inizia chiedendo: «E allora l'Olocausto? Che cosa ne pensi di quello?». E Raphael: «Cosa ne penso? Penso che ora forse non abbiamo il tempo di...». Kubrick: «Come soggetto per un film, è fattibile?». Raphael: «Ne hanno già fatti di film sull'Olocausto». Kubrick: «Ah sì? Non lo sapevo». Raphael: «Hai mai visto quel film di Munk incompiuto, *La passeggera*?». E Kubrick: «Ok, e quali altri hanno fatto?». Raphael: «*Notti e nebbia*. Che era una specie di documentario». Kubrick non si dà per vinto: «E poi?». Raphael, annotando tra parentesi come in un copione che si rispetti: «Sapendo benissimo che è a questo che [Kubrick] vuole farlo arrivare», non esita a tirar fuori il titolo del film inominabile: «Beh, c'è *Schindler's List*». Kubrick, evidentemente contento di essere riuscito a far pronunciare quel titolo: «E ti sembra un film sull'Olocausto?». Raphael, ormai messo in mezzo: «No? E su cos'è?». Kubrick: «È un film sul successo. L'Olocausto riguarda sei milioni di persone che vengono ammazzate. *Schindler's List* parla di seicento persone che non vengono ammazzate. Altri?».

Ecco, la risposta a questa provocazione, più che una domanda, potrebbe essere oggi *Il figlio di Saul*, senza dimenticare nel frattempo il

contributo attivo sull'argomento fornito da Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985; *Sobibor*, 2001; *L'ultimo degli ingiusti*, 2013), Roman Polanski (*Il pianista*, 2002) e Paul Schrader (*Adam Resurrected*, 2008).

Ci sono insomma film sulla Shoah, come quelli suddetti, cui va ad aggiungersi *La passeggera* (1963) di Munk, citato apposta da Raphael, e film *non* sulla Shoah. *La tregua* di Rosi, ad esempio, non è un film sulla Shoah, ma sui sopravvissuti, come la maggior parte dei film che oggi erroneamente vengono invece considerati sulla Shoah. Come *Jona che visse nella balena* di Roberto Faenza o *Shindler's List*, e tantissimi altri, cioè la stragrande maggioranza di quelli che vengono prodotti e arrivano sugli schermi. Un film sulla Shoah, per definizione, invece non può che essere un film sulla morte. La morte al lavoro. Sul buon risultato in termini di fatturato della morte, di industria organizzata della morte. Senza testimoni. Poiché i testimoni fanno riflettere, soprattutto commuovono, indignano, fanno piangere. Commuoversi o piangere vuol dire superare l'orrore. Che è il compito dei film che parlano dei vivi. Per dirla con Kubrick, spiace ammetterlo, sul "successo".

Confrontiamo due casi, tenendo sempre a mente i brani iniziali e finali della *Prefazione* leviana citata in esergo di *Se questo è un uomo*. Quello di László Nemes è però un esemplare più unico che raro di film sulla Shoah o sull'Olocausto o per meglio dire sulla Shoah, nella molto selettiva e severa accezione kubrickiana. Per la semplice e inconfutabile ragione che – ancora secondo Kubrick - «riguarda sei milioni di persone che vengono ammazzate». A quindici anni dalla memorabile conversazione appena trascritta, sarebbe quindi interessante provare ad aggiornarne la sostanza partendo da *Il figlio di Saul*, autentico punto di non ritorno del rapporto tra cinema e Shoah. Che ci ricorda, semmai ce ne fosse bisogno, come sull'argomento il cinema abbia sempre da sempre avuto un problema grosso, di rappresentazione. Che cosa rappresentare? E soprattutto *come* rappresentare quel qualcosa di indicibile. Problema spesso insormontabile, nonostante i numerosi film e telefilm – inutile e controproducente la distinzione esteriore tra film di finzione e documentari - che di anno in anno accrescono il numero già oggi cospicuo di esemplari, non tutti indispensabili, di un patrimonio considerevole: un patrimonio di immagini ricreate o recuperate in cerca di una sintesi dell'evento, di una documentazione congruente, di

una risposta morale, storica, civile, psichica. Ebbene, come ha spesso sottolineato Jean-Luc Godard, il problema con la Shoah è sempre lì. Sembrerà strano, e lo maggiormente alla luce dell'impatto rivoluzionario sul piano audiovisivo di *Il figlio di Saul*, ma più film vediamo e più cresce è la sensazione che manchi l'essenziale. Il film d'esordio di Nemes al contrario ci ricorda l'*horror vacui* rispetto a ciò che è stata la Shoah. O per meglio dire la sensazione di un *horror vacui* al quadrato, l'*horror vacui* riferito all'orrore stesso, l'incapacità di restituire per immagini l'inimmaginabile. La posta in gioco è il trionfo assoluto, valga la pena di ribadirlo: della morte, su scala industriale. Non esistono vie di mezzo, come dimostra questo fulmine a ciel sereno, questo film a lungo atteso e ora finalmente divenuto reale, possibile, concreto: l'equivalente straniante ma verosimile e strutturale sul palcoscenico mostruoso della Shoah del celebre "strappo nel cielo di carta" che paralizza l'emblematico attore pirandelliano in *Il fu Mattia Pascal*. *Il figlio di Saul* è un di film di altro tipo e spessore, rientra nella sguarnita categoria di quelli che più si avvicinano al cuore atroce del problema. Problema appunto di senso, di intelligibilità, di espressione. Perché a conti fatti, concordando con la griglia molto restrittiva di Kubrick, il film per eccellenza sulla Shoah dovrebbe essere una specie di documentario industriale che dia conto di come l'operazione dello sterminio abbia funzionato in quegli anni (pur)troppo bene, a pieno regime, con un margine di errore tecnico infinitesimale, molto trascurabile. I sopravvissuti in questa cornice di efficienza lugubre, scientifica, impeccabile, finirebbero nel computo per essere appena un'appendice insignificante dei fatti, un ramo cadetto di una pratica discorsiva molto corposa che trova paradossalmente nei pianificatori e negli esecutori a qualsiasi livello della eufemistica "soluzione finale" la vera prospettiva sostenibile. Parlare, o meglio rappresentare la Shoah, partendo dai vivi, cioè dai "salvati", per usare l'espressione di Primo Levi, e non dai morti, ovvero i "sommersi", diventa ogni volta un modo per sviare. Scelta quest'ultima comprensibile, fragile, commovente, ma non sufficiente. Specialmente dentro un meccanismo perfettamente funzionante in cui gli unici titolati a parlare dovrebbero essere, per colmo di paradosso, i carnefici. Possibilmente nemmeno quelli che hanno scelto per convenienza di nascondersi, mentire, minimizzare, bensì gli altri, gli entu-

siasti. Quelli fin troppo soddisfatti dei risultati, convinti delle proprie azioni, orgogliosi del lavoro svolto. Oppure le vittime, soltanto quelle che però – ed ecco il paradosso tornare a configurarsi – non possono testimoniare, poiché nell’incubo storico e concreto della Shoah anche solo aver vissuto un istante di libertà, guadagnato un giorno, un mese, un anno di vita, o addirittura un’intera vita dopo quell’esperienza vuol dire in prima istanza essere stati, per fortuna incalcolabile o per caso incomprensibile, tagliati fuori dalla Shoah.

Il figlio di Saul, sulla falsariga dei due testi leviani che confluiscono ne *La tregua* di Rosi, pone lo spettatore di fronte a questo ignobile dilemma, che investe la sfera dell’audiovisivo più di ogni altro canale comunicativo o mediatico. Cosa/come far vedere e sentire per dar conto di un progetto di morte attuato con così grande solerzia, puntualità, accanimento, in cui la morte è la regola e la vita appena l’improbabile, ironica eccezione? László Nemes compie una scelta davvero impressionante. Mette disperatamente e maniacalmente a fuoco il soggetto che guarda, resiste, si muove, si dà da fare, mentre attorno a lui tutto il resto è evidente, ma sfocato. Il che non comporta affatto che lo spettatore non veda. Anzi, è proprio ciò che resta fuori fuoco, ma pur sempre a portata di sguardo a irretirlo, a sconvolgerlo. Quanto più l’autore non vuole mostrare, tanto più costringe lo spettatore a cercare con gli occhi l’eccesso nel difetto, a superare mentalmente la ridotta nitidezza delle immagini di contorno, che a maggior (s)ragione diventano centrali, incancellabili, nitidissime. *Il figlio di Saul* è dunque un film che sfida le consuetudini dello spettacolo, rendendo esemplare e centripeta/centrifuga la coscienza del soggetto singolo, l’ungherese protagonista che cerca mentalmente scampo dandosi un compito ossessivo, seppellire un presunto e indimostrato figlio, il filtro di una persistente e interminabile rassegna completa degli orrori. Orrori che si consumano a ciclo continuo davanti, dietro, accanto al “folle”, sedicente genitore di un giovane cadavere, ovunque. Non c’è speranza, né sosta in questo massacro inarrestabile: né speranza che qualcosa accada e modifichi il corso nefasto degli eventi, né speranza di poter distogliere lo sguardo dai modi, dai tempi delle esecuzioni. Nessuno si salva in *Il figlio di Saul*, né il ragazzo che miracolosamente o per inspiegabile costituzione fisica, sopravvive alle esalazioni mortali della camera a gas, né lo

stesso personaggio centrale, cui spetta il terribile e ingrato compito, assecondato dalla macchina da presa, di focalizzare/sfocare l'esistente, così come ai sonderkommando spetta quello di occuparsi dei cadaveri potenziali o effettivi. La figura del membro oramai in preda a un delirio salvifico, paternalista, del sonderkommando rende molto bene il senso della parabola, che non permette "tregua" o scorciatoie. Né "soluzione" alcuna che non sia iscritta nel devastante bilancio milionario della "soluzione finale". Non c'è spazio risolutivo credibile e pertanto risarcibile, sia pure per motivi di umana pietà, salvo quello dello stress da lavoro, lavoro che si accumula, lavoro talmente debordante da mandare spesso in tilt la macchina nazista. E come sbanda la macchina del delitto seriale, massificato, così la macchina-cinema si aggrappa all'espedito del dirottare a latere le sistematiche atrocità. Ai ritmi di produzione della fabbrica dello sterminio, oltre il principio del cottimo più crudele, corrispondono le prerogative audiovisive della macchina-cinema, il rapporto dialettico tra messa a fuoco e sfocatura, ripresa ravvicinata e distanziata, immagine fissa e in movimento, montaggio esterno ed interno, inquadratura breve e lunga. A partire dal piano sequenza inaugurale che non è soltanto uno dei macro-segmenti di cui si compone il film, ma la dimostrazione pratica, in tempo reale, ineludibile, del tempo standard concesso alle vittime appena sopraggiunte in treno direttamente dentro Auschwitz-Birkenau per raggiungere la camera gas e di lì, senza perdere tempo, direttamente finire dentro i forni per essere trasformate in cenere, dissolversi fisicamente affinché non venga serbata la memoria dei corpi. *Il figlio di Saul* è forse il film più estremo e ad oggi definitivo sulla "soluzione finale" poiché adotta strategicamente il concetto di "dissoluzione" anch'essa finale, *definitiva*. Dissoluzione delle immagini, del racconto, della visibilità, di cui ne accentua la potenza, l'acquisizione immediata, l'impossibilità di procedere ad una rimozione o a un ridimensionamento emotivo, sentimentale, affettivo della portata massiccia della strage. Lo stesso formato dello schermo, con il suo rapporto 1:1,33, rispetto ai convenzionali formati panoramici o orizzontalmente oblungi, non fa che confermare la scelta di campo: restringere la visuale per allargarne e moltiplicarne l'impatto diretto, non allusivo né elusivo. In questo film di (già) morti che si arrabattano per far qualcosa di utile o di irrazio-

nalmente etico e giusto in una situazione disperata, amorale e abissale, l'unica "soluzione" (della scena) "finale" ragionevole e logica è il raid conclusivo, a pochi passi da un bambino e testimone oculare capitato lì per caso e delicatamente invitato ad allontanarsi, delle zelanti SS che sparano sui non meno sventurati fuggitivi, approfittando della "tregua" e del loro ristoro breve, in un angolo di bosco. Gli addetti ai lavori del sonderkommando, quelli eliminati prima o quelli cancellati in chiusura del film, non fa differenza, non sono più fortunati dei loro equivalenti che transitano dalle camere a gas ai forni o dagli obitori o dalle fosse comuni ai corsi d'acqua. Sono semplicemente ex umani o ex persone da impiegare per la morte altrui prima di destinarle ugualmente all'unico alveo concepibile: la morte totale, indifferenziata. Sono appena esemplari modulari e intercambiabili di volta in volta di una specie, di una razza, di un popolo, di un'idea di umanità in esubero da distruggere per intero, senza eccezioni, seguendo appena programmi di priorità. Non importa perciò se quell'uomo un figlio l'ha (avuto) davvero, o se la sua sia né più né meno che una fissazione per tenersi occupato e mantenere un equilibrio psichico contingente. Né importa capire se quello che ha scovato tra i tanti sia un vero rabbino o semplicemente un altro morituro che ha trovato uno spiraglio di sopravvivenza momentanea. Importa il limite intrinseco di poter vedere, capire, temperare tutto, attraverso inquadrature che fanno, compongono e contengono quel che possono. Importa la fatica di reggere anche nella sala cinematografica la routine omicida, la pressione della morte che non conosce pause, istanti di riposo, angoli di riflessione e di comprensione di quanto accade, si ripete, non finisce perché non può. Si potrebbe dire, in ultima analisi, che László Nemes abbia in qualche modo applicato alla Shoah il medesimo criterio che Giovanni Pascoli prediligeva per fissare dettagliatamente, con perizia onomastica e linguistica, impressioni circoscritte di un mondo altrimenti incomprensibile, sfocato, funesto. La nota lettura di Gianfranco Contini contenuta nel saggio *Il linguaggio di Pascoli* è forse l'esempio per dar conto del tragico e spaventoso crinale della "dissoluzione finale" lungo cui si muove *Il figlio di Saul*: «La determinatezza di Pascoli – scrive Contini – si accampa sempre sopra un fondo di indeterminatezza che la giustifica dialetticamente. [...] Significa che l'indeterminatezza, questo fondo che dialetticamente

sorregge il determinato, è esposta in una parola semanticamente sfuggente, artisticamente quanto mai precisa. [...] Più il Pascoli è chiaro [...] e più radicalmente è irrazionale».

Da questa considerazione finale, all'apparenza materia stretta della filologia, in realtà ascrivibile alla moralità ogni volta da verificare e discutere della rappresentazione audiovisiva della Shoah, di cui Rosi si è fatto carico reintroducendo *Se questo è un uomo* solo a patto di poter disadattare da par suo *La tregua*, si può procedere a una rilettura di ogni film pregresso, presente o prossimo venturo su un evento che chiama in causa piuttosto un dovere di impostare ex novo le basi di un esistenzialismo fondato sulle nuove dipendenze da strumenti di comunicazione di massa consimili ad armi di *distruzione* e non *costruzione* di massa. Né potrebbe essere altrimenti dentro la drammaturgia in Rosi dove ogni segmento disponibile nasce in definitiva da un'esigenza forte di smontare e rimontare in continuazione, realtà e finzione, compreso quindi il prima e il dopo Auschwitz, Carlo e Primo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* e *L'orologio* quindi, come *Se questo è un uomo* e *La tregua*, saldando in continuazione un brano all'altro dello stesso film, quindi un film all'altro in maniera inequivocabile come i pezzi disponibili di un puzzle inquietante. Un puzzle peraltro incompiuto che ha come epicentro la storia italiana del secolo scorso, ma che può rivelarsi progressivamente sempre più esteso, eccedente la misura dei confini nazionali e della cronologia di riferimento. Un puzzle smisurato, sottratto forse per sempre alla verità ufficiale, ma dal punto di vista di Rosi, punto di vista prontamente restituito allo spettatore attento, non al principio di realtà. La rappresentazione, la scelta dell'inquadratura, la composizione interna, la combinazione tra una e l'altra sono sempre il frutto maturo, concepito a beneficio della memoria futura di un accostamento strategico, strutturalista e illuminante. Per molti versi anche di una forte predisposizione di stampo illuminista all'uso incondizionato della ragione e del dubbio permanente. Elementi eterogenei all'apparenza prosaici, grigi, d'ufficio o d'archivio, pertanto scarsamente suggestivi a livello spettacolare, diventano a sorpresa sconvolgenti, d'azione in quanto veicoli di una restituzione doverosa, sostenibile e alternativa della verità. E questo grazie a una riorganizzazione sincronica o diacronica, a seconda delle necessità, dei casi messi a fuoco, delle circostanze

specifiche. Dentro un suo film i medesimi tasselli del mosaico infinito riprendono vita, senso, vigore conoscitivo.

Bibliografia

Ciment, Michel, *Dossier Rosi*, Milano, Il Castoro, 2008.

Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947; Torino, Einaudi, 1958.

—, *La tregua*, Torino, Einaudi, 1963.

—, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986.

—, P., *Conversazioni e interviste 1963-1987*, Torino, Einaudi, 1997.

Mancino, Anton Giulio, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2008.

- *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2012.

- *La dissoluzione finale*, "Cineforum", n. 552, 2016.

Mancino, Anton Giulio, ZAMBETTI, Sandro, *Francesco Rosi*, Milano, Il Castoro, 1998.

Raphael, Frederick, *Eyes Wide Open*, Torino, Einaudi, 1999.