

MARRONE, Gaetana. 'Linguaggio della memoria e coscienza storica ne LA TREGUA di Francesco Rosi'. *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, a cura di Stefania Lucamante, Monica Jansen, Raniero Speelman & Silvia Gaiga. ITALIANISTICA ULTRAIECTINA 3. Utrecht: Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008. ISBN 9789067010245.

## RIASSUNTO

Tra le numerose testimonianze dei campi di concentramento nazisti apparse nel dopoguerra, si staglia l'esperienza di Primo Levi, il quale alla concretezza sensazionale della cronaca del Lager privilegia un'assoluta umanità di tono, rivelando al contempo un'autentica vena di scrittore. È questo aspetto della documentazione di una drammatica vicenda personale, che ha ispirato Francesco Rosi, sin dai primi anni Sessanta, a fare un film sul grande memorialista dell'Olocausto. La scelta cade su *La tregua*. Secondo Rosi, che punta su 'una carica di attualità' per il suo film, il vagabondaggio di Levi ai margini della civiltà rappresenta "la vita come tregua tra una guerra e un'altra." Uscito nel 1997, il film suscitò subito considerevole attenzione da parte della comunità ebraica internazionale e dei grandi organi di stampa, comunicando il senso dell'importanza di un dibattito culturale e ideologico. LA TREGUA è una meditazione cinematografica sulle sfide avanzate dalla dinamica tra il pessimismo della ragione e l'ottimismo della volontà. La logica scientifica di Levi è spesso obliterata da un'ombra di pessimismo, eppure Rosi gioca su un'allegoria del futuro, a cavallo fra la realtà storica e la realtà esistenziale, come solo un maestro del realismo poteva realizzare. Il regista ha compreso che la costante umana e intellettuale del risveglio che Levi presenta nel romanzo non poteva rientrare nel modello statico del passato (semplicemente mettere a fuoco l'orrore dell'annientamento). Rosi evoca un dolore indefinibile, e la speranza di una generazione per cui le verità dell'Olocausto rimangono tuttora misteriose: "Ho fatto il film", dichiara, "per far conoscere e per non far dimenticare".

## PAROLE CHIAVE

LA TREGUA, Levi, Diner, Rosi, coscienza storica

© Gli autori

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

## LINGUAGGIO DELLA MEMORIA E COSCIENZA STORICA NE LA TREGUA DI FRANCESCO ROSI

**Gaetana Marrone**  
(Princeton University)

Chi sopravvive a Auschwitz non è un uomo  
migliore né più grande. Ha solo il marchio  
impresso sul cervello, un'impronta  
indelebile.  
(István Szabó, *Ein Hauch von Sonnenschein*)

### LA LOTTA PER LA MEMORIA

In un'intervista pubblicata su *L'Espresso* il 18 gennaio scorso, lo storico Dan Diner si interroga sul ruolo della memoria nel commemorare le vittime della *Shoah* il 27 gennaio, data della liberazione del campo di Auschwitz. Avanza una lettura provocatoria, con l'affermare che la *Shoah* non è mai stata assimilata alla memoria europea della Seconda guerra mondiale, monopolizzata dal mito della Resistenza; non è in sostanza un avvenimento fondante:

Intanto il 27 gennaio 1945 è un evento di per sé debole. Lo sterminio degli ebrei era da tempo compiuto. Ad Auschwitz c'erano pochissimi prigionieri superstiti. L'armata sovietica ci è arrivata praticamente per caso, durante l'offensiva per conquistare Berlino. Ciò detto: molti eventi che vengono commemorati sono un po' inventati. [...] Ma attenzione, niente è sicuro per sempre. È in atto una lotta per la memoria. (Diner 2007, 100)

A farci argomentare, ricorda inoltre che la memoria, come fenomeno spontaneo, inconscio, determina l'appartenenza a un gruppo etnico:

Alla base della nostra coscienza storica c'è sempre un evento o un mito fondativo: la rivoluzione, la creazione di una comunità politica, più raramente un lutto, una guerra. La memoria quando è elaborata serve per costruire il futuro. (100)

Questo richiamo avvalora la tesi dell'insediamento della memoria politica nei confronti della *Shoah*, poiché celebra le vittime legittime della lotta armata contro l'occupante, vale a dire quelle che si immolarono per la libertà della patria. La *Shoah* invece commemora l'annientamento industriale, preordinato, di persone inermi, l'inconcepibile disegno nazista. Dunque, per Diner, Auschwitz non si presta a una narrazione politica, dal momento che non coinvolge i resistenti.<sup>1</sup>

Nell'articolo si fa anche un fugace riferimento a Primo Levi (1919-1987), a un suo dato biografico: catturato dalla Milizia fascista il 13 dicembre 1943, assieme a due compagni partigiani, Levi si dichiarò ebreo, piuttosto che combattente, ritenendo così di salvarsi la vita.<sup>2</sup> Nel febbraio del 1944, quando i tedeschi assumono la gestione del campo di concentramento di Carpi-Fossoli, presso Modena, sarà trasferito ad Auschwitz. Qui era la notte dell'umanità, e il Lager, scriverà in seguito, "una zona grigia, dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi" (Levi 1986, 29). Qui il genocidio degli ebrei, lo sterminio dei "sommersi," non trova spiegazioni in termini razionali, non c'è un perché.<sup>3</sup> L'essere ebreo Primo lo capirà solo ad Auschwitz, alla cattura era un giovane inesperto, che non aveva mai imbracciato un'arma. Col vigore nativo di chi non si rassegna al vuoto, darà una testimonianza indimenticabile della sua discesa agli inferi in *Se questo è un uomo* (1947):

Essi popolano la mia memoria della loro presenza senza volto, e se potessi racchiudere in una immagine tutto il male del nostro tempo, sceglierei questa immagine, che mi è familiare: un uomo scarno, dalla fronte china e dalle spalle curve, sul cui volto e nei cui occhi non si possa leggere traccia di pensiero. (Levi 1972, 82)

Quanto di tutto ciò sia radicato nell'inconscio dei "salvati", o relegato ai margini della coscienza, e quanto sia pertinente alla memoria storica, senza cadere nell'assuefazione all'evento (la normalizzazione della *Shoah*), è problema che la critica a noi contemporanea ancora dibatte.<sup>4</sup> Ed è questa la cosa importante nel configurare le ipotesi della memoria.

#### LA MEMORIA DELL'OFFESA: ATTUALITÀ E RAPPRESENTAZIONE

Tra le numerose testimonianze dei campi di concentramento nazisti apparse nel dopoguerra, sostanzialmente uniformi nel denunciare inimmaginabili orrori, veri *cahiers de doléance* generazionali, si staglia l'esperienza di Primo Levi, il quale alla concretezza sensazionale della cronaca del Lager, del vissuto più atroce, privilegia un'assoluta umanità di tono, rivelando al contempo un'autentica vena di scrittore (Manacorda 1974, 277). È questo aspetto della documentazione di una drammatica vicenda personale, che ha ispirato Francesco Rosi, sin dai primi anni Sessanta, a fare un film sul grande memorialista dell'Olocausto. La scelta cade su *La tregua* (pubblicato da Einaudi nel 1963), il libro del tempo del ritorno, il racconto di impreviste speranze, sospese tra l'orrido passato e il vuoto del futuro. La 'tregua' come stato di sospensione tra la razionalità del quotidiano normale e l'illogicità aberrante dell'esistenza nel Lager, si rivela, nelle parole dello stesso Levi, "una parentesi di illimitata disponibilità, un dono provvidenziale ma irripetibile del destino" (253). Secondo Rosi, che punta su una carica di attualità per il suo film, il vagabondaggio di Levi ai margini della civiltà rappresenta "la vita come tregua tra una guerra e un'altra":

Il racconto [di Levi] ha un taglio letterario e il ritmo della memoria. Il film soffrirebbe di una certa lentezza. Penso invece che l'attualità del tema, la vita come tregua tra una guerra e un'altra, debba trovare riscontro in un ritmo di contemporaneità, che segni una scansione della narrazione, che racchiuda i vari paragrafi della cronaca, d'epoca, di ieri e di oggi.<sup>5</sup>

Ecco il vero significato del testo: un'Odissea dell'Europa tra guerra e pace. Come è noto, il film non si farà fino agli anni Novanta. Il regista narra la sua lunga avventura di produzione:

Passarono gli anni, il film non era di facile combinazione, fui preso dalla realizzazione di altri progetti, ma il tema, sempre riproponibile in virtù dei suoi valori eterni poetici, umani e di ammonimento, ogni tanto mi riportava a pensarci. [...] 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 [...] la sensazione della riconquista della vita, il ritorno della speranza, attraverso le naturali, piccole, grandi e gioiose occasioni di ogni giorno che finiscono per affermare la superiorità della vita sulla morte. [...] Ci ripensai ancora, questa volta più decisamente, nel 1987. A quell'epoca nessuno nel cinema progettava film sul tema dell'Olocausto. Telefonai a Primo Levi, gli chiesi il libro per farne il film, ne fu felice, la cosa mi riempì di orgoglio e di responsabilità. Mi disse testualmente che la mia proposta "gli portava un po' di luce in un momento molto buio della sua esistenza." Una settimana dopo moriva nella maniera tragica che sappiamo. Ne rimasi traumatizzato. Non ebbi il coraggio di rivolgermi subito ai suoi familiari, lo feci in seguito, spinto, al di là della mia primitiva idea, da una sorta di muta parola scambiata tra me e lui che mi rendeva ancora più responsabile e rischiosa, ma anche più giustificata, la mia persistenza nel progetto.<sup>6</sup>

Nel gennaio del 1996, Rosi firma il contratto per LA TREGUA. I sopralluoghi con Pasqualino De Santis, il direttore della fotografia, iniziano a marzo in Ucraina; il 3 aprile è il primo giorno di lavorazione; il 26 luglio finiscono le riprese; il montaggio parte il 7 agosto a Roma. Il film viene prodotto da Leo Pescarolo e Guido De Laurentiis su soggetto originale dello stesso Rosi e Tonino Guerra, con John Turturro nel ruolo principale. Uscito in anteprima mondiale al Regio di Torino il 10 febbraio 1997, il film suscitò subito considerevole attenzione da parte della comunità ebraica internazionale e dei grandi organi di stampa, comunicando il senso dell'importanza di un dibattito culturale e ideologico. Da vari critici e da varie angolature si indagano i caratteri epici della monumentale operazione di Rosi, che Tullio Kezich vede "ispirato soprattutto nel rimembrare le ineffabili illusioni del dopoguerra in un magico neorealismo della memoria" (1997, 35). Ma ci tornano alla mente anche le parole di Cesare Segre, che tuona sulle pagine del *Corriere della sera*: "Caro Rosi, proprio non ci siamo". Per il critico, che avanza molte perplessità su certe vignette comiche (la camicia, la gallina), che non rendono l'intelligenza linguistica dello scrittore, e soprattutto sui due episodi amorosi con Galina e Flora, il film non traduce lo "stile austero dei torinesi antifascisti ed ebrei degli anni Quaranta" (Segre 1997, 31).

Rosi introduce Levi, testimone e narratore, come il polo progressista di una visione "statica" dell'Olocausto, fondata sulla tradizionale recezione storica delle atrocità naziste. Che non sia una traduzione alla lettera del taglio letterario del

romanzo è affermare un'ovvietà. Si tratta di vedere se la prospettiva cinematografica permette di cogliere qualcosa di inedito dietro l'impegno assunto dal regista di modellarsi allo spirito del racconto originale: il costo reale pagato dall'animo umano diventa essenzialmente il peso che misura la sopravvivenza in un mondo dove l'ideologia del male attiva il dramma della Storia. Non alieno a sfide, sin dall'inizio della sua carriera, Rosi si accingeva, con determinazione, a un formidabile confronto. Il memoriale di uno dei più noti sopravvissuti all'Olocausto diventava il *locus* privilegiato per scandire una narrazione fatta di memoria e di contemporaneità:

Ho sempre creduto nella funzione del cinema come denuncia e come testimonianza di realtà, e come racconto di storie attraverso le quali i figli possano conoscere meglio i padri e trarne insegnamento per un giudizio di cui la Storia costituisce il riferimento. Il cinema è Storia, e come tale dovrebbe diventare in tutte le scuole del mondo un necessario complemento di insegnamento. (Rosi 1996, 103)

Nel rapporto con la società del proprio tempo, e con l'afflato morale che la rappresentazione dell'Olocausto domanda, Rosi si assume il ruolo di un tempestivo testimone. Uomo dalle convinzioni profonde, a fondamento della sua etica c'è l'impegno sociale dell'artista.

DALLA CRONACA DEL LAGER ALLA POESIA DELL'ESPERIENZA SOCIALE: IL SILENZIO, L'ATTESA

Nel film, il ritmo della memoria trova riscontro in un ritmo di contemporaneità, la narrazione scandita da una delle battute portanti del romanzo: la memorabile "guerra è sempre" del Greco (57). Vari spunti di cronaca, che presi nell'insieme si offrono come approdo dell'esperienza storico-sociale di un momento della collettività europea. E affiora anche la memoria personale del regista: il riferimento a UOMINI CONTRO, il film del 1970 ispirato a *Un anno sull'altipiano* (1938) di Emilio Lussu e ai racconti bellici del padre. LA TREGUA si apre con immagini di repertorio e di *fiction* (esplosioni, i tedeschi che bruciano i documenti dei prigionieri), che registrano la barbarie di un inferno moderno. Le immagini gradualmente prendono colore ma su tonalità inizialmente bicromatiche: il bianco della neve, i quattro cavalieri vaghe ombre all'orizzonte, il grigio del paesaggio e dei reticolati, il colore delle uniformi dell'Armata Rossa (unico, spicca il rosso dei distintivi e delle bandiere). Poi acquistano di intensità man mano che il percorso del protagonista si svolge verso la libertà (ad esempio, il verde della natura nel viaggio verso Sud). Il passaggio dal grigio piombo del cielo del Lager alla luminosità dei paesaggi assolati lungo la via del ritorno ha il compito di fare inquadrare il protagonista nella dimensione tragica di chi è consapevole già del dopo, estrapolandolo però da una facile tendenza al patetico.

Dopo la breve sequenza d'apertura, gli episodi del racconto filmico si calano in un'atmosfera che oscilla tra "la fiaba e la crudezza della cronaca".<sup>7</sup> Questa dicotomia fra il tempo della rappresentazione (mimesi del reale storico) e il punto di

vista del personaggio (l'occhio interiore) distingue l'impegnativa operazione di Rosi da quella di un adattamento cinematografico di repertorio. Quasi la letterarietà del romanzo fosse "un elemento incidentale" per la stesura della sceneggiatura: il regista non si attiene al singolo libro, ma ne contamina la trama con brani e suggestioni tratti da altri libri dello stesso autore (Mancino-Zambetti 1998, 148). In entrambi i casi vi è un personaggio che dice 'io' ma il rapporto fra narratore e personaggio è diverso nelle due opere. Nel romanzo fra l'autore e il suo protagonista si crea una relazione simbiotico-speculare, mentre nel film il personaggio di Levi è presentato secondo i canoni del realismo critico, serve all'oggettività narrativa. Rosi è alla ricerca di essenzialità e si concentra sull'attore, con un Turturro introspettivo e lirico, i rapporti temporali della storia. Raggiunge effetti degni di un grande affresco epico: complessità e semplicità sono gli elementi caratteristici che definiscono il suo linguaggio espressivo. Di fatto Primo-Turturro affonda lo sguardo nella memoria collettiva, ed anche nelle pratiche di repressione quotidiana rimosse, pur sempre presenti in una memoria sommersa. LA TREGUA si serve di nuovi strumenti di rappresentazione per la realtà dell'Olocausto interpretata secondo un'ottica che esula da stereotipi esauriti.

Per Levi il campo è negatività, e Rosi ne visualizza la sofferta dimensione memoriale con immagini-documento in bianco e nero (come i *flashbacks* del narratore quando rivisita lo scenario funereo dell'orrore), e con inserti scritti che identificano il contesto storico. Le riprese iniziali contrastano con il silenzio delle grigie larve umane nel campo di prigionia, su cui grava "l'ombra del dubbio", dopo l'apparizione della prima pattuglia russa, dei quattro "messaggeri di pace" (10), ripresi sui loro enormi cavalli con la telefoto. E vedono "il campo annesso nella neve che cade. Gli internati sono dei punti neri che, usciti dalle baracche del Lager, vanno a macchiare la neve bianca. E poi gli occhi..."<sup>8</sup> I soldati russi sembrano sospesi nel bianco umorale della neve. In queste immagini di una bellezza spettrale, che assumono una valenza squisitamente emblematica, trova certo conferma quanto scrive Denby, che cioè De Santis "si avvicina ad estetizzare il campo di concentramento" (1998, 125). Eppure la sequenza iniziale riproduce, secondo una lettura fedele alle parole di Levi, il 'reale' visto dal protagonista.<sup>9</sup> E non va dimenticata la grandiosa inquadratura dal basso della caduta della "porta della schiavitù", l'accesso all'improbabile, impossibile libertà, che fa da cornice al lungo peregrinare dei reduci nei campi dell'Est, ritmato da una certa *suspense*, nella ricca sequenza di episodi tragico-grotteschi, popolati di personaggi indimenticabili. "Mi pare che occorra sottolineare", scrive Rosi, "questo momento di andata verso qualcosa che essi stessi non sanno che cosa può essere di preciso, se non la libertà riconquistata".<sup>10</sup>

Poi, se si passa alle tappe del viaggio, le prime immagini demarcano la separazione tra lo spazio indefinito del ritorno e quello di Auschwitz che la macchina da presa si lascia alle spalle. La mossa d'avvio, per il regista, diventa una coppia classica del cinema: "l'uomo grosso, furbo e forte, e il piccolo uomo".<sup>11</sup> Le scarpe fatiscenti di Primo, "in virtù delle quali ogni singolo passo diventava un problema"

(52-53), affascinano subito il Greco; sono scarpe “degne di Charlot” ed il tono del dialogato “dovrebbe essere quello di Woody Allen”.<sup>12</sup> Altro esempio del modo in cui Rosi immette lo spettatore al centro dell’approccio conduttore del film può essere il personaggio del Moro di Verona, il quale “dovrebbe oscillare tra l’idealismo di un Don Chisciotte e il materialismo di un saggio che riesce sempre a trovare la soluzione alle esperienze”.<sup>13</sup>

Ma è lo sguardo del personaggio di Primo, nell’attesa di conquistare la meta di casa, a farne partecipi gli spettatori. La camera segue il protagonista, soggetto cognitivo, “senza ricorrere a rituali o segnare esteriormente una crisi interiore, affidando ai suoi occhi tutta la sua disperazione per il degrado subito dall’uomo” (Bruno 1997, 188). In effetti il film ha molti stati irreali, quasi una *rêverie* involontaria, ma sempre con la funzione segnica di una tragedia che perdura (189). Rosi riduce il dialogo di Levi-Turturro al minimo, quasi un invito alla forza poetica dell’immagine filmica, a quei valori poetici eterni che avevano attratto il regista all’opera di Levi. Riecheggia la riflessione di George Steiner in *Language and Silence* (1966), che la parola, proprio perché è la sigla dell’umanità, non ha una vita naturale nei luoghi e nei tempi della bestialità. Il silenzio diviene un’alternativa.<sup>14</sup> In una sola inquadratura, di Primo davanti a un finestrino del treno, è preannunciato il motivo del destino che deve compiersi attraverso la connotazione prodotta dal silenzio primordiale, dal senso di solitudine irreversibile che ci comunica la visione del volto assorto del protagonista. E nel silenzio si svolge una delle scene (re-inventate) più discusse del film, quella del tedesco che si inginocchia davanti a Levi nella stazione di Monaco, a riconoscimento dell’oltraggio, quando vede balenare sulla giacca del fantasma di Auschwitz la stella di Davide. Se lo scrittore tematizza la sua relazione esistenziale con quella “folla anomala di visi sigillati” (251) con la sospensione di un giudizio corrispondente alla gravità dell’affronto subito, per Rosi, questo gesto simbolico rientra nel clima dell’attualità che sottende il suo film: fu ispirato da una fotografia del cancelliere Willy Brandt davanti al Memoriale delle vittime del ghetto di Varsavia. C’è un senso di lieve libertà conquistata, nel capitolo finale de *La tregua*, ma c’è anche uno stato d’animo complesso in Primo; un senso di terribile indeterminatezza, di una feroce partita giocata, con il conto rimasto in sospeso.<sup>15</sup> Rosi recupera l’incontro a Monaco focalizzandosi sulla percezione tragica della colpa che deve essere empiricamente espiata dal ‘gesto’:

I tedeschi si sollevano dal lavoro e guardano il treno, raccogliendo negli sguardi i resti di una superbia e di un orgoglio mai domati. Ma tra loro, un uomo anziano, che indossa i brandelli scoloriti delle orgogliose uniformi della *Wehrmacht*, lentamente si piega in ginocchio. Il vecchio Moro di Verona si stacca dagli altri e aiuta l’uomo a rialzarsi.<sup>16</sup>

Come ha già ben detto Jean Gili, il messaggio del film si esaurisce qui, nella figura di un uomo che si sobbarca la tragedia di un intero popolo colpevole, davanti alla Storia, di crimini contro l’umanità (Gili 1997, 7). In questo scarto dal romanzo, illuminante per la nostra problematica, Rosi si assume la responsabilità di narrare un

evento, non di fantasia, che traduce la cognizione del dolore, la strage silenziosa di Auschwitz, in vigilanza politica.

LA TREGUA è una meditazione cinematografica sulle sfide avanzate dalla dinamica tra il pessimismo della ragione e l'ottimismo della volontà. La logica scientifica di Levi è spesso obliterata da un'ombra di pessimismo, eppure Rosi gioca su un'allegoria del futuro, a cavallo fra la realtà storica e la realtà esistenziale, come solo un maestro del realismo poteva realizzare. Ne nasce la possibilità di proiettarsi verso un modello sociale che "contiene anche un sogno di pace, di libertà, di fraternità, di solidarietà e di speranza," di cui i personaggi dello scrittore torinese sono indimenticabili portatori.<sup>17</sup> Il regista ha compreso che la costante umana e intellettuale del risveglio che Levi presenta ne *La tregua* non poteva rientrare nel modello statico del passato (semplicemente mettere a fuoco l'orrore dell'annientamento). Ha preferito visualizzare la struttura implicita del libro: un mutarsi, un arricchirsi del rapporto umano durante il labirintico viaggio del ritorno, che apre a nuovi referenti storici. Rosi evoca un dolore indefinibile, e la speranza di una generazione per cui le verità dell'Olocausto rimangono tuttora misteriose: "Ho fatto il film", dichiara, "per far conoscere e per non far dimenticare".<sup>18</sup> Superate sono ormai le riserve critiche (vedi Steiner, Wiesel), che per lungo tempo hanno posto l'Olocausto al di là (o contro) ogni rappresentazione, a maggior ragione quando era un non ebreo ad affrontare la materia.<sup>19</sup>

#### LA FINE DEL VIAGGIO: LA VITA COME TREGUA TRA UNA GUERRA E L'ALTRA

Vorremmo chiudere con un ritorno circolare all'inizio del nostro discorso. Il dilemma, per chi è sopravvissuto ai campi di sterminio, per chi ha spinto lo sguardo verso il fondo, è quello di come comunicare un passato che rimane essenzialmente memoriale e reale. Come si possono raccontare eventi che negano di per sé una lingua propria? Ci sono verità la cui essenza è individuabile solo dal silenzio; e ce ne sono altre che neanche il silenzio è in grado di esprimere. Per lungo tempo, "i salvati" si rifiutarono di parlare, nonostante molti ritornassero negli anni a visitare i luoghi del dolore. Un fenomeno ontologico, "La soluzione finale/*Die Endlösung*" sfida qualunque tentativo di comprensione. "Let's be honest", scrive Elie Wiesel, "In this sense the enemy can boast of his triumph. Through the scope of his deadly enterprise, he deprives us of words to describe it" (Insdorf 1989, xi).<sup>20</sup> Il Lager continua a perseguitare la vittima dallo spazio dell'inconscio: è la colpa dell'impensabile, e pochi sono disposti a confessarla.<sup>21</sup> Auschwitz, Treblinka e Sobibor, i campi per lo sterminio degli ebrei, sembrano appartenere a un altro tempo. L'essenziale può venire rimosso, o rimanere sotto le spoglie di una drammaturgia della sofferenza. Indi, il dramma del testimone. Levi parlò a lungo dell'urgenza di verità che lo ha indotto a documentare in parole un'esperienza che poteva sembrare inenarrabile.

L'offesa nazista contro l'umanità, si è detto, non ha alcuna possibile spiegazione razionale. Più sottile il processo che inquadra la *Shoah* come

manifestazione di un male inspiegabile, un male che non ha legami con la tradizione culturale e storica dell'Europa. Nel romanzo, il vocabolo polacco "Wstawać" (alzarsi) continua ad affiorare alla memoria di Primo, dopo il ritorno a casa il 19 ottobre 1945, e nonostante "il calore della mensa sicura, la concretezza del lavoro quotidiano, la gioia liberatrice del raccontare " (254). "Un sogno entro un altro sogno", il gelido comando dell'alba in Auschwitz sigilla l'ultimo capitolo de *La tregua*. È altrettanto vero che la significazione simbolica di "Wstawać" resta in un atto reiterato di comunicazione:

Tutto ora è volto in caos: sono solo al centro di un nulla grigio e torbido, ed ecco, io *so* che cosa questo significa, ed anche so di averlo sempre saputo: sono di nuovo in *Lager*, e nulla era vero all'infuori del *Lager*. (254)

L'incubo di Primo segnala una rivolta contro la disintegrazione dell'esperienza del Campo, dei sopravvissuti, imprigionati in uno spazio liminale tra la tragedia storica e il peso della sua eredità. *La tregua* è una metafora efficace che attesta al ricorrente risvegliarsi dell'io disgregato; il tempo che unisce una primordiale vitalità con il tono somnesso di una memoria riflessiva.<sup>22</sup> Da un lato, l'adattamento cinematografico di Francesco Rosi ascrive l'Odissea picaresca di Primo al livello ordinario di un ritorno alla vita, una struggente storia di una primavera di libertà; dall'altro, traduce l'indignazione morale del narratore che barbarie maggiore è l'oblio: la missione come testimone diventa una vitale necessità per Levi. Alla fine del suo lungo viaggio, marchiato a vita dal tatuaggio della prigionia, il reduce comincia a scrivere seduto alla scrivania torinese. Con gli occhi fissi alla macchina da presa, dà voce a un monito pacato e severo, riprendendo le parole di *Se questo è un uomo*: "Voi che vivete sicuri nelle vostre tiepide case, voi che trovate tornando a sera il cibo caldo e visi amici".

Un'esperienza letteraria di tale entità non poteva non lasciare segni nella lunga gestazione del progetto filmico di Rosi. Se si fa tappa al primo abbozzo per la sceneggiatura, il regista si orienta verso un finale dolorosamente aderente alla sfera biografica: "Dopo la 'speranza' costituita dal crollo del muro di Berlino", scrive, "l'Europa continua a essere dilaniata e prostrata da divisioni, guerre ecc. Lui torna a casa [...]. Lui a letto. Caffè-latte, pane, madre (la scena del sogno). Bussano. Lui sul pianerottolo... controcampo: P.L. anziano. Tromba delle scale".<sup>23</sup> Ma già nel soggetto de *LA TREGUA* inviato a Pescarolo, il regista da un lato accentuerà gli inserti fotografici di contemporaneità storico-politica, dall'altro getterà lo sguardo indietro a evocare la memoria cinematografica della guerra:

Immagini di repertorio del crollo del muro di Berlino e repertorio di attualità dei nostri giorni testimoniano lo sconcerto, la condanna, la paura: ovunque nel mondo, dall'America alla Russia, dalla Bosnia alla Croazia, alla Serbia, dalla Germania ai Balcani, dall'India al Medio Oriente, esplose ancora l'odio razzista.

Un bambino tra le macerie di Berlino, gioca con la sua ombra: sono le immagini del film di Roberto Rossellini *GERMANIA ANNO ZERO*. Nell'aria risuona un

sinistro discorso di Hitler... il bambino sale le scale di un edificio distrutto, si lascia cadere nel vuoto.<sup>24</sup>

Attraverso l'evidenza simbolica delle immagini Rosi esegue il tema del ritorno a casa di Levi con un agghiacciante monito allo spettatore. La scena finale del film attiva i meccanismi di identificazione con uno spazio ontologico. Le ultime inquadrature di Primo, nella casa dove era nato e dove morirà di sua scelta l'11 aprile 1987, mettono in discussione la nostra responsabilità di aprire gli occhi e vedere, aprire i nostri cuori per impossessarci della nostra antica umanità. Rosi afferma l'importanza della memoria come veicolo per costruire il futuro basato su una trama transgenerazionale, un gesto collettivo che aspira a scongiurare un evento metafisico (il male assoluto) sempre latente: "Levi ci ha lasciato il dovere di ricordare, e il dono della speranza".<sup>25</sup> La *Shoah* non può esaurirsi, quindi, in una mera considerazione storica, o politico-sociale, ma deve entrare "nel nostro Dna" (Magris 2006, 153).

## NOTE

<sup>1</sup> Si veda anche l'intervento di Diner su ideologia politica e contesto storico (2000, 218-230).

<sup>2</sup> Cfr. per un racconto dell'episodio: "Negli interrogatori che seguirono, preferii dichiarare la mia condizione di 'cittadino di razza ebraica', poiché ritenevo che non sarei riuscito a giustificare altrimenti la mia presenza in quei luoghi troppo appartati anche per uno 'sfollato', e stimavo (a torto, come si vide poi!) che l'ammettere la mia attività politica avrebbe comportato torture e morte certa" (Levi 1972, 11-12).

<sup>3</sup> "Logica e morale impedivano di accettare una realtà che di regola conduceva rapidamente l'uomo colto alla disperazione" (Levi 1986, 115). Per un approfondimento della strumentalizzazione dei Lager e della loro trasformazione in "mulini da ossa" si vedano 'Così fu Auschwitz' (Levi 1997, 1190-1193) e 'Cos'era il Lager' (Camon 1991, 37-41).

<sup>4</sup> Basti pensare alla recensione di David Denby per il film di Benigni: "The enormous worldwide success of LIFE IS BEAUTIFUL suggests that the audience is exhausted by the Holocaust, that it is sick to death of the subject's unending ability to disturb" ("L'eccezionale successo internazionale di LA VITA È BELLA indica che il pubblico ha ormai esaurito l'Olocausto, che non ne può più dell'illimitata capacità provocatoria dell'argomento" (Denby 1999, 99). Sulla rappresentazione visiva, o testuale, della sofferenza e la nostra assuefazione, si veda Dean 2004. Salvo diversa indicazione, le traduzioni sono mie.

<sup>5</sup> Da 'LA TREGUA. Adattamento originale di Francesco Rosi'. Si cita dal materiale d'archivio privato per gentile concessione del regista. Cfr. anche 'La tregua non è rosa' (Rosi 1997, 47). Ricordiamo in proposito il recente documentario di Davide Ferrario (LA STRADA DI LEVI, 2007), che ricostruisce l'itinerario di Primo Levi attraverso l'Europa post-comunista di oggi.

<sup>6</sup> Dal dattiloscritto 'LA TREGUA' 5 (Archivio privato). Cfr. anche l'intervista a Codelli in *Positif* (1997, 9-14) e queste righe della risposta di Rosi a Furio Colombo: "Mi ha scosso, come non mi era mai accaduto, quest'uomo fragile di 24 anni scampato per puro caso al meticoloso progetto di sterminio di Auschwitz, che si aggira nel caos di un dopo che avrebbe dovuto apparirgli insensato. Eppure lui guarda interessato e curioso. Capisce lingue che non si capiscono, decifra gesti insensati, accetta un ruolo in una recita misteriosa, in un mondo allo sbando che non sa cosa sta facendo o dove sta andando" (Colombo 1996, 39).

<sup>7</sup> Negli appunti preliminari al primo adattamento, il regista chiama il suo film “fiaba” ed è dettagliato nel descrivere le tonalità graduali delle immagini (‘LA TREGUA. Adattamento originale di Francesco Rosi’ (Archivio privato)).

<sup>8</sup> ‘LA TREGUA. Scalettone e appunti di base per adattamento’ (Archivio privato).

<sup>9</sup> Cfr. *La tregua*: “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” (10).

<sup>10</sup> ‘LA TREGUA. Scalettone e appunti di base per adattamento’ (Archivio privato).

<sup>11</sup> Si cita dalle annotazioni del regista al romanzo di Levi (Archivio privato).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Per Steiner, l’Olocausto non assume il carattere di un fenomeno politico o socio-economico; rappresenta l’impulso suicida della civiltà occidentale (cfr. *In Bluebeard’s Castle*, 45-46).

<sup>15</sup> Questa scena, è noto, si svolge diversamente, con Levi che si aggira fra i tedeschi, “debitori insolventi”: “Mi sembrava che ognuno avrebbe dovuto interrogarci, leggerci in viso chi eravamo, e ascoltare in umiltà il nostro racconto. Ma nessuno ci guardava negli occhi, nessuno accettò la contesa: erano sordi, ciechi e muti, asserragliati fra le loro rovine come in un fortilizio di sconoscenza voluta, ancora forti, ancora capaci di odio e di disprezzo, ancora prigionieri dell’antico nodo di superbia e di colpa” (251).

<sup>16</sup> E conclude: “In sovrapposizione Willy Brandt si inginocchia a Mauthausen”. ‘LA TREGUA. Soggetto cinematografico di Francesco Rosi dal libro omonimo di Primo Levi’ (Archivio privato).

<sup>17</sup> Dal dattiloscritto ‘LA TREGUA’, 6 (Archivio privato).

<sup>18</sup> Intervista personale, aprile 1999.

<sup>19</sup> Cfr. Lang 2000, 5-6.

<sup>20</sup> “Siamo onesti: così il nemico può vantarsi del suo trionfo. Per mezzo della sua impresa mortale, ci priva delle parole per descriverla”.

<sup>21</sup> Un esempio fra i molti che si potrebbero citare: “Mi sentivo sì innocente, ma intruppato fra i salvati, e perciò alla ricerca permanente di una giustificazione, davanti agli occhi miei e degli altri. Sopravvivevano i peggiori, cioè i più adatti; i migliori sono morti tutti” (Levi 1986, 63-64). Rimandiamo anche alle esaustive raccolte di conversazioni curate da Marco Belpoliti (Primo Levi 1997) e, in inglese, con Robert Gordon (*The Voice of Memory* 2001).

<sup>22</sup> Parco e incisivo il telegramma di Wiesel alla scomparsa di Levi: “È morto ad Auschwitz quarant’anni dopo”. Parliamo, quindi, come aveva scritto Levi per il filosofo suicida Jean Améry, di “un naufragio protratto per decenni, fino alla sua conclusione stoica” (Levi 1997, 1249). Che di quel sogno ricorrente, del *Lager* sempre presente in lui, Levi avesse voluto liberarsi nella primavera del 1987, e la sua ‘tregua’ provvidenziale fosse idealmente finita? La domanda, se pur sussiste, non è indicativa di una fuga, o di una resa. Di penetranti riflessioni, a livello psicologico, sono ricche le istanze commemorative dello scrittore torinese negli ultimi decenni. Cfr. Medail (1997, 35) forse riferirsi pure all’importante articolo di Jonathan Drucker, ‘On reading suicide into Primo Levi’, nel libro di Pugliese. Ma conveniamo fondamentalmente con Asor Rosa, che l’intera opera di Levi è pervasa da un irriducibile ottimismo vitale, e che, nonostante tutto, egli non sia una vittima, ma un combattente che difende la sopravvivenza come “uno strumento di affermazione del proprio io contro il dominio della barbarie e del disordine” (Asor Rosa 1998, 38). È significativo anche riportare quanto Levi affermò a proposito del celebre assioma di Adorno, che scrivere poesia dopo Auschwitz sarebbe

barbarico: "La mia esperienza è stata opposta [...]: dopo Auschwitz non si può più fare poesia se non su Auschwitz" (Nascimbeni 1984, 3).

<sup>23</sup> 'LA TREGUA. Scalettone e appunti di base per adattamento' (Archivio privato).

<sup>24</sup> 'LA TREGUA. Soggetto cinematografico di Francesco Rosi dal libro omonimo di Primo Levi' (Archivio privato).

<sup>25</sup> Intervista personale, aprile 1999. Dice bene Del Giudice che il campo di annientamento e l'operatività della materia sono forse i due caratteri distintivi, per i quali il secolo scorso sarà ricordato: "Di tali elementi Levi ebbe, per destino di biografia, esperienza piena e pieno possesso conoscitivo. E attraverso questi, che non sono soltanto 'temi' del narrare, 'argomenti', ma radici stesse della sua narrazione, egli mise mano fin dall'inizio ad una vera e propria antropologia dell'uomo" (1997, XIII).

## BIBLIOGRAFIA

Asor Rosa, Alberto. 'Primo Levi, una risposta all'orrore'. *La Repubblica* (6.01.1998): 38.

Bruno, Edoardo. 'Il percorso dell'erranza'. *Filmcritica* 47 (1997): 188-189.

Camon, Ferdinando. *Conversazione con Primo Levi*. Milano: Garzanti, 1991.

Codelli, Lorenzo. 'Entretien avec Francesco Rosi'. *Positif* 441 (1997): 9-14.

Colombo, Furio. 'Primo Levi lo scrittore del silenzio'. *La Repubblica* (21.12.1996): 39.

Dean, Carolyn J. *The Fragility of Empathy After the Holocaust*. Ithaca and London: Cornell, 2004.

Del Giudice, Daniele. 'Introduzione'. *Opere*, a cura di Marco Belpoliti. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1997. XIII-LXXI.

Denby, David. 'Hell's Cadenza'. *New York Magazine* (4.03.1998): 125-126.

---. 'In the Eye of the Beholder: Another Look at Roberto Benigni's Holocaust Fantasy'. *New Yorker* (15.03.1999): 96-99.

Diner, Dan. *Beyond the Conceivable: Studies on Germany, Nazism, and the Holocaust*. Berkeley, Los Angeles & London: UCP, 2000.

---. 'La memoria la rabbia'. *L'Espresso* (18.01.2007): 100-102.

Gili, Jean A. 'La Trêve'. *Positif* 441 (1997): 6-8.

Insdorf, Annette. *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. 2a ed. Cambridge & New York: CUP, 1989.

Kezich, Tullio. '1945, fuga da Auschwitz. Rosi racconta Levi'. *Corriere della Sera* (11.02.1997): 35.

Lang, Berel. *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore & London: The Johns Hopkins UP, 2000.

Levi, Primo. *La tregua*. 16 ed. Torino: Einaudi, 1971.

---. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1972.

---. *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi, 1986.

---. *Opere*, a cura di Marco Belpoliti. 'Introduzione' di Daniele Del Giudice. Vol. 1. Torino: Einaudi, 1997.

- Magris, Claudio. *La storia non è finita: Etica, politica, laicità*. Milano: Garzanti, 2006.
- Manacorda, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*. Roma: Editori Riuniti, 1974.
- Mancino, Anton Giulio e Sandro Zambetti. *Francesco Rosi*. 2a ed. Milano: Editrice Il Castoro, 1998.
- Medail, Cesare. 'Ma il Lager lo perseguitò nei sogni'. *Corriere della Sera* (11.02.1997): 35.
- Nascimbeni, Giulio. 'Levi: l'ora incerta della poesia'. *Corriere della Sera* (28.10.1984): 3.
- Primo Levi: Conversazioni e interviste (1963-1987)*, a cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi 1997.
- Pugliese, Stanislao (ed.). *The legacy of Primo Levi*. New York: Palgrave MacMillan 2005: 221-231.
- Rosi, Francesco. 'Il mio modo di fare cinema'. *La città nuova* 10/6 (1996): 103-110.
- . 'La tregua non è rosa'. *La Repubblica* (6.06.1997): 47.
- Segre, Cesare. 'La tregua? Caro Rosi, proprio non ci siamo'. *Corriere della Sera* (28.02.1997): 31.
- Steiner, George. *Language and Silence*. New York: Atheneum, 1966.
- . *In Bluebeard's Castle: Some Notes towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale UP, 1971.
- The Voice of Memory: Primo Levi (Interviews 1961-1987)*, a cura di Marco Belpoliti & Robert Gordon. Trad. Robert Gordon. New York: The New Press, 2001.