

ANDREA RONDINI  
BELLO E FALSO.  
IL CINEMA SECONDO PRIMO LEVI

1. PRIMO LEVI CRITICO CINEMATOGRAFICO

PRIMO LEVI non ha esercitato in senso stretto l'attività di critico cinematografico, quella dettata dal dovere professionale di chi tiene con continuità una rubrica su un quotidiano o su un periodico oppure quella sollecitata dall'interesse speculativo ed emotivo che il cinema, come oggetto in sé, suscita; nell'autore piemontese l'attenzione al mondo della celluloido, piuttosto, risulta strettamente connessa ai motivi della propria poetica, nonché a quell'idea di vagabondaggio culturale e di curiosità per gli «altrui mestieri»;<sup>1</sup> laddove quindi un film sembra intercettare le problematiche del suo laboratorio allora scatta anche la critica cinematografica di Levi, calibrata sul riferimento ad alcuni nodi tematici specifici e in tal senso profonda e articolata. Forse lo scrittore, spesso intervistato, avrebbe potuto essere sollecitato con più insistenza su tale porzione della sua cultura, a fronte di una serie di domande sull'esperienza del Lager comprensibili sul piano umano ma talvolta francamente ripetitive, considerato tra l'altro che una ricognizione di questo tipo, oltre al valore intrinseco, poteva e può funzionare inoltre come prodromo all'analisi più generale dei meccanismi del visivo e dello sguardo nell'opera di Levi,<sup>2</sup> talvolta resi proprio con metafora filmica,<sup>3</sup> già attivi in *Se questo è un uomo*.

<sup>1</sup> PRIMO LEVI, *L'altrui mestiere*, in *Opere*, II, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>2</sup> Su questa linea M. BELPOLITI, *Se questo è un sogno. Sogni, incubi e risvegli nell'opera di Primo Levi*, e E. MATTIODA, *Schemi visivi in Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, a cura di E. Mattioda, Milano, Consiglio Regionale del Piemonte, Aned, Angeli, 2000, pp. 183-193; R. S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2003 (1 ed. 2001), pp. 41-52 (cap. 1: *Lo sguardo*). Una ricerca simile su Italo Calvino in M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>3</sup> L'impossibilità o incapacità di comunicare che tragicamente caratterizzava per molti deportati i primi giorni di Lager viene resa da Levi in questi termini: «Nella memoria di tutti noi superstiti, e scarsamente poliglotti, i primi giorni di Lager sono

Andrea Rondini

*Vittime e carnefici*

Dall'estetismo all'eroticismo

Tra le pellicole che Levi ha maggiormente discusso, un posto di rilievo spetta a *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), opera di una regista che già negli anni Sessanta del secolo scorso aveva manifestato interesse per il periodo nazista in alcuni suoi documentari per la televisione, uno dei quali, tra l'altro, dedicato appunto alla *Storia del III Reich* (1962-1963).

Ambientato a Vienna, il film ha per protagonisti Max e Lucia: il primo lavora come portiere di notte di un albergo dove casualmente giunge pure, al seguito del marito direttore d'orchestra, la donna. I due si erano però già conosciuti in un lager tedesco: Max, infatti, è un ex-ufficiale nazista e Lucia un'ebrea sopravvissuta; nel campo di concentramento il graduato e la prigioniera avevano intrecciato una relazione sadomasochistica che dopo il nuovo incontro riprende con morbosa intensità. Max lascia il lavoro e si rinchioda in casa con Lucia: i due, isolati sempre più dalla società e senza contatti, travolti da una passione autodistruttiva, sono minacciati e praticamente controllati dagli amici di Max; costoro, anch'essi ex-ufficiali del Reich, temono che il vecchio sodale possa comprometterli, attirare l'attenzione su di loro, e soprattutto che Lucia possa denunciarli. Così i due, in un estremo tentativo di fuga o di corsa comune verso la morte, vengono ammazzati, sul ponte del Danubio, proprio dalla lobby nazista.

Pur apprezzando la fattura del film e l'ottima recitazione, Levi non può non entrare nel merito di uno degli argomenti fondamentali della pellicola, che riguarda i legami tra vittima e carnefice: nel *Portiere di notte* essi si fondano «sull'identificazione della vittima col carnefice». <sup>1</sup> Quelli della Cavani sono tipici discorsi da «esteti»<sup>2</sup> – ter-

rimasti impressi nella forma di un film sfuocato e frenetico, pieno di fracasso e di furia e privo di significato: un tramestio di personaggi senza nome né volto annegati in un continuo assordante rumore di fondo, su cui tuttavia la parola umana non affiorava. Un film in grigio e nero, sonoro ma non parlato»; P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, II, cit., p. 1063.

<sup>1</sup> P. LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 121 (intervista di S. GIACOMONI, *Il mago Merlino e l'uomo fabbro*, 1979).

<sup>2</sup> P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 216 (intervista di M. VIGEVANI, *Le parole, il ricordo, la speranza*, 1984). Di estetismo Levi parla anche a proposito di VERCORS, *Le*

*Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi*

mine qui declinato in accezione negativa – cui è mancata esperienza diretta del Lager; l'affermazione circa l'identificazione o la sovrapposizione vittima-carnefice che talvolta si è verificata diviene accettabile da chi l'ha vista (per esempio David Rousset per il quale vittime e carnefici erano «ugualmente ignobili»)¹ ma non dalla Cavani, in cui è solo opzione tematica, sfruttata in senso morboso. La regista, insomma, ci ha solamente «lavorato dopo», appunto come un'esteta, tanto che, da luogo di lavoro, di pena e di morte, il campo di concentramento si trasforma nel film in sede di giochi sadomasochistici, di sensazioni raffinate, di esperienze, al limite, di 'piacere'; al contrario, afferma Levi, nel Lager «accadeva di tutto, proprio di tutto, ma le donne non erano oggetti sessuali. Erano brutte, perdevano i capelli, parevano vecchie»,² anzi erano considerate «Schmutzstück», pezzi di immondizia³ (desessualizzate apparivano in effetti in *Kapò* di Gillo Pontecorvo, film del 1960 visto e citato da Levi, ma tutto sommato lateralmente, ne *I sommersi e i salvati*).⁴

Tali problematiche considerazioni rimandano al cronico rovello intellettuale leviano circa la questione delle potenzialità e delle mancanze della rappresentazione artistica, che in questo caso conducono lo scrittore a postulare – introducendo l'idea-limite tutt'altro che scontata e per certi versi non del tutto difendibile – che un determinato motivo sia trasferibile in un testo solo se visto o vissuto dal proprio autore. L'estetismo si configura in tal modo come un'accentuazione di quella componente di falsità che Levi, pur credendo nel

*armi della notte* (1946), Parigi, Albin Michel, 1953; si veda P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, II, cit., p. 1036.

¹ P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 216.

² Ivi, p. 121.

³ P. LEVI, *Donne da macello*, in *Opere*, I, cit., p. 1229. Levi si riferisce a L. BECCARIA ROLFI, A. M. BRUZZONE, *Le donne di Ravensbrück. Testimonianze di deportate politiche italiane*, Torino, Einaudi, 1978. Tra l'altro la Bruzzone scrive nella sua *Introduzione* che le ex-deportate politiche, quelle tornate dal Lager, «si videro opporre un muro di disinteresse, di incomprensione, di diffidenza e talora persino di ostilità. [...] Ancor oggi quel muro resiste: bastano a dimostrarlo i film che mescolano indegnamente morbosità, pornografia e deportazione femminile, dando di questa un'immagine lontanissima dal vero, e gli spettatori che ne garantiscono il successo» (pp. VIII-IX). Su donne e Lager si veda anche il recente D. PADOAN, *Come una rana d'inverno. Conversazioni con tre donne sopravvissute ad Auschwitz*, Milano, Bompiani, 2004.

⁴ A proposito del termine Kapos Levi afferma che esso «deriva direttamente da quello italiano, e la pronuncia tronca, introdotta dai prigionieri francesi, si diffuse solo molti anni dopo, divulgata dall'omonimo film di Pontecorvo, e favorita in Italia proprio per il suo valore differenziale»; P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1024.

valore del linguaggio, pone come rischio insito non solo nel cinema<sup>1</sup> bensì in ogni forma di comunicazione creativa – anche la più intenzionalmente aderente alle cose – pericolo che deve fare i conti con quella sorta di ‘vernice’<sup>2</sup> verbale o iconica che viene spalmata sul dato referenziale nell’atto di scrittura<sup>3</sup> nonché nella descrizione<sup>4</sup> e interpretazione della storia,<sup>5</sup> come ben sa un altro illuminista delle lettere italiane, Leonardo Sciascia<sup>6</sup> (tra l’altro Levi e Sciascia hanno attirato l’attenzione del medesimo regista, Francesco Rosi).<sup>7</sup> Il falso disegna una zona di erranza etico-estetica a definire la quale non è estranea la lezione di Dante, autore sempre presente nell’officina leviana, con il suo richiamo ai pericoli del «falso veder» (*If.* II, v. 48) e soprattutto al potenziale inganno della parola (*If.* xxx, vv. 97-98: «L’una è la falsa ch’accusò Gioseppo; / l’altr’ è ‘l falso Sinon greco di Troia») e alla difficoltà di esprimere il vero (*Pd.* xxiii, vv. 55 - 59:

<sup>1</sup> Più radicale assertore della falsità del cinema è C. GARBOLI, *Chiniamoci sulla stagione passata*, «Il Mondo», 14 agosto 1975 (ora in *Un po’ prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, a cura di F. Taviani, Sansoni, Firenze, 1998). Sorprende maggiormente la dichiarazione di M. SOLDATI, 30 marzo 1970, in *Cinematografo*, a cura di D. Scarpa, Palermo, Sellerio, 2006, pp. 472-473.

<sup>2</sup> Levi ha parlato dell’uso della vernice come arte «sottilmente frodolenta», che «tende a occultare il substrato conferendogli il colore e l’apparenza di ciò che non è: sotto questo aspetto essa è imparentata con la cosmetica e l’adornamento, che sono arti altrettanto ambigue e quasi altrettanto antiche» (Levi cita *Genesi*, 6.14 e *Isaia*, 3.16 sgg). P. LEVI, *Tantalo*, in *Lilit*, in *Opere*, II, cit., p. 136.

<sup>3</sup> F. FERRUCCI, *La casa di Primo Levi*, in *Primo Levi as Witness*, a cura di P. Frassica, Fiesole, Casalini, 1990; sia poi concesso il rimando a A. RONDINI, *La scrittura e la sfida. Una lettura di «Lilit» di Primo Levi*, «Studi Novecenteschi», n. 63, giugno-dicembre 2002, pp. 239-276.

<sup>4</sup> P. LEVI, *I collezionisti di tormenti*, in *Opere*, II, cit., pp. 1200-1202, che giudicano falsa in ogni aspetto la mostra «Atroci macchine di tortura nella storia» (es: «Falso, anzi falso, è il tono delle didascalie»; «Falsa è la patina culturale di cui la mostra si veste»).

<sup>5</sup> P. LEVI, *Cercatori di menzogne per negare l’Olocausto*, in *Opere*, I, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 1332-1333. Si ricorderà inoltre che specifico riguardo alle vicende degli ebrei ha avuto un celebre falso, i *Protocolli dei savi di Sion*.

<sup>6</sup> Un’altra tessera di un possibile rapporto tra Levi e Sciascia dopo quelle enucleate da M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 9. Sul rapporto nel *Consiglio d’Egitto* tra scrittura e falsificazione, tra letteratura e impostura – tema articolato che qui solo si accenna – si sofferma per esempio M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 84-85.

<sup>7</sup> Nei film *Cadaveri eccellenti* (1975; da *Il contesto*) e *La Tregua* (1997; dall’omonimo libro di Levi). Su quest’ultima pellicola vedi P. FRASSICA, *Invarianti dell’evocazione: da Primo Levi a Francesco Rosi*, in *Varianti e invarianti dell’evocazione*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2004, pp. 77-96.

Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi

«Se mo sonasser tutte quelle lingue / che Polimnìa con le suore fero / del latte lor dolcissimo più pingue, / per aiutarmi, al millesmo del vero / non si verria»). Del resto le parole di Beatrice, quelle rivolte a Virgilio a garanzia e significato del viaggio ultraterreno sono «le vere parole» (*If.* II, v. 135),<sup>2</sup> valide a innescare pure una ripetuta sotto-lineatura, presente in tutta la *Commedia*, della veridicità dei contenuti presentati, che il lettore è espressamente invitato ad apprendere (*Pg.* VIII, v. 19: «Aguzza qui, lector, ben li occhi al vero»). Dio stesso è per Dante, come noto, il «vero in che si queta ogni intelletto» (*Pd.* XXVIII, v. 108).<sup>3</sup> Peraltro sarà opportuno ricordare che già l'*Odissea*, proprio in riferimento al suo eroe più leviano, Ulisse, dibatte circa verità e falsità della parola e del discorso.<sup>4</sup>

Vi è insomma una differenza tra un prodotto estetico – sia esso un documento di verità o il racconto più inverosimile mai inventato – in grado di cogliere, seppur scontando la penale di un'inevitabile fallacia, aspetti sostanziali del mondo e quelle opere che, al contrario, pur prendendo lo spunto da porzioni reali di Storia, ne danno una trascrizione mistificante (e forse nel discorso di Levi rimane traccia del rapporto storico tra totalitarismo e universo mediatico);<sup>5</sup> in effetti l'area tematica della falsità è più volte evocata dallo scrittore, come nel caso de *L'ultima scintilla* (1952) di Erich Maria Remarque,<sup>6</sup> uno dei romanzi che a detta di Levi hanno sfruttato in senso deterio-

<sup>1</sup> Vedi G. FAVATI, *Falsificare e Falso*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. 8, Milano, Treccani-Mondadori, 2005, pp. 624-625.

<sup>2</sup> Su questi temi P. FRARE, *Il potere della parola: su Inferno I e II*, «Lettere italiane», 4, 2004, pp. 543-569.

<sup>3</sup> Per una prima ricognizione della presenza del tema nella *Commedia* si veda A. NICCOLI, *Vero*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. 16, Milano, Treccani-Mondadori, 2005, pp. 319-325.

<sup>4</sup> Recentemente su questi aspetti A. PRIVITERA, *Il ritorno del guerriero*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 187 sgg.

<sup>5</sup> Afferma lo scrittore nel dialogo con Ferdinando Camon: «Se lei ha visto al cinema o in tv i colloqui di Hitler con la folla, ha assistito a uno spettacolo tremendo. Si formava una mutua induzione, come tra una nuvola carica di elettricità e la terra. Era uno scambio di fulmini. Hitler rispondeva alla reazione che lui stesso provocava. E si esaltava»; F. CAMON, *Conversazione con Primo Levi*, Parma, Guanda, 1997, p. 24 (e si veda anche p. 48). La conversazione si svolse tra il 1982 e il 1986.

<sup>6</sup> P. LEVI, *Le immagini di «Olocausto»*, in *Opere*, I, cit. p. 1273; il riferimento a E. M. REMARQUE, *L'ultima scintilla*, Milano, Mondadori, 1952. Remarque, quello di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1929), è invece esempio di descrizione veritiera in *Segni sulla pietra*, in *L'altrui mestiere*, in *Opere*, II, cit., p. 688. Remarque aveva già affrontato la questione ebrei-nazisti in *Ama il prossimo tuo* (1941).

re la carica di orrore e tragedia del fenomeno dei Lager. Con queste ultime considerazioni il pensiero dell'autore torinese si collega così alla questione, più volte affrontata sia dagli studiosi<sup>1</sup> sia dagli scrittori ebrei o coinvolti nella *Shoah*, della possibilità /impossibilità di raccontare la tragedia, dialettica che ha portato alcuni, ma non l'autore di *Se questo è un uomo*, a scegliere il silenzio,<sup>2</sup> unica dimensione che non tradirebbe l'esperienza e il ricordo, preservandola da ogni finzione letteraria, anche quella più devotamente aderenziale.<sup>3</sup> Alcuni nodi di questo dibattito, non ultimo il rapporto tra rappresentazione e falso, si ritrovano naturalmente negli storici della *Shoah*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Una recente presa di posizione sulla possibilità, anche parziale, di dire, è in G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Cortina, 2005 (1 ed. 2003) Ricostruisce la riflessione circa le modalità di rappresentazione della Shoah. C. COQUIO, *Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici*, in *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli Ebrei e la memoria del xx secolo*, a cura di M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam, E. Traverso, vol. II, *La memoria del xx secolo*, Torino, Utet Libreria, 2006, pp. 539-581.

<sup>2</sup> Vedi quanto scrive F. SESSI, *Finzione*, in *Primo Levi*, a cura di M. Belpoliti, «Riga», 13, 1997, p. 333 e F. SESSI, *La letteratura concentrazionaria tra verità e finzione a partire da Primo Levi*, in *Primo Levi. Il mestiere di raccontare. Il dovere di ricordare*, a cura di A. Neiger, Fossombrone (Pesaro), Metauro, 1998, p. 25. Sul valore della testimonianza e il rifiuto di derive scettiche si veda C. GINZBURG, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà* (1992), in *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 205-224 (*Unus testis* è dedicato a Primo Levi). Sulla scia di Ginzburg, A. Cavaglion nota come la stessa contrapposizione leviana tra vero e falso appaia per certi versi eccessivamente statica; non esiste insomma 'testimonianza' senza 'letteratura'; A. CAVAGLION, *Sopravvissuti: Primo Levi, Elie Wiesel, Jean Améry e altri*, in *Storia della Shoah*, cit., t. II, pp. 421-441.

<sup>3</sup> La ricerca di veridicità in film ispirati alla Shoah sembra ancora attiva e attuale; si pensi in questo senso alle scelte stilistiche di un film come *Il pianista* (Roman Polanski, 2002), evidenziate da C. GAETANI, *Il cinema e la Shoah*, Genova, Le Mani, 2006 (in particolare p. 211).

<sup>4</sup> Si consideri brevemente il caso di Georges Bensoussan e il suo discorso circa il «trabocchetti della memoria», vale a dire le potenzialità interpretative e il ruolo di testimonianza – Bensoussan è uno storico – dei documenti, dei prodotti artistici e delle comunicazioni di massa ma anche il loro tasso di distorsione (per l'autore nella sostanza voluto e programmato); si leggano in tale senso i suoi giudizi positivi nei riguardi di pellicole come *Le Temps du ghetto* (Frédéric Rossif, 1961), *Le Chagrin et la pitié* (Marcel Ophuls, 1969), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) capaci di riproporre un evento caduto nell'oblio, e nel contempo le perplessità circa *Nuit e brouillard* (*Notte e nebbia*, Alain Resnais, Jean Cayrol, 1960) che, a dire di Bensoussan, tace circa il genocidio degli ebrei. G. BENSOUSSAN, *L'eredità di Auschwitz. Come ricordare?*, Torino, Einaudi, 2002 (1 ed. 1988), pp. 12-13 e *passim*. Sul film di Lanzmann e l'affermazione del termine *Shoah* vedi A.-V. SULLAM CALIMANI, *I nomi dello sterminio*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 103-107 (richiamato anche in M. SARFATTI, *La Shoah in Italia. La persecuzione degli ebrei sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 7). Riflette sulle diverse memorie

*Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi*

ma pure negli interventi di letterati e filosofi pubblicati dopo l'11 settembre.<sup>1</sup>

Film già piuttosto permeabile alla tentazione dello stereotipo «assolutamente falso» – l'innocente prostituta per necessità<sup>2</sup> – il *Portiere di notte* si dimostra del tutto inverosimile secondo Levi, oltre che nell'identificazione della vittima col carnefice,<sup>3</sup> pure nella volontaria scelta del ruolo di vittima da parte della protagonista femminile, personificazione di uno psicanalimento affrettato:

La regista Liliana Cavani, a cui era stato chiesto di esprimere in breve il senso di un suo film bello e falso, ha dichiarato: «Siamo tutti vittime o assassini e accettiamo questi ruoli volontariamente. Solo Sade e Dostoevskij l'hanno compreso bene»; ha detto anche di credere «che in ogni ambiente, in ogni rapporto, ci sia una dinamica vittima-carnefice più o meno chiaramente espressa e generalmente vissuta a livello non cosciente».

Non mi intendo di inconscio e di profondo, ma so che pochi se ne intendono, e che questi pochi sono più cauti; non so, e mi interessa poco sapere, se nel mio profondo si annidi un assassino, ma so che vittima incolpevole sono stato ed assassino no.

Le parole della Cavani richiamate in questo passo provengono dalla nota introduttiva scritta dalla regista stessa in occasione della pubblicazione della sceneggiatura del *Portiere di notte*;<sup>4</sup> in quelle pagine, tra l'altro, la Cavani cita anche Levi: «ricordo che anni fa parlai tutto un pomeriggio con Primo Levi. Ricordava, ricordava, anche se sapeva che io avevo letto i suoi libri; il fatto è che di libri poteva

anche F. M. FELTRI, *Il caso polacco*, in *Pagine di storia della Shoah*, a cura di A. Chiappano e F. Minazzi, Milano, Kaos, 2005, pp. 129-131.

<sup>1</sup> Ripercorre e discute tale dibattito M. BELPOLITI, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>2</sup> Vedi P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 228: «Il cliché della donna innocente costretta ad essere una *Soldatenhure* (una "puttana da soldati") condannata a prostituirsi contro la sua volontà, è assolutamente falsa», sia perché le donne nel Lager erano così prostrate da essere sempre per definizione "brutte"; sia perché lo status di prostituta era, in realtà, piuttosto ambito (intervista di R. SODI, *Un'intervista con Primo Levi*, 1987). Nell'intervista ritorna la coppia aggettivale ossimorica bello e falso; sulla fondamentale presenza dell'ossimoro nello stile di Levi vedi P. V. MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *La tradizione del Novecento*, terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 313-386.

<sup>3</sup> Sul tema, dal punto di vista della psicologia sociale – con riferimenti anche all'opera di Levi – si veda M. RAVENNA, *Carnefici e vittime. Le radici psicologiche della Shoah e delle atrocità sociali*, Bologna, Il Mulino, 2004.

<sup>4</sup> L. CAVANI, *Il portiere di notte*, Torino, Einaudi, 1974, p. ix.

scriverne molti altri. Ebbi l'impressione che Levi potesse, o, meglio, riuscisse, a parlare solo di quel periodo della sua vita, come se fosse sempre rimasto là nonostante tutto».<sup>1</sup> Non sembra, da tale resoconto, che Levi abbia costituito un referente per *Il portiere di notte*: lo scrittore è «rimasto là», non si interessa di come, dopo, la relazione vittima-carnefice possa inconsciamente riemergere;<sup>2</sup> ma, più in generale, si scontrano l'illuminismo-storicismo di Levi, poco disposto a confondere ruoli<sup>3</sup> e a fare della relazione vittima-carnefice un universale psichico – destinato perciò a riproporsi per sempre, visto che la guerra ha avuto il solo compito di scatenare, come agente esterno, un deposito inconscio già presente nel soggetto – e il decadentismo della Cavani,<sup>4</sup> tutta spostata a indagare il riemergere della libido masochistica sotto l'apparenza della normalità e dell'ordine, a scandagliare l'anima «sostificata» e «contorta»,<sup>5</sup> insomma quella dimensione indicata dalla parola-chiave del sottosuolo, nel film acuita dal fatto di aver scelto come luogo dell'azione la città di Vienna, feticcio dell'ordine e nel contempo dell'immaginario mitteleuropeo della malattia,<sup>6</sup> nonché città patria della psicoanalisi. Un

<sup>1</sup> *Ibidem*. Sul motivo dell'essere «rimasto là» nei versi di Levi si veda E. NEPPI, *Sopravvivenza e vergogna in Primo Levi*, «Strumenti critici», 3, settembre, 1996, pp. 485-486.

<sup>2</sup> La Cavani riporta invece il meccanismo del ricordo a tale matrice: vedi L. CAVANI, *Il portiere di notte*, cit., p. ix: «La vittima non vuole dimenticare [...]; è come se non volesse più riemergere da un sottosuolo in cui è caduta e che la tiene ancora a sé».

<sup>3</sup> «Non vogliamo confusioni, freudismi spiccioli, morbosità, indulgenze. L'oppressore resta tale, e così la vittima: non sono intercambiabili, il primo è da punire e da esecrare (ma, se possibile, da capire), la seconda è da compiangere e da aiutare»; P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 1007-1008. Non è inoltre un caso che la *Ricerca delle radici* si apra con la vittima integrale, Giobbe (*Il giusto oppresso dall'ingiustizia*, in *La ricerca delle radici*, cit., pp. 1369-1380).

<sup>4</sup> Non pochi hanno richiamato l'influenza esercitata sulla regista da Luchino Visconti (e nel nostro caso da un film come *La caduta degli dei*, 1969); si veda per esempio G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, vol. iv, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 291.

<sup>5</sup> L. CAVANI, *Il portiere di notte*, cit., p. xiv.

<sup>6</sup> «Ho scelto Vienna perché adoro Vienna. Il tempo sembra ancora fermo alla prima guerra mondiale, al 1914. È il cuore della Mitteleuropa. A Vienna la gente è ordinata, precisa, le strade sono le più pulite del mondo, tutto funziona puntualmente. Adoro Vienna perché lì ho capito alcune cose, alcuni segni dei nostri tempi che sono cominciati lì, all'inizio del secolo. La borghesia ritratta da Klimt, per esempio, è più inquietante delle vignette di Grosz: una borghesia elegante, contorta e sofisticata, stanca. [...] Ma a Vienna, e non solo a Vienna, c'è un suolo e un sottosuolo: io ho guardato nel sottosuolo, quello di una Mitteleuropa «che ha in sé una malattia profonda i cui sintomi sono decifrabili solo dentro le ombre del sottosuolo»; ivi, pp. xiii e xiv.

*Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi*

conto, insomma, è la leviana zona grigia, evento storico riconoscibile, esperienza imposta con la forza o scelta per calcolo e speranza di salvezza, ma non abbracciata con finalità libidiche, fenomeno ancora situabile nell'area, se non della libertà, almeno della responsabilità umana<sup>1</sup> (un possibile punto di contatto tra Levi e Hannah Arendt);<sup>2</sup> un conto è, invece, la reversibilità<sup>3</sup> o compresenza simultanea dei ruoli, tipica di soggetti passivi, agiti dall'altrove psichico che ricerca e comanda la compiaciuta commistione con il nemico.<sup>4</sup>

Le riflessioni di Levi evocano tra l'altro una tradizione letteraria che conta nel suo perimetro un passo dei *Fratelli Karamazov* citato dallo scrittore<sup>5</sup> nonché alcune tessere dei *Promessi Sposi* di Manzoni in cui Levi ritrova da un lato l'idea della distinzione di ruoli tra vittime carnefici che "deve" infine esserci<sup>6</sup> e nel contempo tuttavia la

<sup>1</sup> T. TODOROV, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Milano, Garzanti, 2004 (1 ed. 2000), p. 216: «Il mantenimento del piano giuridico implica che l'uomo sia sempre considerato come un agente libero, e di conseguenza il soggetto responsabile dei propri atti. In questo senso, non è ammissibile nessuna confusione fra vittime e carnefici. Levi si erge con veemenza contro quelli che gli sembrano confondere la frontiera fra questi ruoli, come la cineasta Liliana Cavani, autrice del film controverso *Il portiere di notte*».

<sup>2</sup> Fondamentale nel pensiero della Arendt sulla Shoah «è il comportamento di fronte a un potere totalitario [...] e non il rapporto tra vittima e carnefice (che è invece il tema affrontato da Liliana Cavani in *Portiere di notte*). Il proposito della filosofa è semplicemente di riportare la giustizia ai suoi termini elementari: quelli della responsabilità individuale»; W. GOLDKORN, *La scelta di Abramo. Identità ebraiche e postmodernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 81.

<sup>3</sup> Presente invece in Calvino; sulla diversità di Levi e Calvino in relazione alla reversibilità (tra l'altro per quanto riguarda la coppia vittima-oppressore) vedi G. BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 188-191.

<sup>4</sup> Del resto la critica non ha esitato a leggere il film in chiave psicoanalitica o comunque come perlustrazione dell'inconscio: «L'indagine che la Cavani compie sui due protagonisti è comunque un'indagine sul profondo. *Il portiere di notte* è prima di tutto un film sulla coscienza recondita e sull'inconscio. [...] Il nazismo di *Il portiere di notte* è [...] il nazismo che è dentro ognuno di noi»; F. BUSCEMI, *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Milano, Mursia, 1996, pp. 74 e 77.

<sup>5</sup> F. M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, vol. 1, Milano, Garzanti, 1989, p. 261, in cui Ivàn dichiara: «Non voglio [...] che la madre abbracci il carnefice che fece straziare il figlio suo dai cani! Si guardi bene dal perdonargli! Perdoni, se vuole, per proprio conto, perdoni al carnefice la sua smisurata sofferenza materna, ma non ha il diritto di perdonare la sofferenza del suo bimbo straziato». Il passo è ricordato, in riferimento al concetto di perdono in Levi e Jean Améry, anche da F. LUCREZI, *La parola di Hurbinek*, Firenze, La Giuntina, 2005, p. 27 (che giudica i *Karamazov* romanzo «particolarmente amato» da Levi).

<sup>6</sup> «In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era intro-

consapevolezza della degenerazione etica che la relazione o la vicinanza coatta comporta per gli stessi campioni del bene.<sup>1</sup>

Si può ritenere infine che uno dei motivi di perplessità<sup>2</sup> di fronte al film della Cavani derivi inoltre dalla sua spiccata componente sadico-erotica, una cifra tipica della poetica della regista, presente ancora, per rimanere nell'ambito sesso-nazismo, in *Interno berlinese* (Liliana Cavani, 1985), focalizzato su una relazione lesbica tra la moglie di un diplomatico e la figlia dell'ambasciatore giapponese nella Berlino del 1938. Per contro, è stata evidenziata la difficoltà leviana a parlare e a riferirsi alla sfera sessuale,<sup>3</sup> fortemente presente invece nella moda cinematografica dei film nazi-porno che, già non apprezzati dallo scrittore come opere in sé, vengono inoltre reputati eccessivamente esposti appunto sul piano dell'esibizione erotica, tanto da accreditare l'idea, sbagliata, «che i campi di concentramento fossero una sorta di palestre sessuali dove la prostituzione era all'ordine del giorno».<sup>4</sup>

Non è poi inutile ricordare come la volontaria e morbosa accettazione del ruolo di vittima avesse suscitato la perplessità anche di altri, e probabilmente dello stesso ambiente einaudiano,<sup>5</sup> che scorgevano

dotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso»; A. MANZONI, *I Promessi sposi*, t. II, a cura di S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, pp. 145-146. Carnefice e vittima sono invece «tutt'uno» per Schopenhauer; vedi A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di G. Riconda, Milano, Mursia, 1991, p. 396.

<sup>1</sup> «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del perversimento ancora a cui portano gli animi degli offesi»; A. MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., p. 42. Tale passo è ricordato più volte da Levi: vedi P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1023 e IDEM, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 180.

<sup>2</sup> Robert Gordon parla di «ostilità accanita di Levi verso la Cavani»; R. S. C. GORDON, *Etica*, in *Primo Levi*, a cura di M. Belpoliti, «Riga», cit., p. 316 (nota 3).

<sup>3</sup> R. S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 203: «Il disagio legato al desiderio è un altro tratto dell'antimodernismo conservatore di Levi [...] dal momento che il modernismo, almeno a partire da Freud, ha avuto tendenza a porre il desiderio e la sessualità al centro della sua visione del mondo»; si vedano anche le considerazioni sul Faussonne della *Chiave a stella* di M. CIONI, *Primo Levi. Bridges of knowledge*, Berg, Oxford-Washington, 1995, p. 93.

<sup>4</sup> *Un'intervista con Primo Levi*, cit., p. 228. Sintomatico che la Cavani sia citata da un autore piuttosto diverso da Levi come Tondelli; vedi P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, in *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 152-153.

<sup>5</sup> «L'anno che esce *Il portiere di notte* della Cavani la redazione esprime giudizi piuttosto severi (il film sembra loro politicamente scorretto, anche Primo Levi avanza

nell'operazione della Cavani il rischio di un estenuato intellettualismo;<sup>1</sup> posizioni, queste, che la regista – pur non citandole in modo esplicito – ha liquidato come miopi e fuori luogo, dettate dal fatto che la cultura italiana non era a suo dire preparata a digerire un film in cui i protagonisti non fossero 'buoni', anzi fossero o malvagi o perversi (ma qui naturalmente il discorso si sposterebbe interamente sulla fortuna critica del *Portiere di notte*, uscito in prima proiezione a Parigi, capitale di una nazione reputata dalla Cavani e dal produttore intellettualmente più libera rispetto all'Italia).<sup>2</sup>

Levi si riferisce al film della Cavani, seppur indirettamente, anche nell'introduzione a *La notte dei Girondini* di Jacob Presser: «pare che sia giunto il tempo di esplorare lo spazio che separa le vittime dai carnefici, e di farlo con mano più leggera, e con spirito meno torbido, di quanto non si sia fatto ad esempio in alcuni recenti film ben noti»;<sup>3</sup> pur non condividendo l'esito, è innegabile però che ad attrarre in qualche modo Levi c'è l'esplorazione, in film come questi, di quella zona grigia che lo scrittore stesso ha trattato (e che si ritrova proprio nell'amatissima *Notte dei Girondini*). Levi è infatti convinto che solo «una retorica manichea può sostenere che quello spazio» – quello tra vittime e carnefici – «sia vuoto; non lo è, è costellato di figure turpi, miserevoli o patetiche (talora posseggono le tre qualità ad un tempo), che è indispensabile conoscere se vogliamo conoscere la specie umana, se vogliamo saper difendere le nostre anime quando una simile prova dovesse ritornare»<sup>4</sup> (nelle parole di Levi anche

dure critiche)» mentre Giulio Einaudi «si dichiara incantato dal fascino di Charlotte Rampling, torbida eroina del film»; E. FERRERO, *Quell'editore era un vero seduttore*, «Lo Specchio», supplemento a «La Stampa», 14 maggio 2005, p. 80. Ferrero, direttore editoriale della Einaudi dal 1984 al 1989 ed ora Direttore della Fiera internazionale del Libro di Torino, ha recentemente pubblicato sulla sua esperienza einaudiana E. FERRERO, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005.

<sup>1</sup> Vedi la recensione (non del tutto positiva) a *I sommersi e i salvati* di G. RABONI, *Quanto è scomodo il buon senso*, «L'Unità», 3 settembre 1986, p. 9; a proposito dell'affermazione della Cavani circa Sade e Dostoevskij Raboni scrive: «Volontariamente! È come se in questo avverbio avventato si annidassero tutti i micidiali equivoci di un atteggiamento che non appartiene soltanto, come in questo caso, alla sottocultura, ma anche, non di rado, alla cultura "vera"».

<sup>2</sup> In Italia il film ebbe anche problemi con la censura; per tutti questi aspetti si può ascoltare l'intervista alla Cavani nel DVD del *Portiere di notte*, CDC - Univideo (serie «Il cinema italiano a cinque stelle»).

<sup>3</sup> J. PRESSER, *La notte dei Girondini*, Milano, Adelphi, 1997 (1 ed. 1975), pp. 13-14.

<sup>4</sup> Ivi, p. 14. Levi cita, come libri che trattano questi argomenti, quelli di H. Langbein e G. Sereny; H. LANGBEIN, *Uomini ad Auschwitz*, prefazione di P. Levi, Milano,

una citazione de *La specie umana* pubblicato da Robert Antelme nel 1957).<sup>1</sup>

Infine, un'ulteriore considerazione, di carattere più generale, può correlare l'interesse suscitato dal film della Cavani alla presenza, ancora nella società uscita dal secondo conflitto mondiale, di ex-nazisti che operano nell'ombra, fantasmi di un passato sempre pronto a riemergere,<sup>2</sup> personaggi non di rado rievocati al cinema, già negli anni dell'immediato dopoguerra da, tanto per fare qualche esempio, *Notorius* (Alfred Hitchcock, 1946) a *Gilda* (Charles Vidor, 1946) film sicuramente visto da Levi e citato dallo scrittore soprattutto in riferimento alla canzone *Amado mio*, interpretata dalla protagonista femminile, Rita Hayworth;<sup>3</sup> nonostante Levi affermi di non ricordarsi nulla del film,<sup>4</sup> non sembra del tutto casuale il fatto che in *Gilda*

Mursia, 1984 (1 ed. 1972); G. SERENY, *In quelle tenebre*, Milano, Adelphi, 1994 (1 ed. 1974). Il discrimine talvolta opaco tra vittima e carnefice è al centro di C. PERECHODNIK, *So-no un assassino?*, Milano, Feltrinelli, 1996; vedi anche M. EDELMAN, *Il guardiano*, a cura di R. Assuntino e W. Goldkorn, Palermo, Sellerio, 1998, p. 141. Recente il romanzo di L. CANALI, *L'innocenza dei colpevoli*, Lecce, Manni, 2006.

<sup>1</sup> R. ANTELME, *La specie umana*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>2</sup> Il motivo della ripetizione del passato in M. BELPOLITI, *Primo Levi*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; M. BELPOLITI, *Se questo è un sogno. Sogni, incubi e risvegli nell'opera di Primo Levi*, in *Al di qua del bene del male. La visione del mondo di Primo Levi*, cit. pp. 59-74. Vedi anche G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 93; F. M. CATALUCCIO, *Lager e Gulag in Primo Levi*, in *Nazismo, fascismo, comunismo. Totalitarismi a confronto*, a cura di M. Flores, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 302: Levi è «continuamente ossessionato che ciò che è avvenuto possa ripetersi». Su questo tema nella tradizione ebraica si sofferma pure W. GOLDKORN, *op. cit.*, p. 68.

<sup>3</sup> La citazione della canzone da parte di Levi è stata anche messa in relazione con la voglia di dimenticare, anzi di rimuovere, all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale: «Non è improbabile che la parabola discendente del canto sociale sia da attribuire anche all'emergere delle nuove tendenze musicali che si diffondono a partire dal 1945 e il cui successo è, molto probabilmente, relazionabile al senso di rimozione degli italiani nei confronti degli orrori della guerra. Il ruolo della canzone italiana come strumento di rimozione sembra confermato se si vanno a rileggere le memorie e le testimonianze di alcuni protagonisti dell'impegno civile nell'Italia di allora. Primo Levi ha raccontato che, appena tornato dalla prigionia di Auschwitz, mentre scriveva il romanzo *Se questo è un uomo*, con cui avrebbe raccontato al mondo la tragedia dell'Olocausto, ascoltava in maniera quasi ossessiva *Amado mio* [...]. E per lui l'ascolto di *Amado mio*, che evocava immagini conturbanti e piene di sensualità, coincideva con un forte desiderio di "buttarsi alle spalle il passato"»; S. PIVATO, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 199-200 (il riferimento a P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 13).

<sup>4</sup> P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 12.

Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi

uno dei protagonisti, Ballin, sfrutti il night-club di cui è proprietario come copertura per traffici di tungsteno con emissari nazisti, situazione che si ricollega a quella presenza sotterranea di *revenants* del Reich che caratterizza *Il portiere di notte* e altre pellicole degli anni Settanta e Ottanta<sup>1</sup> (e giova brevemente ricordare che pure la relazione vittima-carnefice è stata esplorata nel cinema,<sup>2</sup> anche da un punto di vista comico-grottesco,<sup>3</sup> emblematico della odierna interpretazione dello sterminio che ha in un certo senso soppiantato il paradigma erotico).<sup>4</sup>

Certo altra cosa è comunque *Il portiere di notte* dai sottoprodotti e dalle imitazioni che ne sono discesi, come Levi stesso ha sempre riconosciuto;<sup>5</sup> del resto è stato notato come il film della Cavani, insieme a *La caduta degli dei* di Visconti, abbia funzionato come veicolo di un immaginario che faceva della morte un tema «culturalmente chic» e dei campi di sterminio «un'icona della cultura popolare». <sup>6</sup> Negli anni Settanta il genere cinematografico nazi-porno ha in effetti una certa fortuna e in alcuni casi un ampio successo con titoli quali *Ilsa la belva delle SS* (Don Edmonds, 1974), *Casa privata per le SS* (Bruno Mattei, 1976), *L'ultima orgia del Terzo Reich* (Cesare Canevari, 1977) e Levi

<sup>1</sup> *Il maratoneta* (John Schlesinger, 1976); *Dead bang* (John Frankenheimer, 1989).

<sup>2</sup> *Il pianista* (Roman Polanski, 2003); *Il servo ungherese* (Massimo Piesco, 2004), senza contare l'antecedente de *La passeggera* (Andrzej Munk, 1963; terminato da Witold Lesiewicz).

<sup>3</sup> *Train de vie* (Radu Mihaileanu, 1998). Il rapporto tra cinema e Shoah meriterebbe naturalmente un trattamento specifico, anche perché le posizioni e le valutazioni sono differenti, da chi riconosce ai film un ruolo d'avanguardia, importante nel porre problematiche nuove, per esempio il motivo della complicità col carnefice (S. LUKES, *Potere e complicità*, in *Nazismo, fascismo, comunismo*, cit., p. 406) a chi invece, in chiave etica, mostra più perplessità circa il potere distorsivo del cinema, più interessato alla 'bella inquadratura' che al dolore storico (A. VIGANÒ, *La responsabilità dello sguardo*, in *Lager, totalitarismo, modernità. Identità e storia dell'universo concentrazionario*, Milano, Bruno, Mondadori, 2002, pp. 274-276). Su quest'ultima linea vedi anche l'intervento di Moni Ovadia nel DVD del film *Memoria* (Ruggero Gabbai, 1997). Una rassegna di film variamente ispirati alla Shoah in C. VERCELLI, *Tanti Olocausti*, Firenze, La Giuntina, 2005, pp. 291-299.

<sup>4</sup> Si veda S. L. GILMAN, *Is life beautiful? Can the Shoah be funny? Some thoughts on recent and older films*, «Critical Inquiry», vol. 26, n. 2, winter 2000, pp. 279-308.

<sup>5</sup> Il film della Cavani dimostra cioè «una certa dignità artistica» che lo distingue dalle pellicole dei registi che producono «soltanto spazzatura»; vedi P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 228.

<sup>6</sup> S. FRIEDLÄNDER, *Reflections on Death*, New York, Avon, 1986, p. 81 (in A. RABIN-BACH, *La cultura nazista: nuove definizioni e approcci*, in *Storia della Shoah*, cit., vol. 1, *La crisi dell'Europa e lo sterminio degli Ebrei*, Torino, Utet Libreria, 2005, p. 372).

stesso ricorda il «capostipite» narrativo del genere, *Casa di bambola*<sup>1</sup> (lo scrittore allude a *La casa delle bambole*);<sup>2</sup> tra l'altro è del 1970 un controverso romanzo di Dante Virgili pubblicato da Mondadori, *La distruzione* – al centro oggi di una parziale riscoperta – che trattava tali tematiche in un testo delirante e violento, sperimentale, in modo comunque non privo di un suo particolare valore.<sup>3</sup>

Levi critica la moda dei film a sfondo sessuale o erotico ambientati nei lager, soprattutto femminili: lo scrittore si riferisce a questo riguardo a *Salon Kitty* (Tinto Brass, 1975) sostenendo che un prodotto di carattere erotico non ha bisogno di ispirarsi al nazismo, poiché agli spettatori di questo genere cinematografico è indifferente lo sfondo storico: «per favore, signori produttori, i Lager femminili lasciateli stare. Non sono un argomento per voi, e neppure per i vostri clienti più affezionati: questi si accontentano di poco, vogliono donne-oggetto non potendole avere in carne ed ossa, ma del contesto non gli importa. I più esigenti fra loro desiderano forse assistere, gratis o quasi, allo spettacolo della vergine torturata, ma che il malvagio sia un nazi, o non invece un saraceno, o un filisteo, o un cartaginese, per loro è un dettaglio minore: uno vale l'altro, purché ci sia la sostanza».<sup>4</sup> A dire il vero, *Salon Kitty* non si svolge in un lager femminile bensì, come recita il titolo, in un salon, vale a dire in una casa d'appuntamenti usata da un ufficiale delle SS, con la complicità delle ragazze e della tenutaria Kitty, per carpire segreti o scoprire eventuali tradimenti e insomma per spiare i clienti (spesso militari e graduati); evidentemente Levi voleva colpire più che altro il fenomeno della sessualizzazione della tematica bellica. Peraltro *Salon Kitty* contiene anche il riferimento alla zona grigia di collaborazione con il potere e all'azione di inquinamento morale delle stesse vittime; Wallenberg lo enuncia perfettamente rivolgendosi alla sua amante: «Di ognuno di voi abbiamo fatto un criminale, un assassino, un ladro, un complice corrotto e uno schiavo».

<sup>1</sup> P. LEVI, *Le immagini di «Olocausto»*, cit., p. 1273. Accenna a tali tematiche anche la prefazione di Paolo Mauri a D. GROSSMAN, *Vedi alla voce: amore*, Milano, Mondadori, 2005 (1 ed. 1988), pp. 5-6.

<sup>2</sup> Il riferimento a KA-TZETNIK 135633 [YEHIEL DENUR], *La casa delle bambole*, Milano, Mondadori, 1959; vedi pure L. SCARLINI, *Teatro*, in *Primo Levi*, a cura di M. Belpoliti, «Riga», cit., p. 497.

<sup>3</sup> D. VIRGILI, *La distruzione*, Milano, Mondadori, 1970 (ora, a cura di B. Pischredda, A. Franchini, Ancona, Pequod, 2003).

<sup>4</sup> P. LEVI, *Film e svastiche*, in *Opere I*, cit., pp. 1217-1218. Sulla tematica dei Lager femminili, ma non in rapporto al cinema, Levi si intrattiene anche in P. LEVI, *Nel lager femminile*, in *Opere*, cit., I, pp. 1281-1282.

Comunque, il film di Brass rappresenta il secondo scalino di quel processo di degradazione culturale che così Levi sintetizza: «si parte da un'abile contraffazione culturale, da un manufatto di discreto livello qual'era *Il portiere di notte*, si scende di qualche scalino con l'artigianato equivoco di *Salon Kitty*, e poi si spalancano le porte alle sottomarche, alle falangi dei film porno-nazisti». <sup>1</sup> In questo senso libri come *Donne a Ravensbrück* di Lidia Beccaria Rolfi e Anna Maria Bruzzone ristabiliscono le giuste coordinate storiche, contro la «furfantesca e bugiarda [...] operazione commerciale che allaga tutti gli schemi sotto l'alluvione dei film sesso-nazisti», che, anche nel caso di quelli «meno sguaiati», non rispecchiano in alcun modo «la vera condizione femminile nei Lager». <sup>2</sup>

Risulta interessante notare come *Salon Kitty* – di cui Brass sottolinea la primaria vocazione storico-politica <sup>3</sup> – sia inseribile in una linea Visconti-Cavani; <sup>4</sup> in tal senso il referente implicito, nascosto, ma non per questo meno rilevante, del discorso leviano, risulta, a monte, Luchino Visconti, soprattutto quello de *La caduta degli dei* (1969), ma anche, più in generale, con l'intera sua cifra stilistica e poetica; si noterà a questo proposito che Charlotte Rampling è Elisabeth proprio ne *La caduta degli dei*, che Wallenberg, il protagonista maschile di *Salon Kitty*, è impersonato da un tipico attore viscontiano come Helmut Berger, presente, oltre che ne *La caduta degli dei*, anche in *Ludwig* (Luchino Visconti, 1973) e in *Gruppo di famiglia in un interno* (Luchino Visconti, 1974); allo stesso modo la Kitty del film di Brass, l'attrice Ingrid Thulin, e il Max del *Portiere di notte*, interpretato da Dirk Bogarde, sono, sempre ne *La caduta degli dei*, rispettivamente, Sofie e Friederick.

<sup>1</sup> P. LEVI, *Film e svastiche*, cit., p. 1217. Secondo Brunetta, a titoli come *Salon Kitty*, oppure *Caligola*, sempre dello stesso Brass, non si può comunque imputare «di aver inaugurato ignobili filoni sulla scia del loro successo»; G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 302.

<sup>2</sup> P. LEVI, *Donne da macello*, cit., p. 1230.

<sup>3</sup> Vedi *Nerosubrass*, a cura di L. Codelli, Udine-Roma, Audino, 1996, pp. 89-96 (in particolare p. 91: *Salon Kitty* è definito dal regista un film di carattere storico-sociale, un «film sul potere», in cui vengono usate «metafore di carattere sessuale» solo «per rendere più accessibile il discorso»).

<sup>4</sup> Il *Dizionario dei film* a cura di P. Mereghetti inserisce *Salon Kitty* nella «scia di *Portiere di notte* e di un malinteso viscontismo»; *Dizionario dei film 2006*, a cura di P. Mereghetti, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006, ad. v.

De Sade a Salò

Non sottoprodotto, bensì esito di una personale ricerca, è invece *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975),<sup>1</sup> pellicola la cui ricezione in campo letterario potrebbe di per sé costituire materia per uno specifico studio.<sup>2</sup>

Il film ruota attorno alla vicenda di quattro fascisti repubblicani (appartenenti alle alte gerarchie: il Duca, il Monsignore, il Presidente della Corte d'Appello, il Presidente della Banca Centrale) che sequestrano e tengono rinchiusi in una villa presso Marzabotto alcuni ragazzi e ragazze al fine di soddisfare sadiche ossessioni, piaceri di natura erotico-scatologica, riti atrocemente "raffinati". I giovani catturati vengono divisi in quattro categorie: vittime propriamente dette, soldati, collaborazionisti, servi. La terribile ritualità che ha luogo nella villa è regolata da un rigido apparato di norme, codificato in un regolamento con relative punizioni per gli eventuali inadempienti o ribelli. Il soggiorno è inoltre scandito dai racconti osceni delle Megere e soprattutto da un crescendo di torture, efferatezze, stupri e omicidi, che culmina in un vero e proprio massacro delle vittime. *Salò* codifica di nuovo, nei personaggi dei quattro carcerieri, l'intreccio tra segregazione ed estetismo che già Levi aveva negativamente percepito e valutato: nei carnefici pasoliniani si assommano e si intrecciano infatti noia esistenziale, disprezzo per la vita e degradato dandismo. *Salò* è un manifesto della disperazione di Pasolini: per questo, discutendo del film, Levi afferma che gli «è dispiaciuto molto», sembrandogli «un rigurgito, l'opera di

<sup>1</sup> Come già per *Il portiere di notte*, anche la prima proiezione del film di Pasolini ebbe luogo al Festival di Parigi il 22 novembre 1975 (la prima nazionale italiana avvenne a Milano il 10 gennaio 1976); per le complesse vicende compositive e filologiche della sceneggiatura si veda P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, t. II, Milano, Mondadori, 2001, pp. 3155-3159 (la sceneggiatura alle pp. 2031-2060). Su *Salò* vedi A. FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Padova, Marsilio, 1986, pp. 144 sgg.; S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau, 2001.

<sup>2</sup> Oltre all'intervento di Levi segnaliamo almeno N. GINZBURG, *Il «Salò» di Pasolini*, in *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2001; I. CALVINO, *Sade è dentro di noi*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. II, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1930-1936; *Su Pasolini: una risposta a Moravia*, ivi, pp. 1937-1940 (in risposta a A. MORAVIA, *Sade per Pasolini, un sasso contro la società*, «Corriere della sera», 6 dicembre 1975); L. SCIASCIA, *Nero su nero*, in *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2001, pp. 775-778; M. SOLDATI, *Dio! Dio, perché ci hai abbandonato*, in *Cinematografo*, cit., pp. 326-332.

un uomo disperato, infatti Pasolini era disperato. E io non amo la disperazione. Mi pare che la disperazione paralizzi. Credo che sia un film che ha nuociuto, questo...non mi ricordo neanche più il titolo esatto. Credo di aver rimosso».<sup>1</sup> Similmente, il pur apprezzato *Dottor Stranamore* (Stanley Kubrick, 1964) appare allo scrittore impregnato di una tonalità sarcastica, dissacrante (e, aggiungiamo noi, nevroticamente erotica)<sup>2</sup> che egli non riesce a condividere: «Di apocalissi e flagelli si discorre volentieri quando sembrano lontani, magari scherzandoci sopra, come nel film *Il dottor Stranamore*: era divertente, ma oggi lo si rivedrebbe con disagio»<sup>3</sup> (anche perché il film si chiude col saluto nazista del Dottore del titolo, un altro *revenant*, mentre sta per deflagrare la catastrofe nucleare). Non a caso, nel film di Pasolini, la Ragione, lungi dal rappresentare come in Levi un riferimento per comprendere o sfidare il reale, diviene solo strumento di potere, meccanismo freddamente formale di dominio, strumento di oppressione nella sua totale gratuità: il Regolamento vigente nella villa e il comportamento codificato appaiono in tal modo un'atroce parodia della razionalità.

Inoltre, *Salò* descrive un universo eccessivamente dicotomico, diviso troppo nettamente e quindi lontano dalla fenomenologia della «zona grigia»: «Questa ferocia totale non è esistita. C'era un'ampia zona grigia. Anzi era quasi integrale. Allora eravamo tutti grigi».<sup>4</sup> Poco prima, del resto, Levi aveva già dichiarato di non condividere l'idea espressa da Pasolini, proveniente da De Sade,<sup>5</sup> che «il potere assoluto è anarchico», vale a dire che una ristretta minoranza può

<sup>1</sup> P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 251 (queste riflessioni, anzi l'intera intervista, anche in M. SPADI, *Le parole di un uomo. Incontro con Primo Levi*, Roma, De Renzo, 1997, p. 20). Levi prende le distanze anche dalla disperazione leopardiana: P. LEVI, *Il brutto potere*, in *Opere*, II, p. 1203; il titolo cita i versi 14-15 del canto *A se stesso*. Si potrebbero confrontare al riguardo le differenti posizioni di Levi e di un G. Anders (sul quale vedi P. P. PORTINARO, *Il principio disperazione. Tre studi su Günther Anders*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003).

<sup>2</sup> Si sofferma su questo punto R. EUGENI, *Invito al cinema di Kubrick*, Milano, Mursia, 1995, pp. 64-65 e *passim*.

<sup>3</sup> P. LEVI, *Le lance diventino scudi*, in *Opere*, II, cit., p. 935.

<sup>4</sup> P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 251.

<sup>5</sup> *Le 120 giornate di Sodoma* (1782-1785) di De Sade sono la principale fonte della pellicola di Pasolini, che a più riprese ha parlato dello scrittore francese in relazione al film, a partire dall'autointervista *Il sesso come metafora del potere*, «Corriere della sera», 25 marzo 1975 (ora in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., pp. 2063-2067, ma De Sade è citato anche nelle interviste *Il potere e la morte*, pp. 3013 - 3018, *De Sade e l'universo dei consumi*, pp. 3019 -3022 e nell'*Intervista rilasciata a G. Bachmann e D. Gallo*, pp. 3023-3031 tutte, naturalmente, del 1975). Per un raffronto tra il film e alcune pagine del testo di De Sade vedi S. MURRI, *op. cit.*, pp. 145-153.

disporre a piacimento della parte subordinata; lo scrittore friulano si era in effetti espresso in tal senso in alcune interviste: «Ecco: è il potere che è anarchico. E, in concreto, mai il potere è stato più anarchico che durante la Repubblica di Salò. [...] De Sade è stato appunto il grande poeta dell'anarchia del potere»<sup>1</sup> (e De Sadesky era già il nome dell'ambasciatore russo nel *Dottor Stranamore*).

Ma non è il Settecento di De Sade quello cui Levi guarda bensì quello del *Giorno* di Parini,<sup>2</sup> dei *Gulliver's Travels* di Swift,<sup>3</sup> del *Robinson Crusoe* di Defoe<sup>4</sup> oppure quello di Spallanzani<sup>5</sup> e di Watt;<sup>6</sup> sarà brevemente da ricordare poi come l'aggettivo «sadico» nell'autore di *Se questo è un uomo* rimandi a qualcosa di abietto e disumano,<sup>7</sup> risulti spesso intrecciato al falso,<sup>8</sup> ai film nazi-porno<sup>9</sup> e come, a livello di

<sup>1</sup> P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., pp. 2065-2066. Vedi anche nell'*Intervista rilasciata a G. Bachmann e D. Gallo*, cit., p. 3027: «Mi rivolgo in generale a tutti [...] a tutti quelli che come me detestano il potere per quello che fa del corpo umano: la riduzione di questo a cosa, l'annullamento della personalità dell'uomo. E quindi anche contro l'anarchia del potere, perché nulla è più anarchico del potere, il potere fa ciò che vuole, e in ciò è completamente arbitrario spinto da sue necessità economiche che sfuggono alla logica comune». Per una 'funzione De Sade' in una linea della letteratura italiana contemporanea vedi F. CURI, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1991.

<sup>2</sup> P. LEVI, *Gli hobbies*, in *La ricerca delle radici*, in *Opere*, II, cit., pp. 1396-1400. Sia consentito il rimando a A. RONDINI, *Parini, Primo Levi e la comunicazione*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», I, 2006, in corso di stampa.

<sup>3</sup> P. LEVI, *Le utopie negative*, in *La ricerca delle radici*, cit., pp. 1408-1413.

<sup>4</sup> Evocato da Levi nell'intervista a Ph. Roth: si veda P. ROTH, *Conversazione a Torino con Primo Levi*, in *Chiacchiere di bottega. Uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, Torino, Einaudi, 2005, p. 9.

<sup>5</sup> P. LEVI, *La misura di tutte le cose*, in *La ricerca delle radici*, cit., p. 1493.

<sup>6</sup> P. LEVI, *Il brutto potere*, cit., pp. 1204-1205.

<sup>7</sup> P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, I, cit., p. 168: «Chi ha atteso che il suo vicino finisse di morire per togliergli un quarto di pane, è, pur senza sua colpa, più lontano dal modello dell'uomo pensante, che il più rozzo pigmeo e il sadico più atroce»; Rudolf Höss «non è stato un sadico, non ha nulla di satanico» (P. LEVI, *Prefazione a R. Höss, Comandante ad Auschwitz*, in *Pagine sparse*, in *Opere*, II, cit., p. 1277. Sulla connessione nazismo-sadismo anche M. ROLNIKAITE, *Devo raccontare. Diario 1941-1945*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 192, 209.

<sup>8</sup> Si consideri al proposito questo passo di Oro, nel *Sistema periodico*: «Cagni era la spia che ci aveva fatti catturare: spia integrale [...]: spia per nuocere, per sadismo sportivo, come abbatte la selvaggina libera chi va a caccia. Era un uomo abile: aveva raggiunto con buone credenziali una formazione partigiana contigua alla nostra, si era spacciato per depositario di importanti segreti militari tedeschi, li aveva rivelati, e si dimostrarono poi artificialmente falsi e costruiti dalla Gestapo»; P. LEVI, *Il sistema periodico*, in *Opere*, I, cit., p. 854.

<sup>9</sup> P. LEVI, *Le immagini di «Olocausto»*, cit., p. 1273 dove si parla del «filone sadico-pornografico».

Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi

teoria letteraria, il sadismo, come l'altra distorsione comunicativa e artistica dell'estetismo, rappresenti un confine da non valicare, pena l'automatico precipizio intellettuale ed etico del processo di scrittura, una caduta bollata come «peccato mortale»<sup>1</sup> (e potremmo inserire in questa catena pure il voyeurismo).<sup>2</sup>

Sulla base delle suggestioni sadiane, Pasolini postula una distanza abissale vittima-carnefice inconciliabile con l'opacità della zona grigia; proprio tale 'medietà' esclude anche l'altro estremo pasoliniano, quello relativo alla interazione morbosa tra i due attanti,<sup>3</sup> non provocata dalla scelta di entrambi (come nel *Portiere di notte*) ma orchestrata da alcuni soggetti dominanti verso un deuteragonista collettivo costretto a una posizione totalmente passiva. Il film della Cavani e il film di Pasolini<sup>4</sup> sono perciò uguali e contrari, perché postulano delle situazioni-limite, entrambe rifiutate da Levi: il *Portiere di notte* afferma

<sup>1</sup> A proposito dei racconti di Babel' raccolti nella *Ricerca delle radici*, Levi afferma: «Siamo nella guerra russo-polacca del 1920, e la crudeltà di questi due racconti ci lascia muti. Fino a che punto è lecito sfruttare letterariamente la violenza? Che ci sia un limite, è certo; subito al di là, si cade in peccati mortali, l'estetismo, il sadismo, il prostituirsi al cannibalismo di un certo pubblico. Babel' è prossimo a questo limite, ma non lo varca. È salvato dalla sua pietà, che è vereconda e si veste d'ironia»; P. LEVI, *L'ebreo a cavallo*, in *La ricerca delle radici*, cit., p. 1468 (Levi antologizza, del testo di Babel', *Il guado dello Zbruč* e *Un po' di sale*).

<sup>2</sup> Parlando della paura di ragni Levi afferma: «Quanto alla mia personale e tenue fobia, essa ha un atto di nascita. È l'incisione di Gustavo Doré che illustra Aracne nel canto XII del *Purgatorio*, con cui sono venuto a collisione da bambino. La fanciulla che aveva osato sfidare Minerva nell'arte del tessere è punita con una trasfigurazione immonda: nel disegno è 'già mezza ragna', ed è genialmente rappresentata stravolta, coi seni prosperosi dove ci si aspetterebbe di vedere la schiena, e dalla schiena le sono spuntate sei zampe nodose, pelose, dolorose: sei, che con le braccia umane che si torcono disperate fanno otto. In ginocchio davanti al nuovo mostro, Dante sembra ne stia contemplando gli inguini, mezzo disgustato, mezzo voyeur»; P. LEVI, *L'altrui mestiere*, cit., p. 758.

<sup>3</sup> Una sorta di «mescolanza di materie / inconciliabili»: P. P. PASOLINI, *Progetto di opere future*, in *Poesia in forma di rosa* (1964), in *Tutte le poesie*, I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 1246. Vedi anche questo passo di *Petrolio*: «La totale passività di quella specie di giustiziato – fucilato a o fatto morire di fame – che con l'immobilità obbediente del suo corpo, quasi con l'offerta di esso, con la sua disponibilità cieca e passiva quasi infantile – pareva approvare l'opera dei suoi carnefici – come i poveri corpicini degli Ebrei a Dachau o a Mauthausen»; P. P. PASOLINI, *Petrolio*, in *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. 1170.

<sup>4</sup> Sui rapporti Pasolini-Cavani si considerino la stroncatura del *San Francesco* in P. P. PASOLINI, *Contro la televisione*, (1966), in *Saggi sparsi 1942-1973*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 128-143 e il forte apprezzamento per *Milarepa* in P. P. PASOLINI, *La pazzesca razionalità della*

che tra vittime e carnefici non vi sia differenza; *Salò*, invece, che la differenza sia totale<sup>1</sup> e porti ad una relazione di tipo schiavistico, con la passiva e obbligata subordinazione della vittima, cooptata per forza in un 'gioco' che non le appartiene (con l'eccezione, forse, della coppia di Eva e Antiniska, le ragazze in qualche modo più complici). Semmai, in *Salò* è il carnefice stesso a rivestire – temporaneamente, per propria scelta libidica e come conferma del suo potere assoluto – il ruolo di vittima; come afferma il Duca, «la raffinatezza del libertinaggio è quello di essere al tempo stesso carnefice e vittima». Questa dinamica del film di Pasolini è colta alla perfezione da Mario Soldati: «il piacere atroce del sadico implica che il sadico si immagina la sofferenza che infligge alle vittime, e non può immaginarsela se in qualche modo e misura non la prova egli stesso: la circolarità cui accennava Pasolini. Piacere e sofferenza, bene e male che la ragione vuole distinti sono invece confusi perché così, nel profondo, li vuole la natura: forse due facce della medesima realtà, complementari e necessarie l'una all'altra come la luce e l'ombra». <sup>2</sup> Al contrario, Levi postula una zona liminale, ibrida, che non prevede né lontananza siderale né indistinta connivenza decadente ricreate artificiosamente; gradi sfumati di relazione tra l'oppressore 'assoluto' e la vittima 'assoluta' sono tra l'altro certificati – come vuole il non mai sopito amore leviano per il vero – dalla stessa esperienza storica, *in primis* da quella del reduce di Auschwitz.

Il film di Pasolini merita comunque qualche ulteriore riflessione. *Salò* pone infatti in primo piano alcuni motivi rispetto ai quali lo scrittore piemontese era piuttosto distante (valga per tutti la rappresentazione del sesso estremo, tra l'altro ben più esplicita della moda cinematografica sadiana dei primissimi anni Settanta)<sup>3</sup> ma che in qualche caso andavano a toccare alcune cadenze omologhe alla sua poetica, dalla localizzazione della vicenda in una villa-lager nella

*geometria religiosa* (1974), in *Altri saggi della maturità 1958-1975*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, t. II, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2638-2643.

<sup>1</sup> Anche Todorov si esprime in questi termini: «Non si può dividere gli uomini in due categorie a tenuta stagna, angeli e demoni; [...] Queste due reazioni ai film contemporanei [*Il portiere di notte* e *Salò*] possono sembrare contraddittorie, ma non lo sono; i due estremi sono ugualmente inaccettabili»; T. TODOROV, *op. cit.*, pp. 216-217.

<sup>2</sup> M. SOLDATI, *Dio! Dio, perché ci hai abbandonato*, cit., p. 332.

<sup>3</sup> Ci si riferisce a titoli come *De Sade 2000* (Jesús Franco, 1970); l'anno prima erano stati girati *De Sade* (Cy Endfield, 1969) e *De Sade 70* (Jesús Franco, 1969).

### Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi

quale i quattro carnefici operano coadiuvati – vera e propria esemplificazione del concetto di zona grigia – da una schiera di collaborazionisti, alla stessa struttura dantesca della pellicola pasoliniana, divisa in *Antinferno*, *Girone delle manie*, *Girone della merda*, *Girone del sangue*: ancora una volta, dopo *Se questo è un uomo*, un lager scandito dalla *Commedia* (e qui naturalmente meriterebbe trattazione specifica la differenza tra i due diversi tipi di dantismo).<sup>1</sup> In fondo, il discorso di Levi, anche da questa particolare prospettiva, sembra potersi leggere come una delle enunciazioni della linea letteraria vincente in Italia nel secondo Novecento, quella illuministico-cristallina di Calvino,<sup>2</sup> con i suoi miti della ragione, della leggerezza e del primato della scrittura<sup>3</sup> contro l'impurità, la progettualità discontinua, la pragmatizzazione del letterario da parte di Pasolini (in particolare l'ultimo).<sup>4</sup>

#### *Fughe e marinai*

#### Il ponte e il deserto

Si consideri un film più volte ricordato dallo scrittore, *Il ponte sul fiume Kwai* (David Lean, 1957), film tratto dall'omonimo romanzo (1952)

<sup>1</sup> Merita comunque ricordare infine che il Pasolini di *Ragazzi di vita* ha però costituito in qualche modo un punto di riferimento stilistico-linguistico per *La chiave a stella*: «Mi è sembrato ingiusto che se Pasolini aveva fatto parlare in romanesco i suoi *Ragazzi di vita*, Eduardo De Filippo in napoletano i suoi personaggi, ai piemontesi non fosse lecito fare qualcosa di simile»; P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 119.

<sup>2</sup> Si può aggiungere al presente discorso una piccola tessera ricavata da una lettera del 1961 di Calvino a Levi dove viene evocata, come pericolo estetico, l'idea del *pastiche* di derivazione letteraria e cinematografica: «Certe tue trovate sono di prim'ordine, come quella dell'assiriologo che decifra il mosaico delle tenie; e l'evocazione dell'origine dei centauri ha una sua forza poetica, una plausibilità che s'impone (e, accidenti, scrivere di centauri si direbbe impossibile, oggi, e tu hai evitato il pastiche anatole-france-walt-disneyano)»; I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 695.

<sup>3</sup> Si veda al proposito anche la polemica di Levi con Giorgio Manganelli circa la chiarezza e l'oscurità dello scrivere; vedi P. LEVI, in G. POLI, G. CALCAGNO, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, pp. 107-109. Il riferimento a P. LEVI, *Dello scrivere oscuro*, «La Stampa», 11 dicembre 1976 (ora in *L'altrui mestiere*, cit.) e la replica di G. MANGANELLI, *Elogio dello scrivere oscuro*, «Corriere della sera» 3 febbraio 1977 (ora in *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, pp. 36-39) e la nuova replica di Levi, *Dello scrivere oscuro*, «Corriere della sera», 25 marzo 1977.

<sup>4</sup> Sono qui in modo ultrasintetico richiamate le tesi di C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998; su questi temi anche M. BELPOLITI, *Settanta*, cit.

dello scrittore francese Pierre Boule<sup>1</sup> che ha collaborato anche alla sceneggiatura. Afferma Levi a proposito della marce (The Colonel Boogey March) che cantano i soldati inglesi catturati dai giapponesi: «La scena iniziale del film è epica. Si vede un gruppo di prigionieri di guerra inglesi nelle mani dei giapponesi, quasi tutti feriti e mutilati, che si trascinano dal campo di battaglia verso un campo di raccolta, verso un campo di concentramento [...] ma a un certo punto uno comincia a fischiare questa marce e allora tutti ritrovano la loro virtù, il loro coraggio, anche i mutilati, e questa squadra di derelitti riprende la sua fisionomia di una squadra di soldati, sconfitti ma non disfatti, sconfitti, ma non schiacciati, che tengono a dimostrare la loro solidità, la loro *sturdiness*, direi, in questo modo: fischiando una marcia che non è una marcia militare, è una marcia allegra, per dimostrare ai vincitori giapponesi che la battaglia non è finita».<sup>1</sup> *Sturdiness* in inglese indica un concetto che ingloba vigoria, forza ma pure risolutezza, fermezza, insomma quella solidità morale che Levi richiama e che si ritrova, portata fino all'estremo, in uno dei protagonisti del film, Nicholson, l'ufficiale inglese che da prigioniero dirige i lavori del ponte; si potrebbe quasi dire che *Il canto di Ulisse*, il famoso capitolo di *Se questo è un uomo*, sia anche interpretabile, in fondo, come un esempio di *sturdiness*. Tra l'altro il motivo intonato dai prigionieri inglesi sembra una sorta di dantesca «orazion picciola» di *Inferno* xxvi, qui funzionale a richiamare la propria dignità più che a trascinare oltre l'ignoto; sono significative alcune omologie testuali tra le parole di Levi e la *Commedia*: la virtù («e allora tutti ritrovano la loro virtù» che rimanda al dantesco «per seguir virtute», v. 120); la marcia «allegra» che rimanda al «ci allegrammo», (v. 136), quasi che lo schema della situazione descritta in *Inferno* xxvi sia, a titolo diverso, sempre presente nella mente leviana, come del resto, in linea più generale, il «fatti non foste a viver come bruti», versi che si possono predicare anche della truppa inglese che si riscatta, almeno sul piano morale, attraverso la *Colonel Boogey March*. «Rallegra» Levi anche

<sup>1</sup> Da un romanzo di Boule è stato tratto anche il film *Il pianeta delle scimmie* (Franklin J. Schaffner, 1968).

<sup>2</sup> P. LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, cit., p. 15 (conversazione effettuata nel programma radiofonico *Il Paginone*, 1982). *Colonel Boogey* si contrappone alle «altre marce» che vengono eseguite, insieme a *Rosamunda*, in *Se questo è un uomo* e al cui suono appaiono «i drappelli dei nostri compagni» (P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, I, cit., p. 24). *Rosamunda* viene ricordata anche in *Conversazioni e interviste*, cit., pp. 9-10.

la musica di George Gershwin, in particolare quello del balletto *Un americano a Parigi* (1928),<sup>1</sup> componimento che ritorna nell'omonimo film (Vincente Minnelli, 1951), in cui viene però ancora una volta simboleggiato un dislocamento, una sorta di 'esilio' (come il torinese ad Auschwitz, l'inglese in Birmania, il turco a Ravenna di *Deserto rosso*...).

Il riferimento a *Il ponte sul fiume Kwai* ricompare ne *I sommersi e i salvati*, dove la citazione del film torna a proposito del mito leviano del 'lavoro ben fatto', anche quando esso sia, come nel Lager, imposto con la forza. Come Lorenzo, il muratore di Fossano ricordato sia in *Se questo è un uomo* sia in *Lilit*, e come il personaggio di *Una giornata di Ivan Denisovič* di Solženicyn, anche Nicholson e i suoi soldati costruiscono alla perfezione un ponte in legno utile ai loro nemici; la dedizione e l'orgoglio dei prigionieri per la loro realizzazione e soprattutto lo «zelo assurdo» del loro comandante sono tali che quest'ultimo «si scandalizza quando si accorge che i guastatori inglesi lo hanno minato».<sup>2</sup> Il lavoro ben fatto, condotto da quel campione dell'ordine che è Nicholson, contiene in sé un potere sinistro e si rivela «una virtù fortemente ambigua»;<sup>3</sup> in effetti l'ufficiale inglese è un ottimo esempio, a livello di nobile presenza e integerrimo impegno, di una doppiezza, di un'opacità tipiche della zona grigia e non casualmente tematizzate anche dal film.<sup>4</sup>

La pellicola di David Lean ha comunque ulteriori motivi per attirare Levi: si svolge per gran parte in un campo di concentramento giapponese (non di sterminio); poi, vi compaiono come oggetti segnici a loro volta collegati il ponte – importante pure nell'opera di Levi, a partire dal suo rappresentare una metafora del concetto di ibrido – e il treno, presenza che apre e chiude la pellicola, quasi a porsi come simbolo del destino della ripetizione e naturalmente icona dell'universo concentrazionario di *Se questo è un uomo* e della *Tregua*;

<sup>1</sup> P. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 15.

<sup>2</sup> P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 1087-1088.

<sup>3</sup> Ivi, p. 1088.

<sup>4</sup> «Nicholson è anzitutto un soggetto che rappresenta l'interiorizzazione dell'ordine e della razionalità, della gerarchia dell'autorità e del potere della civiltà sulla natura. Della tecnica. È grazie a tale potere che il ponte viene eretto ed è a causa della perversione di tale potere (l'uso bellico della tecnica) che viene distrutto. Nella contraddizione interna al personaggio Nicholson – tra disciplina e desiderio, istituzione (l'esercito, la patria) e individuo – si stratifica la contraddizione che Lean doveva avvertire non superficialmente: tra lo spettacolo (la distruzione del ponte) e la tecnica della sua produzione»; M. SESTI, *David Lean*, Firenze, La Nuova Italia («Il castoro cinema»), 1988, pp. 59-60.

lo stesso finto ufficiale Shears incarna il passato-che-non-passa, visto che deve tornare al campo dal quale è riuscito a fuggire; non mancano poi i momenti di disputa con l'autorità costituita (come quella tra l'ufficiale inglese e Saito, il capo del campo giapponese, circa la Convenzione di Ginevra) non estranei a certi racconti di Levi quali *Fine settimana in Lilit*. Ma soprattutto nel *Ponte sul fiume Kwai* vengono espresse per bocca di quel parziale *alter ego* di Levi rappresentato da Nicholson alcune considerazioni sintoniche con argomentazioni de *I sommersi e i salvati* circa la rappresentazione stereotipata del Prigioniero e la sua coazione alla fuga: dice infatti l'ufficiale inglese in un dialogo con gli altri ufficiali prigionieri e Shears: «Non mi pare il caso di tentarla [la fuga] [...] Scappare dove? [...] Normalmente so anch'io che il dovere di ogni prigioniero è quello di tentare la fuga ma noi altri siamo legati da una curiosa circostanza che naturalmente lei non può conoscere. A Singapore noi ricevevamo l'ordine di arrenderci, l'ordine, badi bene; quindi per noi la fuga sarebbe una violazione della legge militare, chiaro?». Ed ecco cosa scrive Levi:

il concetto di evasione come dovere morale e come conseguenza obbligata della cattività è costantemente ribadito dalla letteratura romantica (il Conte di Montecristo!) e popolare (si ricordi lo straordinario successo delle memorie di *Papillon* [...]). Nell'universo del cinematografo, l'eroe ingiustamente (o magari giustamente) incarcerato è sempre un personaggio positivo, tenta sempre la fuga, anche nelle circostanze meno verosimili, e il tentativo è invariabilmente coronato da successo. Fra i mille film sepolti dall'oblio, restano nella memoria *Io sono un evaso* e *Uragano*. Il prigioniero tipico è visto come un uomo integro, nel pieno possesso del suo vigore fisico e morale, che, con la forza che nasce dalla disperazione e con l'ingegno aguzzato dalla necessità, si scaglia contro le barriere, le scavalca o le infrange. Ora, questa immagine schematica della prigionia e dell'evasione assomiglia assai poco alla situazione dei campi di concentramento.<sup>1</sup>

Si tratta di un passo importante perché contiene, oltre al riferimento al bestseller di Henri Charrière *Papillon* (1969) – dal quale l'omonimo film (Franklin J. Schaffner, 1973)<sup>2</sup> – e al film di Le Roy (*Io sono un evaso*, 1932), la citazione di un film, *Uragano*, di prima importanza nel-

<sup>1</sup> P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 1111-1112.

<sup>2</sup> *Papillon* compare anche nel racconto *Nel parco* e in *Conversazioni e interviste*, cit., p. 201. Per lo stereotipo cinematografico del fuggitivo vedi anche *Fuga da Alcatraz* (Don Siegel, 1979).

l'immaginario cinematografico di Levi, già presente con una certa evidenza nelle pagine del capitolo *Vacanza della Tregua*.<sup>1</sup>

Il cinema si pone ancora una volta come una sorta di mito, che – proprio in quanto tale – tipizza,<sup>2</sup> presentando però situazioni semplificate, schematiche, inverosimili, fondate sul cliché (l'eroe vendicatore).

Lo confermano ne *I sommersi e i salvati* le considerazioni svolte proprio sullo stereotipo del prigioniero, incessantemente dedito alla fuga e sprezzante di ogni pericolo, codificato da un immaginario che ha nella tradizione romantica, nella letteratura di massa e nel cinema uno dei propri vettori costitutivi;<sup>3</sup> Levi riporta al proposito la frase-tipo, la mentalità standard del prigioniero-salvato: «In tutti i film, in tutti i romanzi, come nel *Fidelio*, la rottura delle catene è un momento

<sup>1</sup> P. LEVI, *La tregua*, in *Opere*, I, cit., p. 356: «Un marinaio polinesiano, moderna versione del "buon selvaggio", uomo semplice, forte e mite, viene volgarmente provocato in una taverna da un gruppo di bianchi ubriachi, e ne ferisce lievemente uno. La ragione è ovviamente dalla sua parte, ma nessuno testimonia in suo favore; viene arrestato, processato, e con sua patetica incomprendenza, condannato a un mese di reclusione. Non resiste che pochi giorni: non solo per un suo quasi animalesco bisogno di libertà e insofferenza di vincoli, ma principalmente perché sente, sa, che non lui ma i bianchi hanno violato la giustizia; se questa è la legge dei bianchi, allora la legge è ingiusta. Abbatte un guardiano ed evade fra una pioggia di pallottole. Adesso il mite marinaio è diventato un criminale compito. Gli si dà la caccia in tutto l'arcipelago, ma è inutile cercarlo lontano: è ritornato tranquillamente al suo villaggio. Viene ripreso, e relegato in un'isola remota, in una casa di pena: lavoro e frustate. Fugge nuovamente, si getta a mare da un dirupo vertiginoso, ruba un canotto e veleggia per giorni verso la sua terra, senza mangiare né bere: vi approda esausto mentre sta incombando l'uragano promesso dal titolo. Subito l'uragano si scatena furibondo, e l'uomo, da buon eroe americano, lotta da solo contro gli elementi e salva non solo la sua donna, ma la chiesa, il pastore, e i fedeli che nella chiesa si erano illusi di trovare riparo. Così riabilitato, con la fanciulla al fianco si avvia verso un felice avvenire, sotto il sole che appare fra le ultime nubi in fuga».

<sup>2</sup> Si considerino nei testi creativi leviani espressioni quali i «baffetti alla Clark Gable» (P. LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 890) i «baffetti alla Charlot» (P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere*, I, cit., p. 1047), o le auto «dei film di Ridolini» (ivi, p. 1039).

<sup>3</sup> Una critica agli stereotipi già in A. MANZONI, *I Promessi sposi*, cit., p. 90: «L'uomo onesto in faccia al malvagio, piace generalmente (non dico a tutti) immaginarselo con la fronte alta, con lo sguardo sicuro, col petto rilevato, con lo scilinguagnolo bene sciolto. Nel fatto però, per fargli prender quell'attitudine, si richiedono molte circostanze, le quali ben di rado si riscontrano insieme. Perciò non vi maravigliate se fra Cristoforo [...] stesse con una cert'aria di suggezione e di rispetto, alla presenza di quello stesso don Rodrigo». Sulla difficoltà di trasmettere il vero in Manzoni si legga P. FASANO, *L'imbroglio romanzesco*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 209-224 (in particolare p. 222).

di letizia solenne o fervida, quindi anche la mia lo è stata». <sup>4</sup> Il cinema eredita e amplifica un paradigma culturale – presente anche nella musica di Beethoven! <sup>4</sup> – «un quadro stereotipo» come afferma Levi, «proposto infinite volte, consacrato dalla letteratura e dalla poesia, raccolto dal cinematografo». <sup>5</sup> La presenza di tale immaginario ribadisce la «spaccatura» tra «le cose com'erano 'laggiù' e le cose quali vengono rappresentate dalla immaginazione corrente, alimentata da libri, film e miti approssimativi». <sup>6</sup> Una spaccatura, si potrebbe dire, anche dell'estetica leviana, divisa tra vero e falso, legata (forse troppo) a una soglia veritativa che funziona da filtro supremo a ogni valutazione estetica.

Ma soprattutto va focalizzata l'attenzione su Shears. Merita brevemente richiamare la sua vicenda nel *Ponte sul fiume Kwai*: egli è prigioniero nel campo di detenzione giapponese in Birmania, dove svolge funzioni di becchino; fugge con alcuni compagni: unico a salvarsi, riesce, dopo aver attraversato una zona arida e desertica, a raggiungere in fin di vita un piccolo villaggio dove viene curato e rimesso in salute; riparte con una piccola imbarcazione sul fiume e, ancora una volta, viene avvistato e salvato da un aereo alleato quando si trova in uno stato di semi-incoscienza e comunque di forte difficoltà. Viene curato all'ospedale militare inglese di Ceylon dove si spaccia per un ufficiale della Marina americana (non è che un marinaio semplice) e dove riesce a intrecciare una *love story* con un tenente donna: si vedono infatti i due – in riva al mare – in atteggiamento amoroso e programmare una dolce serata. Ma proprio nella base di Ceylon il Maggiore Warden dell'esercito britannico, perfettamente a conoscenza della sua vicenda e della sua identità, lo convoca e lo coopta nella missione che deve ritornare in Birmania, proprio in prossimità nel campo dove Shears si trovava prigioniero, per distruggere il ponte sul fiume Kwai, così meticolosamente eretto da Nicholson e dai suoi soldati.

Shears è una delle reincarnazioni del Mito del Marinaio-che-racconta, di cui è già stata ampiamente rilevata la presenza nel laboratorio leviano tra l'*Odissea* e l'*Ancient Mariner* di Coleridge; e proprio marinaio (*sailor* nella versione inglese del film) si autodefinisce Shears

<sup>1</sup> P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1046.

<sup>2</sup> Il *Fidelio* si conclude infatti con la radiosa esultanza per la liberazione di Florestano, ingiustamente imprigionato da Pizarro.

<sup>3</sup> P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1045.

<sup>4</sup> Ivi, p. 1116.

nell'iniziale colloquio con Nicholson nell'infermeria del campo; poi, ecco cosa dice al Maggiore Warden: «Io non sono che un marinaio [*ordinary swab jockey, second class*]<sup>1</sup> di seconda classe» che, «dopo il naufragio», ha preso l'identità del suo compagno di fuga, un vero ufficiale, ucciso dai giapponesi; Shears è insomma, come afferma Warden, un «eroe per la sua fuga», e, come sostiene lui stesso, uno che si è «salvato per miracolo». Siamo di fronte a un concentrato di temi leviani quant'altri mai: il marinaio, sia perché Shears appartiene di fatto alla marina sia perché parte della sua fuga avviene sull'acqua; la volontà/necessità di raccontare, poiché Shears narra a Warden le sue avventure (e si ricorderà che un marinaio già nella *Tregua* è associato al motivo del linguaggio e della comunicazione);<sup>2</sup> il motivo della fuga e del ritorno coatto: la fuga, spesso presente nelle pellicole discusse da Levi, ha, insieme al deserto,<sup>3</sup> una valenza precisa, visto che più o meno esplicitamente richiama la biblica fuga degli ebrei dall'Egitto, avvenuta attraversando, letteralmente, l'acqua; l'accenno all'essere «salvato» dopo il «naufragio»; a dirla tutta, Shears, sorta di parodia di Robinson e di Ulisse, incontra anche la sua Nausicaa nell'avvenente tenente donna con cui si intrattiene sulla spiaggia.

Non solo: meritano attenzione proprio le tappe della fuga di Shears, in costante riferimento all'acqua: si salva dalle sentinelle giapponesi gettandosi in fiume da un crepaccio; prima di raggiungere il villaggio, si aggira in una spettrale *waste land*, totalmente desertica, ed è egli stesso, come dimostra l'inquadratura della borraccia vuota, ormai disidratato e alla disperata ricerca di qualcosa da bere. Proprio la sequenza desertica pone inoltre una correlazione tra fuga, deserto e acqua che si ritroverà ancora in Levi: si leggano in modo particolare i primi quattro versi della poesia *Fuga*: «Roccia e sabbia e non acqua / Sabbia trapunta dai suoi passi / Senza numero fino all'orizzonte / Era in fuga, e nessuno lo inseguiva»<sup>4</sup> (l'acqua, comunque, ritorna in modo ossessivo lungo tutto il componimento). Come Levi stesso

<sup>1</sup> In pratica, uno che passa lo scopone, la radazza (swab), per pulire il ponte della nave.

<sup>2</sup> Il ragazzo, appartenente alla marina russa, pur riferendosi a un pubblico che non conosce la sua lingua, riesce a narrare con i gesti come ha sorpreso e ucciso cinque tedeschi; P. LEVI, *La tregua*, cit., pp. 348-349.

<sup>3</sup> Sul deserto in Pasolini (con particolare riferimento a *Teorema*) si veda il capitolo *Corpi nudi nel deserto* in M. A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

<sup>4</sup> P. LEVI, *Fuga*, in *Ad ora incerta*, in *Opere*, II, cit., p. 575.

richiama in nota, il primo verso proviene da *The waste land* di T. S. Eliot<sup>1</sup> (v. 332: «Rock and no water and the sandy road»), proprio quella terra desolata attraversata dal marinaio Shears.<sup>2</sup> Si rinnova così la vicenda del naufrago nel deserto, già descritta da Saint-Exupéry in *Terra degli uomini*, una delle opere ricordate da Levi nella *Ricerca delle radici*, con una definizione marino-terrestre (*Naufraghi nel Sahara*);<sup>3</sup> non sarà da dimenticare che la scenografia desertica ritorna, in chiave apocalittica, in alcuni luoghi della sua poesia<sup>4</sup> e in uno dei sonetti di Belli, *Er deserto*, trascritti nell'autoantologia,<sup>5</sup> senza contare il titolo del film di Antonioni (*Deserto rosso*);<sup>6</sup> curioso, poi, ma in linea con gli assunti della poetica del regista inglese,<sup>7</sup> il fatto che il deserto avrà grande parte nel film di Lean immediatamente successivo al *Ponte sul fiume Kwai*, vale a dire in *Lawrence d'Arabia* (David Lean, 1962).

Inoltre Shears è un sopravvissuto, un superstite che per ben due volte si salva e in entrambi i casi qualcuno, si potrebbe dire, muore per lui, al suo posto: l'ufficiale di cui prende i gradi, prima di essere catturato dai giapponesi, e i compagni di fuga – che, parimenti, vengono uccisi – dal campo di detenzione. Vivere al posto di un altro è anch'esso motivo presente in Levi, sia nella poesia (*Il superstite*)<sup>8</sup> che nei *Sommersi e i salvati*, in particolare nell'episodio che riguarda Primo, Alberto e Daniele, fortemente segnato dalla ricerca e dal consumo d'acqua.<sup>9</sup>

Infine Shears, all'interno del campo giapponese, è addetto alle sepolture dei prigionieri defunti: una situazione che troviamo, con

<sup>1</sup> Il verso si può leggere in T. S. ELIOT, *The waste land*, a cura di M. Melchionda, Milano, Mursia, 1986, p. 77. Eliot (quello di *Murder in the Cathedral*) è presente anche nella *Ricerca delle radici* (*Opere*, II, cit., pp. 1510-1512). Come l'aggettivo 'sadico', anche 'desolato' ha corso in Levi: «Allora nasce in me una pena desolata»; P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 54.

<sup>2</sup> Un riflesso della piccola odissea di Shears, e comunque una situazione assai simile, in *Trattamento di quiescenza*, in P. LEVI, *Storie naturali*, in *Opere*, I, cit., pp. 562-563.

<sup>3</sup> P. LEVI, *Naufraghi nel Sahara*, in *La ricerca delle radici*, cit., pp. 1460.

<sup>4</sup> P. LEVI, *Almanacco*, in *Opere*, II, cit., p. 628.

<sup>5</sup> P. LEVI, *La pietà nascosta sotto il riso*, ivi, p. 1483.

<sup>6</sup> Sull'ossessione desertica in Antonioni si veda D. GIANETTI, *Invito al cinema di Antonioni*, Milano, Mursia, 1999, p. 176.

<sup>7</sup> Sul «radicale desiderio d'evasione» tipico della filmografia di Lean si sofferma M. SESTI, *op. cit.*, cit., p. 55.

<sup>8</sup> Sulla poesia di Levi (con specifica attenzione al rapporto tra *Fuga*, *Il superstite* e *I sommersi e i salvati*) I. ROSATO, *Poesia*, in *Primo Levi*, «Riga», cit., pp. 413-425 (in particolare pp. 423-425).

<sup>9</sup> P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 1052-1053.

*Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi*

la parvenza di sepoltura data a Sómogyi, alla fine di *Se questo è un uomo*<sup>1</sup> e all'inizio della *Tregua*.<sup>2</sup> Il marinaio americano è comunque capace, contribuendo alla riuscita della missione, di riscattarsi dalla condizione di falsità esistenziale e cinismo morale in cui si trovava all'inizio del film (con il suo atteggiamento di distacco e soprattutto con l'intenzione di sfruttare a suo vantaggio i falsi gradi di maggiore in termini di migliore assistenza medica all'ospedale, opportunità di relazioni, addirittura possibilità di rimpatrio). Insomma, oltre che un doppio d'Ulisse, Shears può essere in parte considerato – non prima di aver dimostrato tutte le carte morali in regola – un doppio di Primo.

*Da Ravenna a Montevideo*

Marinai ce ne sono anche in *Deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964). Il regista è un intellettuale noto e discusso all'interno del gruppo einaudiano, almeno a partire dalla trasposizione di *Tra donne sole* (1949) di Pavese, che diventa *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955),<sup>3</sup> film particolarmente apprezzato da Calvino,<sup>4</sup> il quale sarà anche in seguito uno dei più convinti e continui sostenitori del regista<sup>5</sup> (anzi secondo Calvino all'Einaudi vi sarebbero stati negli anni Sessanta uno schieramento degli antonioniani e uno degli anti-antonioniani).<sup>6</sup>

La protagonista di *Deserto rosso*, Giuliana, è la moglie di un dirigente d'azienda di Ravenna. Depressa e insoddisfatta, conduce una vita opaca e non lontana dalla follia; nemmeno la presenza di un figlio sembra poter costituire un stimolo positivo. Vorrebbe aprire un ne-

<sup>1</sup> P. LEVI, *Se questo è un uomo*, p. 169.

<sup>2</sup> P. LEVI, *La tregua*, cit., p. 205: «stavamo trasportando alla fossa comune il corpo di Sómogyi [...]. Rovesciammo la barella sulla neve corrotta, ch  la fossa era ormai piena, ed altra sepoltura non si dava».

<sup>3</sup> Sulla trasposizione vedi E. FRONTALONI, «Una donna che vale pi  dell'uomo che le tocca». *Clelia e Nene fra Pavese e Antonioni*, in *Cinema e letteratura: la donna, la Storia*, a cura di A. Frintino, Pistoia, Centro Mauro Bolognini, 2006, pp. 71-86.

<sup>4</sup> Vedi la lettera di Calvino ad Antonioni del novembre-dicembre 1955 in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 443-446.

<sup>5</sup> Vedi per esempio I. CALVINO, *L'eclisse di Antonioni*, in *Saggi*, a cura di M. Barenghi, t. II, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1925-1929.

<sup>6</sup> Vedi I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 715. Lettera ad Antonioni del 12 ottobre 1962. Pi  in generale su Calvino e il cinema vedi *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, a cura di L. Pellizzari, Bergamo, Lubrina, 1990; V. SANTORO, «Una lente d'ingrandimento posata sul fuori quotidiano». *Italo Calvino e il cinema*, «Critica letteraria», 121, 2003, pp. 775-801.

gozio e forse iniziare una nuova vita con Corrado, un ingegnere che ritorna a Ravenna dopo aver lavorato in Patagonia. Ma anche questa possibilità svanisce e Giuliana rimane nella sua desolata condizione.

Mentre girovaga di notte la donna incontra al porto un marinaio turco nei pressi di una nave; l'attenzione di Levi si appunta proprio sul nesso marinaio-comunicazione: «Nel mondo normale odierno [...] non capita quasi mai di urtare contro una barriera linguistica totale: di trovarsi davanti ad un essere umano con cui dobbiamo assolutamente stabilire una comunicazione, pena la vita, e di non riuscirci. Ne ha dato un esempio famoso, ma incompleto, Antonioni in *Deserto rosso*, nell'episodio in cui la protagonista incontra nella notte un marinaio turco che non sa una parola di alcuna lingua salvo la sua, e tenta invano di farsi capire. Incompleto, perché da entrambe le parti, anche da quella del marinaio, la volontà di comunicare esiste: o almeno, manca la volontà di rifiutare il contatto».<sup>1</sup> Il film di Antonioni è un esempio di comunicazione che non riesce; è nondimeno un esempio «incompleto» perché in entrambi gli interlocutori è presente la tensione alla ricerca di dialogo. Da tale problematica situazione lo scrittore sottolinea la componente virtualmente positiva, la presenza di una volontà dialogica; in effetti Levi è contrario al concetto di incomunicabilità, opposto al suo credo etico-estetico. In tal senso l'incompletezza di Antonioni sembra costituire una virtù, un elemento di tenuta di fronte al nichilismo verbale e umano.

Non può inoltre non balzare agli occhi che anche nel film di Antonioni ci si trova di fronte al personaggio-icona del marinaio. *Deserto rosso* rappresenta tuttavia, in tale ambito, una variante negativa: mentre Ulisse racconta, il marinaio di Antonioni è, alla fine, simbolo di silenzio. Da notare, poi, che nel film sono presenti non poche scene ambientate presso il porto di Ravenna e che le navi vi compaiono spesso: da quella – appestata dal tifo – ancorata al porto, a quella, forse la stessa, del marinaio turco fino alla misteriosa e funebre imbarcazione della favola raccontata da Giuliana al figlio: la nave, avvistata dalla bambina al largo dell'isola di Budelli, appare inaccessibile e quasi sinistra. In tutti questi casi si tratta comunque di presenze inquietanti, disforiche: si consideri per esempio che nella favola sembra-

<sup>1</sup> P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1059. Tale episodio non è sempre stato apprezzato in chiave strettamente filmica: Giorgio Tinazzi, per esempio, considera il dialogo di Giuliana col marinaio turco «il punto di didascalismo più gratuito nel film»; G. TINAZZI, *Michelangelo Antonioni*, Roma, Il Castoro, 1994, p. 104.

rebbe quasi che la bambina voglia raggiungere la nave, che tuttavia scompare (e si ricordi che già il polinesiano di *Uragano*, scappato dal campo di lavoro, cerca invano di raggiungere a nuoto la sua nave).

La nave inoltre si collega a un tema centrale di *Deserto rosso*, ma tipico di tutta la poetica di Antonioni, quello della fuga; i personaggi del film aspirano a scappare dalla società, dal mondo che abitano, dalla vita che vivono: Corrado,<sup>1</sup> già marcato dal segno della dislocazione (ritorna dalla Patagonia), *deracinè* e triste vagabondo («Non mi va più di stare né qui, né là, così, ho deciso di partire»); la bambina, incuriosita dalla nave avvistata; lo stesso eden marino della favola raccontata da Giuliana al figlio, che rappresenta una metafora di fuga (impossibile); naturalmente Giuliana stessa, che sembra salire sulla nave del marinaio turco, abbracciando, almeno per un attimo, l'idea del viaggio marino. I nuovi abitanti del lager industrializzato, insomma, i rappresentanti della società avanzata, allo stesso modo del polinesiano, aspirano e sognano, senza che l'intenzione si concretizzi, l'evasione dalla propria realtà concentrazionaria (anche psichicamente, come nel caso di Giuliana). L'isola e la spiaggia della favola configurano così un altro spazio "primitivo", fuori dalla storia, originario, elemento presente in quasi tutti i film analizzati da Levi (*Il ponte sul fiume Kwai*, che si svolge per gran parte nel campo giapponese circondato solo dalla natura e nel quale, non a caso, si dibatte circa la civiltà e il mondo primitivo; *Uragano*, che ha come protagonista un buon selvaggio; *La guerra del fuoco*, ambientato agli albori dell'umanità; la fantascientifica *2001 Odissea nello spazio*).

Il neo-ulisside Corrado ha il compito di convincere gli operai italiani a trasferirsi a lavorare in Patagonia: quest'ultima, insieme alla Polinesia, a Ceylon, all'Argentina di *Gilda* e perfino alla Birmania concentrazionaria, contribuiscono a formare una geografia esotica, un'alterità spaziale una scenografia di fuga a suo modo melvilliano-conradiana (ma pure, componente ancora da valutare, salgariano-pavesiana)<sup>2</sup> e per quanto riguarda l'Argentina probabilmente media-

<sup>1</sup> La critica ha però notato differenze tra Giuliana e Corrado in relazione a questo aspetto: quella di Corrado «è una delle articolazioni antonioniane del tema ricorrente della fuga, dell'evasione. Ma non è che un alibi, un diverso tipo di adattamento; per questo non sarà di aiuto a Giuliana»; G. TINAZZI, *op. cit.*, p. 104

<sup>2</sup> *Uragano*, secondo Calvino, è «la favola di un'età dell'oro rousseauiana e cha-teaubriandesca insieme, rivissuta sullo scenario dei Mari del Sud»; I. CALVINO, *Eluard missionario, Ford democristiano, Mosca anarchico*, in *Saggi*, II, a cura di M. Barenghi, Torino, Einaudi, 1995, p. 2099.

ta da *Terra degli uomini* di Saint-Exupéry.<sup>1</sup> La simbologia escapista sembra penetrare anche nella dimensione narrativa, se si pensa che il Jean protagonista del *Porto delle nebbie* (Marcel Carné, 1938),<sup>2</sup> evocato nel *Sistema periodico*, pur non essendo un fuggiasco, risulta tuttavia un «disertore»,<sup>3</sup> quasi che Levi proietti nell'immaginario una situazione non praticata o impossibile – lo confermava pure la vicenda di Sandro Delmastro falciato dai repubblicani di Salò<sup>4</sup> – e, per la delizia dei teorici della ricezione,<sup>5</sup> sperimenti personalità alternative di evasi, disertori e fuggiaschi, perfino 'fuorilegge', come l'innocente polinesiano, o addirittura senza futuro come Max e Lucia nella loro fuga terminale. Si potrebbe ipotizzare che, come Ulisse rappresenta l'*exemplum* dell'eroe che racconta, un altro personaggio funziona invece come simbolo della fuga reiterata: Jean Valjean, il protagonista dei *Miserabili* di Victor Hugo, letti da Levi ma anche visti al cinema<sup>6</sup> (e si ricorderà infine che Jean è il nome del Pikolo, il giovane alsaziano del capitolo *Il canto di Ulisse* in *Se questo è un uomo* e, come appena evidenziato, del protagonista del *Porto delle nebbie*).

Scappare, fuggire, evadere: la dimensione ludico-avventurosa della vita è un aspetto della poetica di Levi, perfettamente esemplificata in molti momenti della *Tregua*, alla quale lo scrittore ha fatto riferimento in dichiarazioni e interviste.<sup>7</sup>

Si possono in ultima analisi applicare alcune delle mitologie narrative qui rinvenute pure a *Gilda*. Nel film di Vidor la vicenda si svolge in Argentina e la protagonista a un certo punto fugge in Uruguay,

<sup>1</sup> «Ho sempre dinanzi agli occhi l'immagine della mia prima notte di volo in Argentina»; A. DE SAINT-EXUPÉRY, *Terra degli uomini*, in *Opere*, vol. 1, a cura di M. Autrand e M. Quesnel, Milano, Bompiani, 2000, p. 213. Patagonia e Argentina comparivano già in *Volo di notte* (1932).

<sup>2</sup> Pellicola tratta da *Le Quai des brumes* di Pierre MacOrlan (1927).

<sup>3</sup> P. LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 841.

<sup>4</sup> Ivi, p. 781.

<sup>5</sup> Si pensi a H. R. JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>6</sup> P. LEVI, *Un fiume poderoso che pecca di eccesso*, in *Opere*, II, cit., p. 1199: «Avevo letto il romanzo verso i diciott'anni, riportandone un'impressione ricca e folta che gli anni non hanno attenuato, e che è stata fortificata da una versione cinematografica degli Anni 30 che non saprei meglio identificare». La pellicola cui si riferisce Levi potrebbe essere *I Miserabili* (Raymond Bernard, 1933), ritenuta una delle migliori trasposizioni, se non la migliore, del romanzo di Hugo (che ha conosciuto una larga fortuna cinematografica con quasi quaranta versioni).

<sup>7</sup> «La famiglia, la casa, la fabbrica di per sé sono cose buone, ma mi hanno privato di qualcosa di cui sento ancora la mancanza: l'avventura»; Levi a Roth in *Chiacchiere di bottega*, cit., p. 12.

*Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi*

a Montevideo: l'esotismo geografico si unisce al motivo della fuga. Così recita la voce narrante, quella di Johnny Farrell: «Finalmente capì che Buenos Aires era per lei come una prigione e così decise di fuggire. Arrivata a Montevideo andò a cantare in un locale notturno, iniziò le pratiche del divorzio e conobbe un uomo» (ed è a questo punto della storia e della pellicola che Gilda canta *Amado mio*).

Alla fuga, ancora una volta, si accompagna la maledizione del ritorno nel medesimo luogo da cui si era partiti: Gilda ritorna in Argentina con l'illusione di divorziare e Ballin torna nel suo locale – dopo la finta fuga, necessaria a nascondersi visto che ha ucciso uno degli emissari nazisti – per trovarvi la morte. Da notare che la falsa fuga di Ballin avviene, di notte, su un aereo, insomma un autentico volo di notte (come recita il romanzo di Saint-Exupéry). Infine, seppure coronata dal lieto fine, la tormentata relazione sentimentale tra Johnny e Gilda – vittime e carnefici nello stesso tempo – è caratterizzata da continue ripicche, vendette, dichiarazioni d'odio, provocazioni, litigi: un rapporto morboso e problematico come quelli che legano Max e Lucia nel *Portiere di notte*, Wallenberg e Margherita in *Salon Kitty*.

LE ORIGINI E IL FUTURO

Si è notata in precedenza la *sturdiness* dei soldati inglesi, una forma di resistenza e dignità, elaborata con le proprie forze ed espressione di una forte vitalità etica. Si tratta di un motivo che ritorna nel discorso cinematografico di Levi in riferimento a pellicole che tratteggiano società totalitarie contro le quali si escogitano stragemmi di resistenza: è il caso di *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) che, a partire dal testo di Ray Bradbury (1953) – l'antecedente letterario anch'esso ricordato da Levi – tratteggia un mondo futuro in cui agli esseri umani, ormai pressoché ridotti ad asetti automi, è vietata per legge la lettura; si ribellano a tale imposizione il protagonista Montag e personaggi che fungono da veri e propri ibridi umano-libreschi: la donna che si lascia bruciare insieme ai suoi volumi e la comunità degli uomini-libro,<sup>1</sup> in cui ognuno di

<sup>1</sup> È curioso ricordare, tra l'altro, che la tematica dell'uomo-libro non è una novità nel cinema di Truffaut, visto che compare già nei *Quattrocento colpi* (1959), in cui Antoine Doinel, il ragazzino protagonista del film, conosce a memoria il finale della *Ricerca dell'assoluto* di Balzac; si veda in proposito P. MALANGA, *Tutto il cinema di Truffaut*, Milano, Baldini e Castoldi, 1996, pp. 294-295.

essi impara a memoria un'opera letteraria per trasmetterla ai futuri lettori;<sup>1</sup> la comunità, ulteriore manifestazione di *sturdiness*, non può passare inosservata all'autore di *Se questo è un uomo*, con il narratore che tenta, nel capitolo *Il canto d'Ulisse*, di diventare un vero e proprio uomo-libro sforzandosi di ricordare – in uno dei passi più famosi di tutta la letteratura italiana del Novecento – i versi danteschi di *Inferno* xxvi: «Chi ha letto o visto *Fahrenheit 451* [...] di Ray Bradbury ha avuto modo di rappresentarsi che cosa significherebbe essere costretti a vivere in un mondo senza libri, e quale valore assumerebbe in esso la memoria dei libri. Per me, il Lager è stato anche questo; prima e dopo "Ulisse", ricordo di aver ossessionato i miei compagni italiani perché mi aiutassero a recuperare questo o quel brandello del mio mondo di ieri, senza cavarne molto, anzi, leggendo nei loro occhi fastidio e sospetto».<sup>2</sup> Non sarà al proposito inutile osservare come all'inizio di *Fahrenheit 451* il protagonista Montag, prima pompiere addetto alla distruzione dei libri e successivamente ribelle, riveli che a ogni giorno della settimana corrisponde un autore da bruciare: la domenica spetta a Dante.<sup>3</sup>

Pellicole come *Fahrenheit 451* contengono una tensione al futuro, alla sfida, gradita a Levi, che lo scrittore non ritrovava invece nei disperati film di Pasolini o di Kubrick ma neppure in storie edulcorate e acquiescenti, al limite del falso, come *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (Steven Spielberg, 1977), che pure intercettavano in qualche modo la sezione fantascientifica dell'officina leviana. In *Incontri ravvicinati* l'elettrotecnico Roy, dopo aver avvistato alcuni UFO, è ossessionato dalla forma di una montagna che egli, in preda a un vero e proprio *raptus*, arriva a costruire in casa; anche un ragazzino, Barry, e sua madre percepiscono arcani richiami e la donna vede insieme a Roy i dischi volanti. Il massiccio che assedia la mente di Roy esiste veramente: ai suoi piedi avviene l'incontro tra Roy e gli extraterrestri, ai quali egli si unisce insieme ai componenti della delegazione incaricata di stabilire rapporti pacifici con gli alieni.

Levi ritiene tale vicenda ideologicamente superficiale, piattamente "buonista", intenzionalmente rivolta a un pubblico di massa cui regala una ricetta sentimentale: «lo spettatore-tipo a cui si rivolge,

<sup>1</sup> Un vago parallelismo con il racconto di Levi *Nel parco*, dove il protagonista incontra personaggi letterari; vedi P. LEVI, *Vizio di forma*, in *Opere*, I, pp. 671-680

<sup>2</sup> P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1101.

<sup>3</sup> Dante non compare nel romanzo di Bradbury (R. BRADBURY, *Fahrenheit 451*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 14-15).

[...] su cui è modellato, è piuttosto americano che europeo, è generoso e sprovveduto (come l'elettrotecnico), solido e tenero (come la madre), ingenuo e pulito (come il bambino)»;<sup>1</sup> in questo il film di Spielberg dimostra di tratteggiare uno spettatore implicito meno raffinato rispetto a un film quale *2001 Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, che, invece, «si indirizzava ad uno spettatore smaliziato»<sup>2</sup> (magari come lo stesso Levi, cui non doveva sfuggire, nel titolo del film di Kubrick, il riferimento all'*Odissea*). Gli *Incontri* sono insomma dedicati a un fruitore che si aspetta dal Cielo – anche sotto le vesti di un marziano – una buona novella, «una mano tesa ed un sorriso volenteroso e ingenuo come il suo: il film ha l'astuzia cinica di regalarlieli, e lui, lo spettatore, nella sua semplicità, non si stupisce se la mano è filiforme ed il sorriso è verde».<sup>3</sup> Tra l'altro la convinzione della solitudine dell'uomo nell'universo, ribadita nella *Ricerca delle radici* nel brano significativamente intitolato *Siamo soli*,<sup>4</sup> porta Levi a polemizzare cordialmente con Mario Soldati, che aveva considerato l'incontro con gli alieni il positivo messaggio centrale del film.<sup>5</sup>

Il tema dell'astuzia di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* è più volte ripreso nell'intervento di Levi, che reputa l'opera di Spielberg un'abile operazione commerciale e di mercato, che dosa sentimenti e situazioni 'giuste' con calcolata malizia; del resto, il progetto cinematografico è retto da un «freddo intento didascalico-moralistico» così riassunto dallo scrittore: i «feti spaziali sono dei diversi, necessariamente brutti perché i diversi sono sempre brutti, ma anche loro sono tuoi fratelli; e tu non devi arretrare davanti al diverso, anche se è verde, anche se sa costruire missili ricamati come cattedrali, anche se piove dagli abissi dello spazio. Sante parole, ma poco utili: non lo

<sup>1</sup> P. LEVI, *Incontri ravvicinati con astuzia*, in *Opere*, I, cit., p. 1231.

<sup>2</sup> Ivi, p. 1231.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 1231-1232.

<sup>4</sup> «Siamo soli. Se abbiamo interlocutori, essi sono così lontani che, a meno di imprevedibili svolte, con loro non parleremo mai; tuttavia, qualche anno fa abbiamo mandato loro un patetico messaggio. Ogni anno che passa ci rende più soli: non soltanto l'uomo non è il centro dell'universo, ma l'universo non è fatto per l'uomo, è ostile, violento, strano»; P. LEVI, *La ricerca delle radici*, in *Opere*, II, p. 1524. Vedi anche P. LEVI, *Nelle vicinanze non si vede un altro Adamo*, ivi, pp. 1157-1158.

<sup>5</sup> «La sensazione di ottimismo, intima e finale, che tutti noi proviamo assistendo a *Incontri*» dipende «dalla fantasia profondamente allegra con cui la storia è raccontata, e dalla gioia che ci procurano le ultime sequenze, quando vediamo quei mostriattoli [...]: gioia orgogliosa di riconoscersi uomini fatti appunto come siamo fatti e cionondimeno capaci [...] di immaginare, e di rappresentare con l'arte, una miracolosa aurora»; M. SOLDATI, *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, in *Cinematografo*, cit., pp. 339-340.

spazio ci fa feroci, ma questa nostra aiuola. È facile amare l'alieno, più difficile amare il tuo prossimo»,<sup>1</sup> aspetto, quest'ultimo, di non poco conto nella poetica e nell'etica di Levi,<sup>2</sup> il quale probabilmente notava nell'ebreo Spielberg una tendenza al ribaltamento semplicistico del passato con la zuccherosa vicenda che rovescia il dato, storico, dell' 'incontro' ebrei-tedeschi.<sup>3</sup>

Valutato negativamente pure *La guerra del fuoco* (Jean-Jacques Annaud, 1981) tratto dall'omonimo romanzo (1911) di J.-H. Rosny e incluso ne *La ricerca delle radici*.<sup>4</sup> La vicenda è ambientata tra gli uomini primitivi e ruota principalmente attorno alla missione che il protagonista Naoh, della tribù degli Ulhamr, deve compiere per trovare il fuoco in qualche villaggio e impossessarsene, visto che una tribù nemica ha spento il focolaio degli Ulhamr, i quali conoscono e sanno mantenere il fuoco ma non sanno accenderlo (una traccia tematica ben nota a Levi).<sup>5</sup>

Anche in questo caso, secondo Levi, il cinema non riesce a non ridurre i personaggi e le situazioni a *cliché*, a partire proprio dalla rappresentazione degli uomini primitivi, che nella pellicola risultano sempre impacciati, unicamente visti come selvaggi «molto selvaggi»,<sup>6</sup> (piuttosto diversi, per esempio, «dal remoto cacciatore di Altamira», quasi un protochimico, evocato nel *Sistema periodico*);<sup>7</sup> per lo scrittore è invece «probabile che essi possedessero una certa nobiltà corporea: proprio perché erano animaleschi. Qui invece [nel film] sono orchi incresciosi e ridicoli: si muovono con una goffaggine che non sembra compatibile con l'esercizio della caccia; non corrono quasi mai, e quando corrono sono lenti e malsicuri». <sup>8</sup> Levi non manca di sottolineare poi come, a completare il festival del *cliché*, il tema

<sup>1</sup> P. LEVI, *Incontri ravvicinati con astuzia*, cit., p. 1232. La dantesca «aiuola che ci fa tanto feroci» si trova in *Pd.*, XXII, v. 151.

<sup>2</sup> Sul tema dell'indifferenza verso gli altri in Levi vedi R. S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 140.

<sup>3</sup> Emblematico il giudizio riportato sul dottor Pannwitz in P. LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 101-102.

<sup>4</sup> P. LEVI, *Il patto con i mammut*, in *La ricerca delle radici*, cit., pp. 1393-1395.

<sup>5</sup> Da notare questo passo nella *Tregua*, cit., p. 347: «Accendo il fuoco fra tre sassi: ed ecco, c'è un russo poco lontano, piccolo ma nerboruto, dalla spessa maschera asiatica, intento in preparativi simili ai miei. Non ha fiammiferi: mi si accosta, e a quanto pare mi chiede del fuoco».

<sup>6</sup> P. LEVI, *Non erano animali i primi antenati*, in *Opere*, II, cit., p. 1168.

<sup>7</sup> P. LEVI, *Il sistema periodico*, in *Opere*, I, cit., p. 805.

<sup>8</sup> P. LEVI, *Non erano animali i primi antenati*, cit., pp. 1168-1169.

primitivo sia stato sfruttato dal regista in chiave goliardico-sessuale, inserendo naturalmente spunti e scene di natura erotica (elemento sempre percepito, lo si è notato, con un certo fastidio dallo scrittore), suggeriti dall'etologo Desmond Morris, uno dei due collaboratori di prestigio del film, insieme allo scrittore Anthony Burgess, entrambi sospetti a Levi, il primo per «l'ambiguo»<sup>1</sup> volume sulla *Scimmia nuda* (1967) e il secondo per *Arancia meccanica* (1962), dove forse non manca pure un sotterraneo richiamo all'omonimo film di Kubrick (1971), mai citato direttamente dallo scrittore e che comunque presenta situazioni correlabili al discorso leviano (dalla violenza al sesso, all'inversione vittima-carnefice nel rapporto tra Alex e Mr. Alexander).<sup>2</sup>

In effetti Morris per la consulenza sui gesti e Burgess per quanto riguarda i 'dialoghi' dei primitivi non incontrano certo la simpatia di Levi: essi infatti falliscono in riferimento al tema capitale della volontà/capacità di racconto, sia esso per gesti o per suoni (nel film solo «urli, grugniti, e vaghi abbozzi verbali»);<sup>3</sup> non a caso lo scrittore salva l'unica scena in cui Naoh narra, a gesti ma con una certa precisione, davanti a un 'pubblico' che lo comprende, le sue avventure e il suo incontro con i mammut.<sup>4</sup>

Invece proprio questo episodio, il momento topico della comunicazione e dell'ascolto – proprio quello antologizzato nella *Ricerca delle radici* – è reso in modo sbrigativo nella trasposizione filmica: «si poteva scegliere fra un tono fiabesco, kiplinghiano, quale si ritrova nel libro, e un tono seriamente didascalico; ma in questo secondo caso era indispensabile fornire allo spettatore l'impressione dello spessore nel tempo di questa tappa fondamentale dell'umanità, l'addomesticamento degli animali. Nel film non c'è né l'una né l'altra versione, l'episodio è liquidato in pochi secondi, e gli elefanti spacciati per mammut collaborano di mala voglia, impacciati dalle enormi protesi a forma di zanne che gli sporgono dalla bocca».<sup>5</sup> Interessante il richiamo al contromodello Kipling, autore il cui tono fiabesco non esclude agli occhi di Levi l'esemplarità etica – per esempio nel capitolo *Ferro* del *Sistema periodico* o ne *La chiave a stella*<sup>6</sup> – oppure la componente veridico-mitica (il Kipling che de-

<sup>1</sup> Ivi, p. 1169.

<sup>2</sup> Su questo aspetto G. CREMONINI, *Stanley Kubrick. L'arancia meccanica*, Torino, Lindau, 1996, pp. 78-79, in cui si evidenzia tra l'altro un parallelo tra Mr. Alexander e De Sade.

<sup>3</sup> P. LEVI, *Non erano animali i primi antenati*, cit., p. 1169.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi, p. 1170.

<sup>6</sup> P. LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere*, I, cit., p. 1036.

scrive le vernici, composto di rilevanza metaforica nel laboratorio leviano).<sup>1</sup>

Il bestione è considerato insomma da Levi come prima tappa evolutiva, slancio verso il futuro e non come stato iniziale bloccato; del resto che cosa aveva fatto Morris se non cercare, come viene polemicamente notato, «l'animale nell'uomo»?;<sup>2</sup> e in fondo uno dei messaggi di *2001 Odissea nello spazio* di Kubrick era proprio la sottolineatura della parentela tra gli scimmioni delle famose scene iniziali e il superevoluto – ma anch'esso violento – essere umano (l'osso scagliato dalla scimmia dominatrice che ha la stessa forma dell'astronave). Tra l'altro si può forse stabilire un ponte concettuale tra queste riflessioni e i giudizi circa il *Portiere di notte*: in fondo, nel film della Cavani ci troviamo davanti a una regressione primitiva, contorta e 'raffinata' quanto si vuole, ma pur sempre praticata da una sorta di primitivi di ritorno; nel film di Annaud vengono presentati bestioni cristallizzati in un'ottusa stupidità; in entrambi i casi viene comunque messa in crisi l'idea illuminista di Levi che considera la storia umana, se non come progresso (che rimanderebbe a un trionfalismo non appartenente allo scrittore e che anche film come *Fahrenheit 451* o il fantapolitico *Dottor Stranamore* con la sua Bomba Fine del Mondo smentivano), almeno come sfida, sforzo fiducioso, tentativo di misurarsi razionalisticamente con il mondo, magari in vista di un nuovo inizio della storia e della vicenda umana (e si consideri, ma la questione è piuttosto articolata, il motivo di rilevanza anche onomastica del 'primordiale' nella *Tregua* e un personaggio come il Velletrano).<sup>3</sup>

Sul versante strettamente cinematografico, si accampa infine una concezione didattica dell'oggetto filmico: «si sarebbe potuto raccontare (o far capire) che al modo di fare il fuoco si è arrivati faticosamente, attraverso chissà quanti secoli di approssimazioni, di prove e di errori, ma erano certo prove ed errori intelligenti: nulla prova che quei bestioni vichiani fossero più stupidi di noi. Sarebbe stata, anche cinematograficamente, una bella storia. Dal film si ricava invece la nozione che l'artificio essenziale per fare il fuoco col sistema dello stecco rotante sia quello di sputarsi nelle mani preventivamente: la ragazza

<sup>1</sup> P. LEVI, *Domum servavit*, in *L'altrui mestiere*, in *Opere*, II, cit., p. 697.

<sup>2</sup> P. LEVI, *Romanzi dettati dai grilli*, ivi, p. 689.

<sup>3</sup> «Chi aprì la caccia fu, naturalmente, il Velletrano: venne a svegliarci un mattino, insanguinato da capo a piedi, e teneva ancora in mano l'arma primordiale di cui si era servito, una scheggia di granata legata con cinghie di cuoio in cima a un randello biforcuto»; P. LEVI, *La tregua*, cit., p. 344.

### *Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi*

lo fa vedere allo straniero, ed ecco, il fuoco si accende».<sup>1</sup> Insegnare, mostrare correttamente, informare con precisione sembra porsi come risposta alla necessità di vero, secondo una riflessione che si ripresenta nell'ultimo Levi e che consegna ormai il primato della visione al film-verità: a proposito del concorso bandito da «Tuttoscienze» circa le «esperienze praticabili in assenza di gravità», lo scrittore afferma di essere affascinato dagli astronauti: «li abbiamo visti conversare con naturalezza fra loro, uno “a testa in su” e l'altro “a testa in giù” [...]; o farsi a vicenda scherzi infantili [...]. Altre volte abbiamo visto un astronauta spremere acqua nell'aria da un contenitore di plastica [...]. Mi domando che cosa si aspetti per realizzare un documentario cucendo insieme queste visioni, trasmesse mirabilmente dai satelliti in volo fulmineo al di sopra delle nostre teste e della nostra atmosfera. Un film così fatto, attinto alle fonti americane e sovietiche, e commentato in modo intelligente, insegnerebbe tante cose a tutti. Avrebbe certamente più successo delle tante melensaggini che ci vengono propinate, e anche dai film a luce rossa».<sup>2</sup> Tale film segnerebbe quindi, alla metà degli anni ottanta del secolo scorso, di fronte ai fantasmi della guerra fredda, una sorta di ecumenismo americano-sovietico e, ancora una volta, dieci anni dopo i film della Cavani, di Pasolini e di Brass, una barriera veritativo-referenziale (e antisessuale): contro le melensaggini (*Incontri ravvicinati del terzo tipo*) e le luci rosse (*Il portiere di notte*), aspetti e film uguali e contrari che nulla hanno da insegnare.

### *Il caso «Olocausto»*

Seppur brevemente, merita attenzione nel nostro discorso anche la riflessione compiuta da Levi sul film per la tv *Olocausto*,<sup>3</sup> trasmesso

<sup>1</sup> P. LEVI, *Non erano animali i primi antenati*, cit., p. 1170.

<sup>2</sup> P. LEVI, *L'uomo che vola*, in *Opere*, II, cit., pp. 974-975.

<sup>3</sup> Secondo alcuni tale sceneggiato ha funzionato da riattivatore della memoria: «In Europa e negli Stati Uniti», dopo la guerra dei Sei Giorni, «la tappa successiva della riattivazione della memoria è un evento del tutto banale come la diffusione, nel 1979, di un serial televisivo americano intitolato *Holocaust*. Un'intera generazione è sconvolta da questo feuilleton che agisce in ultima istanza come vettore di una memoria le cui condizioni erano già mature»; E. TRAVERSO, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 233; si sofferma brevemente su questi aspetti anche W. GOLDKORN, *op. cit.*, cit., p. 64. Sulle reazioni e i fenomeni culturali suscitati da *Olocausto* si vedano anche A. WIEVIORKA, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1999 (1 ed. 1998), pp. 109-154; J. C. ALEXANDER, *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, Bologna, Il Mulino, 2006 (1 ed. 2003), pp. 72-80.

in Italia nel 1979 dopo il successo americano (sul network Nbc); *Olocausto* fu un evento mediatico che ebbe una vasta eco sulla stampa italiana<sup>1</sup> e che Levi seguì, oltre agli ovvi motivi, forse anche perché il mezzo televisivo si era interessato in precedenza alla sua opera.<sup>2</sup> Tre sono gli interventi dello scrittore: due sullo sceneggiato e uno sul libro da cui è tratto:<sup>3</sup> il film si presentava in effetti sull'onda dell'ottima accoglienza tributata al volume di Gerald Green<sup>4</sup> di cui era la trasposizione visiva, e quindi aveva in sé le caratteristiche del prodotto di massa, «nato come business dal bilancio vertiginoso».<sup>5</sup>

Levi intreccia come al solito il giudizio estetico-narrativo a quello storico. Sul primo versante, nonostante la diffidenza iniziale legata proprio ai rischi della spettacolarizzazione di una tragedia e addirittura della negazione della *Shoah*,<sup>6</sup> lo scrittore riconosce alcuni meriti allo sceneggiato, non ultimo quello di possedere la qualità etico-estetica della misura:<sup>7</sup> esso risulta nella sostanza «decoroso e quasi per intero di buon livello» e particolarmente attento a non abusare «del materiale incandescente su cui è stato costruito: gli autori

<sup>1</sup> Si vedano per esempio gli articoli dedicati allo sceneggiato dal «Corriere della sera», come quelli di A. BEVILACQUA, «*Olocausto* perché la coscienza ricordi (20 maggio 1979, p. 3); *I volti di quei boia non erano così belli* (28 maggio 1979, p. 15).

<sup>2</sup> Sulla trasposizione televisiva di alcuni racconti di Levi si veda la voce *Televisione* in M. BELPOLITI, *Primo Levi*, cit., p. 171. Levi, sotto il nome di Pietro Livi, è uno dei partecipanti al *reality show* *Concentramento* descritto in A. NOTHOMB, *Acido solforico*, Roma, Voland, 2006 (1 ed. 2005).

<sup>3</sup> P. LEVI, *Un Olocausto che pesa ancora sulla coscienza del mondo*, in *Opere*, I, cit., p. 1264.

<sup>4</sup> G. GREEN, *Olocausto*, Milano, Sperling & Kupfer, 1979 (1 ed. 1978).

<sup>5</sup> P. LEVI, *Perché non ritornino gli olocausti di ieri (le stragi naziste, le folle e la tv)*, in *Opere* I, cit., p. 1268. *Olocausto* ha dato il via, secondo alcuni studiosi, a una vera e propria «pedagogia cinematografica della Shoah» attraverso film, di diverso valore e ispirazione, da *Hitler* (H. J. Syberberg, 1977) a *Heimat* (E. Reitz, 1980-84), *Shoah* (C. Lanzmann, 1976-85) fino a *Schindler's List* (S. Spielberg, 1993); si veda M. LAGNY, *Il cinema come fonte di storia*, in *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, a cura di G. P. BRUNETTA, Torino, Einaudi, 2001, p. 275. Il nesso cinema – Shoah è stato richiamato anche per Giorgio Bassani: M. ACTIS GROSSO, *Realizzazioni cinematografiche di ispirazione bassaniana ossia Immagini dell'Ebraismo italiano nella Shoah*, in *Giorgio Bassani. L'homme, l'artiste, l'intellectuel engagé*, a cura di M. P. Granisso e G. Maschio, Université Haute Bretagne-Rennes 2, Département d'Italien, 2000, pp. 43-60.

<sup>6</sup> P. LEVI, *Chi vuole l'odio antisemita*, in *Opere*, I, cit., p. 1261: «Lo stesso successo, in Germania, del filmato televisivo *Holocaust* sarebbe dovuto al fatto che esso ha ridotto la realtà a mito».

<sup>7</sup> Al concetto di misura in Levi dedica un capitolo R. S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., pp. 101-117.

hanno conosciuto la misura, e non hanno ceduto alle sollecitazioni del macabro, del turpe e dell'orrido, benché l'orrido, notoriamente, "paghi". È visibile in loro la preoccupazione di non cadere nello stereotipo, è la ricerca di conferire individualità ai personaggi». <sup>1</sup> Semmai, lo sceneggiato concede qualcosa all'orizzonte d'attesa del pubblico di massa cui è destinato, con il ricorso a situazioni modellate sui grandi romanzi ottocenteschi, soprattutto *I Miserabili* (del resto il testo di Green, come non poca paraletteratura, fa del riuso più o meno evidente dei classici – qui *Illiade* o il *Macbeth*<sup>2</sup> – una propria caratteristica strutturale); in tal senso *Olocausto*, pur non esente da quell'immaginario romantico sempre sospetto a Levi, manifesta «una sostanziale buona fede, una decenza di intenti e di risultati, un discreto rispetto della storia, ed un piglio semplice (semplificatore, se vogliamo) che lo avvicina a tratti ai *Miserabili* di Victor Hugo e gli garantisce il successo popolare»; <sup>3</sup> non stupisce quindi che, secondo Levi, la rivolta del ghetto di Varsavia sia modellata proprio sul capolavoro di Hugo e che pertanto non manchino «le barricate, né Gavroche, né», ancora una volta, la fuga «attraverso le fognature». <sup>4</sup> Tra l'altro andrà sottolineato che un vero e proprio eroe della fuga è Rudi, il personaggio positivo principale, la cui vicenda, come riassunta da Levi, fa pensare ad alcuni suoi racconti. <sup>5</sup>

Comunque *Olocausto* riesce a trasmettere l'idea che, per il regime nazista, l'ebreo fosse una 'cosa', un «oggetto inanimato. È veramente questo il tratto unico della persecuzione nazista, e mi pare che il filmato si sia proposto di rappresentarlo, e ci sia sostanzialmente riuscito». <sup>6</sup>

<sup>1</sup> P. LEVI, *Le immagini di «Olocausto»*, cit., p. 1274.

<sup>2</sup> Ivi, p. 1276. Per esempio la moglie di Erik, Marta, «è implacabile come Lady Macbeth nello spronare l'ambizione del suo ambiguo marito, e nel sospingerlo di delitto in delitto fino alla fine».

<sup>3</sup> P. LEVI, *Perché non ritornino gli olocausti di ieri*, cit., p. 1268.

<sup>4</sup> P. LEVI, *Le immagini di «Olocausto»* cit., p. 1276. Si veda V. HUGO, *I Miserabili*, parte v, libro II e segg, vero e proprio trattato sulle fogne parigine.

<sup>5</sup> «Rudi non sopporta di lasciarsi soffocare nella rete della persecuzione. Fugge in Cecoslovacchia, poi in Ucraina; si aggrega ad un gruppo di partigiani ebrei, e (pur repugnandovi) impara a uccidere. Catturato, viene portato al lager di Sobibor: insieme con un gruppo di militari sovietici fa saltare la recinzione e ritrova la libertà in cui, solo della sua famiglia, non aveva mai smesso di sperare. Accetterà volentieri di accompagnare in Palestina [...] una dozzina di bambini ebrei di Salonico, superstiti dei lager»; ivi, p. 1278. Si consideri la vicenda narrata in P. LEVI, *Stanco di finzioni*, in *Lilit*, in *Opere*, II, cit., pp. 48-53.

<sup>6</sup> P. LEVI, *Le immagini di «Olocausto»*, cit., p. 1276.

È invece lo «spessore storico» di *Olocausto*, ad apparire insufficiente e comunque «inadeguato»,<sup>1</sup> non tanto perché le vicende descritte siano false (anzi sono tutte realmente accadute, dalla Notte dei Cristalli alla rivolta del ghetto di Varsavia all'eccidio della fossa di Babi Yar)<sup>2</sup> ma perché è scarsa o del tutto assente una qualche motivazione circa le cause e le origini del nazismo e dell'antisemitismo, presentati come 'invenzione' di qualche singolo e non come portato sovraindividuale: «lo spettatore ne ricava l'impressione che il nazismo sia scaturito dal nulla, opera demoniaca di gelidi fanatici [...] o di sinistri scherani con la svastica sulla manica, o frutto di una intrinseca ed imprecisata malvagità dei tedeschi».<sup>3</sup>

Comunque Levi ritiene che tale sceneggiato, bollato in altre occasioni, più severamente, come «abbastanza brutto»,<sup>4</sup> abbia un effetto positivo perché ripropone alle coscienze un evento misconosciuto o non più ricordato: i milioni di morti ebrei «pesano ancora oggi sul mondo, come dimostrano la risonanza che la serie televisiva ha avuto in Germania, ed il rifiuto di trasmetterla da parte di alcuni paesi con la coda di paglia»;<sup>5</sup> il valore non tanto artistico quanto attualizzante di *Olocausto* (ripetizione relativamente non angosciante), la sua capacità di fissare l'attenzione sulla tragedia ebraica, la componente didattica che bilancia e supera quella romantica sono ribaditi da Levi quando afferma che lo sceneggiato «ha portato un certo frutto: in Germania ha portato [...] una grande risonanza; se ne sono occupati nelle scuole, è stato commentato, hanno ricevuto centinaia di lettere».<sup>6</sup> Si tratta quindi di un «alleato»,<sup>7</sup> di un film in qualche modo utile, categoria filosofica tipica di Levi, che gli consente, come è sta-

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Ivi, p. 1278. La fossa di Babi Yar è ricordata nel anche in P. LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 850.

<sup>3</sup> Ivi, p. 1275. Si veda anche il giudizio su Erik: «Accettabile sul piano drammatico, la figura di Erik mi pare viziata dalla sua impossibilità storica: mi pare che in lui si ripeta l'errore di chi tende a concentrare le responsabilità del nazismo su una o più persone, o addirittura sul Diavolo, trascurandone le cause storiche e l'ampio consenso presso il popolo tedesco»; ivi, p. 1277. Una recente ricostruzione prettamente storica in R. J. EVANS, *La nascita del Terzo Reich*, Milano, Mondadori, 2006.

<sup>4</sup> G. POLI, G. CALCAGNO, *op. cit.*, p. 203: «Ritengo», afferma Levi a proposito di *Olocausto*, «che sia un'opera abbastanza brutta, anche se confezionata con una certa diligenza. Mi sembra una specie di western romanizzato con superficialità».

<sup>5</sup> P. LEVI, *Un Olocausto che pesa ancora sulla coscienza del mondo*, cit., pp. 1266-1267.

<sup>6</sup> Intervista rilasciata a D. AMSALLEM, in *Primo Levi*, «Riga», cit., p. 69.

<sup>7</sup> G. POLI, G. CALCAGNO, *op. cit.*, p. 203.

to scritto, «di vedere aspetti positivi [...] anche in oggetti o pratiche criticabili. [...] L'utile è dunque l'opposto di ciò che è fisso e rigido: è invece uno strumento efficiente ed elastico per estrarre il buono dal composto ibrido e volatile dell'esperienza»<sup>1</sup> (e vengono menzionate come esempio di applicazione del concetto di utile proprio le considerazioni di Levi su *Olocausto*).<sup>2</sup> Non a caso alcuni studiosi ritengono che lo sceneggiato abbia in parte contribuito, insieme al film della Cavani e ovviamente ad altri stimoli, all'ideazione de *I sommersi e i salvati*.<sup>3</sup>

Mito attrattivo, utile supporto della memoria e della conoscenza, sonda esplorativa di zone psicologiche inedite e di situazioni topiche, trascrizione banalizzante, alterata e falsa, stimolo alla riflessione e alla scrittura: tra questi estremi, in questa zona anfibia, sembra collocarsi la percezione leviana del cinema; sintomatico che la coppia aggettivale 'bello e falso' spesa per la Cavani ritorni negli interventi su *Olocausto* attraverso la dizione 'cinico e pio': già agli albori del cinema i primi *kolossal* biblici furono infatti «imprese ad un tempo ciniche e pie». <sup>4</sup> Un interesse venato quindi di sospetto, un'ambivalenza nutrita tuttavia anche dall'implicito riconoscimento del potere del *medium* cinematografico, del suo affascinante e subdolo ripresentare allo scrittore situazioni e ossessioni sviluppate nella sua stessa opera. Un'opera – chissà che cose ne avrebbe pensato Levi – recentemente

<sup>1</sup> R. S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù d'un uomo normale*, cit., p. 96

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Il libro è in tal senso «una risposta al revisionismo ufficiale; ma lo è anche rispetto ai tanti piccoli revisionismi diffusi e non consapevoli. Levi sente crescere l'estraneità delle persone giovani, vede moltiplicarsi gli stereotipi, vede sovrapporsi alla memoria dei reduci visioni semplificatrici, fasulle o ambigue. Bastano pochi esempi. È edulcorato il notissimo film televisivo *Olocausto*; è indebita l'assimilazione tra lager e mondo esterno, che culmina nella pretesa di applicare alla realtà concentrazionaria binomi come prigionia-fuga, oppressione-ribellione; è torbido oltre che falso l'uso che Liliana Cavani fa del lager per illustrare la dinamica vittima-carnefice»; A. BRAVO, D. JALLA, *Primo Levi: un uomo normale di buona memoria*, in *Primo Levi. Il presente del passato*, a cura di A. Cavaglion, Milano, Angeli, 1991, p. 74. Anche George Steiner, recensendo *I sommersi e i salvati* ha scritto: «Il libro scaturisce dal convincimento [...] che la nuova marea montante di libri, film e lavori teatrali sull'*Olocausto* non ne ha comunicato l'essenza, che ha banalizzato o ambiguamente appiattito ciò che si trova assai vicino al limite del dicibile, ma che deve essere colto se si vuole che la storia umana abbia il diritto di proseguire» (corsivo dell'Autore); G. STEINER, *Contabilità della Tortura*, «The Sunday Times», 10 aprile 1988, ora in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, «Riga», cit., p. 153.

<sup>4</sup> P. LEVI, *Le immagini di «Olocausto»*, cit., p. 1272.

Andrea Rondini

associata proprio al cinema, almeno nella sua funzione di monumento e 'archivio'<sup>1</sup> e che avrebbe dovuto oggi discutere film (*La caduta*, Oliver Hirschbiegel, 2004) in cui perfino Hitler, il carnefice assoluto, sarebbe apparso, nel suo privato, in una luce intimista e crepuscolare, quasi a trasformarsi in un eroe negativo ma umano.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Direi che ci sono tre opere fondamentali per comprendere il contesto nel quale si situa Auschwitz: La prima è quella di [...] Raul Hilberg. La seconda opera è il film di Claude Lanzmann, *Shoah* [...]. La terza sono gli straordinari libri di Primo Levi, soprattutto *Se questo è un uomo* e *I sommersi e i salvati*»; P. VIDAL-NAQUET, *La memoria di Auschwitz*, in *Shoah. Percorsi della memoria*, a cura di C.-C. Härle, Napoli, Cronopio, 2006, pp. 30-31.

<sup>2</sup> Sul film si sofferma anche W. GOLDKORN, *op. cit.*, pp. 98-99 che discute (nel capitolo *Vittime e carnefici*) pure l'allargamento della definizione di vittime non solo agli ebrei deportati ma anche ai profughi tedeschi sulla scorta di W. G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004 (1 ed. 2001). Anche il *Dizionario dei film*, curato da Mereghetti, parla di umanizzazione del mostro nella *Caduta* (e pure della tendenza del film a «mettere sullo stesso piano i carnefici e le vittime»; *ad vocem*).