

## Spazi d'autore. Riscrittura e passaggi di testo ne *La strada di Levi*

Matteo Martelli  
Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

---

### Abstract

L'articolo propone un percorso d'analisi sulle strategie di riscrittura e di ripresa di alcuni testi di Primo Levi nel film documentario *La strada di Levi* e nell'opera parallela *La prova*. Focalizzandosi sul secondo romanzo di Levi, *La tregua*, questi lavori evadono dalle consuete pratiche di adattamento, sviluppando forme di riscrittura nelle quali la manipolazione critica delle testualità pregresse è posta in tensione con nuovi testi messi in scena, immagini, video, riorientando la percezione dell'ipotesto entro ulteriori linguaggi. È attraverso tale spazio di circolazione di linguaggi artistici e di pratiche intermediali che gli autori Davide Ferrario e Marco Belpoliti sembrano poter condurre una riflessione sulle forme culturali dello sguardo e delle odierne pratiche di lettura della realtà (nella sua temporalità e memoria come nella sua spazialità) e della sua traduzione attraverso codici semiotici molteplici. In tale spostamento costante del proprio oggetto di riscrittura, *La strada di Levi* e *La prova* si mostrano così quali nodi o reti di un processo di lettura dialettico del presente e del passato, in un tentativo di tracciare alcune mappe del mondo contemporaneo.

The essay suggests an analysis of the documentary film *La strada di Levi* and the correlated work *La prova*. Focusing on Primo Levi's book *La tregua*, these works show a different attitude about adaptation through a constant reorientation of the source text and its juxtaposition with new texts and images, and through a projection of these elements within additional languages. In this way, the authors, Davide Ferrario and Marco Belpoliti, offer an experience of an intermedial artistic practice that involves a reflection on the cultural forms through which the texts interpret the reality (and its temporality or memory) and its translation through multiple semiotic codes. The effect of this kind of work is the perception of the documentary film as a network that enable a strong dialectic about the present, the past and its memories in the way to attempt a thick description of our culture and to draw some maps of the contemporary world.

---

### Parole chiave

Riscrittura, adattamento, intermedialità, documentario, letteratura italiana, Primo Levi.

### Contatti

matteo.martelli@uniurb.it

---

### 1.

Tra gennaio 1989 e giugno 1990, presso l'Università del Progetto di Reggio Emilia, Luigi Ghirri iniziava le sue *Lezioni di fotografia* ricordando l'impossibilità, oggi, di «pensare a un'opera chiusa all'interno di una storia specifica, senza alcun tipo di relazione con gli altri media» (7). Questa affermazione, che può apparire come un semplice dato o la presa d'atto di un cambiamento nella progettazione artistica, si presta al tempo stesso ad essere letta secondo diverse prospettive. Il contesto in cui Ghirri parla di relazione con altri

media è anzitutto quello di un'influenza reciproca, dunque dell'interazione tra linguaggi artistici differenti che coabitano in un medesimo spazio culturale e che conducono a forme di espressione ma anche di lettura delle opere non chiuse entro sistemi separati.

Un ulteriore motivo di questa coabitazione, che può essere preso qui a viatico del lavoro di analisi che si propone, si trova invece in rapporto ad alcuni aspetti del lavoro sviluppato da Ghirri, particolarmente nella volontà di dare espressione ad un orientamento artistico che riguarda non soltanto la circolazione di linguaggi, ma l'assunzione ed il riuso di testualità esistenti. Un caso che si vuole qui velocemente richiamare è l'esperienza del progetto *Atlante* del 1973. Si tratta di una serie di immagini che attraverso l'uso di piani ravvicinati e macrofotografia mettono in scena porzioni, frammenti e spazi delle superfici dell'atlante isolandoli e separandoli dalla loro precedente struttura. Ciò che emerge è in primo luogo un forte spostamento e spaesamento visivo. Gli elementi grafici e testuali dell'atlante si distaccano dalla loro consueta collocazione dando vita a differenti paesaggi, diverse esplorazioni dei luoghi e legami tra immaginario ed esperienza visiva. Come ha scritto Maria Spunta, la fotografia diviene qui mezzo di ripensamento e visione di una realtà ipercodificata, che paradossalmente arriva a mostrare una nuova naturalezza, la quale porta comunque con sé la coscienza della sua illusorietà (119).

L'interesse in questa sede di riprendere un percorso come quello di *Atlante* risiede in primo luogo nella consapevolezza con la quale Ghirri affronta il lavoro. Il fotografo intraprende difatti una ricerca che mette anzitutto in questione il soggetto che guarda, le forme di percezione culturale nel quale si trova coinvolto, ed una capacità riflessiva sulla forma testuale con la quale interagisce, come emerge dal breve testo scritto per questa serie:

L'atlante è il *libro*, il luogo in cui tutti i segni della terra, da quelli naturali a quelli culturali, sono convenzionalmente rappresentati: monti, laghi, piramidi, oceani, città, villaggi, stelle, isole. In questa totalità di scrittura e descrizione, noi troviamo il posto dove abitiamo, dove vorremmo andare, il percorso da seguire. [...] In questo lavoro ho voluto compiere un viaggio nel luogo che invece *cancella* il viaggio stesso, proprio perché tutti i viaggi possibili sono già descritti e gli itinerari sono già tracciati. [...] Se Oceano immediatamente ci rimanda a infinite possibili immagini che noi possediamo mentalmente, mano a mano che la scrittura sparisce, spariscono meridiani e paralleli, numeri, il paesaggio diventa 'naturale', non viene più evocato, ma si dispiega davanti a noi, come se sotto i nostri occhi una mano avesse sostituito il libro con un paesaggio reale. È la fotografia in questo caso che con il suo potere di variare i rapporti con il reale, sempre, sposta i termini del problema evocando una naturalità 'illusoria'. [...] Il viaggio è così dentro all'immagine, dentro al libro. (Ghirri, *Niente di antico* 30)

Secondo Ghirri, dunque, il confronto con l'atlante implica un attraversamento del libro, un riuso e se si vuole un suo adattamento che non cancella il testo di partenza, ma lo trasporta in un secondo spazio, quello fotografico, dove esso è al tempo stesso presenza, interrogazione ma anche, prendendo a prestito un termine da uno dei riferimenti di Ghirri, Claudio Parmiggiani, *delocazione*.<sup>1</sup> Il confronto con quello che è a tutti gli effetti un ipotesto appare dunque non soltanto in primo piano, ma fattore essenziale di una diversa

---

<sup>1</sup> Le *delocazioni* di Claudio Parmiggiani lavorano secondo forme e procedimenti effettivamente distanti da quelli di Ghirri, eppure trovano una rispondenza quantomeno nella condizione di spostamento e di percezione: «*Delocazione* ne veut pas dire absence du lieu, mais son déplacement producteur de paradoxes. Non pas le refus, mais la *mise en mouvement du lieu*» (Didi-Huberman, *Génie* 34).

forma di percezione. Difatti, la visione, qui come in molte altre opere del fotografo, è anzitutto in contatto con un secondo sguardo, a lei precedente, che già di per sé pone una propria modalità di percezione, ossia un testo culturale che Ghirri interroga, sposta, mette in questione e con cui il destinatario è chiamato a confrontarsi.

In maniera simile, oggetto di questo studio saranno alcune modalità di articolazione di differenti tipi di testo all'interno del documentario, o film-saggio, *La strada di Levi* (2006) di Davide Ferrario e Marco Belpoliti. Recuperando e mettendo in scena un ipotesto forte, *La tregua* (1963) di Primo Levi, in questo lavoro è possibile difatti seguire un'esibita stratificazione testuale posta in contatto con elementi dell'opera finale, tali da attraversare il documentario stesso e prolungarsi in un'ulteriore germinazione di testi, il più interessante dei quali per il discorso che si vuole proporre è sicuramente *La prova*, il diario delle riprese scritto da Marco Belpoliti ed uscito presso Einaudi in concomitanza con la distribuzione del film.

Che si ponga una questione d'adattamento in quest'opera, pare scontato. Il documentario ripercorre e mette in scena una medesima geografia ed una medesima strutturazione diaristica, seguendo passo a passo il romanzo dell'autore torinese, senza però presentarsi come un «film su Levi, o tratto dalla *Tregua*» (Cortellessa, "Presentazione" 4). Da questo punto di vista, il destinatario si trova entro un'ottica di riconoscimento tale da stabilire legami forti tra le opere, avvertirne la presenza e il ruolo, anche laddove il testo finale sembri proporre percorsi che di fatto esonerano dal lavoro d'adattamento. In effetti, ipotesti e nuove testualità convivono, si toccano, senza peraltro sovrapporsi; ma in entrambi i casi, piuttosto che tradotti, i testi sono inglobati, usati, spostati.

Doppia relazione dunque, di avvertimento di una traduzione ma di mancata coincidenza con l'ipotesto. Doppia relazione che comporta una domanda d'uso, d'interpretazione, entro una pratica artistica che pone al centro della propria strategia di significazione *l'essere in relazione a*, ossia lo sviluppo del proprio discorso nel segno di una pluralità di referenze intermediali (Rajewsky 53) tali che la trasposizione di testi pregressi non appaia solo una forma di citazione, di influenza, né i riferimenti a diversi ipotesti siano semplicemente contesti per un discorso parallelo. Un ulteriore suggerimento per inquadrare il tipo di operazione in atto si può trovare in un saggio di Lina Insana (214) nel quale la studiosa, insistendo sul complesso rapporto dell'opera con il referente, si richiama ad un'immagine presente nel *Compito del traduttore* di Walter Benjamin:

Come la tangente tocca la circonferenza di sfuggita e in un solo punto, e come questo contatto sì, ma non il punto, le prescrive la sua legge, per cui essa continua all'infinito la sua via retta, così la traduzione tocca l'originale di sfuggita e solo nel punto infinitamente piccolo del senso, per continuare, secondo la sua legge di fedeltà, nella libertà del movimento linguistico, la sua propria vita. (50–51)

Attraverso una retta tangente, o forse meglio attraverso una costellazione di rette tangenti, l'opera di Ferrario e Belpoliti propone un percorso riflessivo nel quale, al pari del lavoro di Ghirri, il soggetto che guarda si interroga sulle modalità del vedere. È in tal senso che un secondo aspetto emergente è quello geografico. Una spazialità che viene chiamata in causa nelle sue plurime dimensioni culturali, e particolarmente nelle relazioni con i soggetti che le attraversano e che osservandole propongono al destinatario una interrogazione tra lo spazio mostrato e percepito, ed una sua durata, memoria o persistenza. Questa presenza forte dell'osservatore (che è anche enunciatore) è ciò che permette una certa malleabilità nell'uso di diverse fonti artistiche. Assumendo in maniera forte e visibile la responsabilità del discorso filmico attraverso l'esibizione del montaggio di lin-

guaggi e fonti differenti, il viaggio di Levi si mostra e si sposta al tempo stesso. Esso diviene in primo luogo un percorso (ed un'appropriazione di spazi) d'autore che per orientarsi nella diversa geografia dell'Est ricorre alla mediazione di altri testi, a lui precedenti e paralleli, interagendo con essi ed integrandoli nella propria personale visione. Il risultato è così uno spazio soggettivo e riflessivo, a partire dal quale il testo sviluppa una meditazione sulle modalità d'osservazione e d'interpretazione di un territorio tra passato e presente, nelle sue diverse forme culturali, nonché nelle diverse pratiche della memoria.

Dal testo all'immagine, dunque, ma anche del testo nell'immagine e dell'immagine nel testo, e dei successivi prolungamenti (ennesimi adattamenti) sullo sfondo di una modalità di permanenza e slittamento.

## 2.

Il progetto *La strada di Levi* è nato da alcuni incontri tra il 2000 e il 2003 tra Davide Ferrario e Marco Belpoliti, descritti da quest'ultimo nell'introduzione de *La prova*. Nell'opera, i due autori, assieme alla troupe per le riprese, ripercorrono a sessant'anni di distanza i territori attraversati da Primo Levi nel suo viaggio di ritorno dal campo di concentramento di Monowitz e descritti nel suo secondo romanzo *La tregua*. Il libro è appunto il filo conduttore del film, ma quest'ultimo suggerisce allo spettatore un itinerario più complesso e stratificato dove all'opera di Levi si sovrappongono riflessioni sul passato recente, sugli usi della memoria e sui cambiamenti in atto nei paesi dell'Est dopo un ulteriore mutamento storico, la caduta del muro di Berlino e il successivo sgretolamento dell'impero sovietico.

Il doppio regime temporale che si attua è innescato ad inizio del film. Alle immagini che inquadrano alcuni scorci dei grattacieli di New York, soffermandosi poi al livello di *Ground Zero*, si sovrappone la voce del regista Davide Ferrario che, dando i dati essenziali del viaggio di ritorno di Levi e della composizione de *La tregua*, definisce prima ancora dei titoli di testa quella che sarà la posizione valoriale e l'attitudine attraverso la quale il film leggerà quell'opera:

Il titolo [*La tregua*] indica la sua personale tregua, ma anche il periodo trascorso tra la fine della seconda guerra mondiale e l'inizio della Guerra fredda. Anche noi, cittadini del nuovo secolo, abbiamo raggiunto la fine della nostra tregua. Cosa ci aspetta non lo sappiamo, ma talvolta il futuro si può scorgere attraverso le domande che il passato ha lasciato senza risposta. Così, a sessant'anni esatti di distanza, abbiamo attraversato l'Europa trasformata dal crollo del muro di Berlino. Con i nostri occhi e le sue parole ci siamo rimessi in viaggio sulla strada di Levi.

In *Crolli*, un'ulteriore opera parallela e autonoma, e deposito degli atteggiamenti del suo autore nei confronti del viaggio intrapreso e del modo estensivo di accogliere il titolo del romanzo di Levi, Marco Belpoliti compie esattamente lo stesso itinerario riflessivo. I due crolli, quello del muro di Berlino e quello delle torri di New York, segnalano lo spazio della tregua e lo spazio dell'indagine.<sup>2</sup> Il libro di Belpoliti è una lunga e densa rifles-

---

<sup>2</sup> «Mentre l'azione di Berlino indica l'apertura di uno spazio, un cambiamento geopolitico – dallo 'spazio chiuso' della Guerra fredda allo 'spazio aperto' della globalizzazione – mediante un atto distruttivo, il gesto devastatore di New York mostra invece il contrario: la chiusura di uno spazio – forse il medesimo spazio – che produce una reazione claustrofobica, almeno in Occidente» (Belpoliti, *Crolli* 3).

sione che partendo da numerose esperienze artistiche, intellettuali e culturali si sofferma sulle nozioni di disastro, di macerie, di apocalisse quotidiana nella recente contemporaneità. Anche *Crolli*, a suo modo, è un viaggio; ma particolarmente in quel libro è presente una meditazione sull'orientamento del viaggio, all'opera ne *La strada di Levi*. Scrive Belpoliti, sulla scia di De Certeau: «I luoghi non sono mai degli 'inerti', sono piuttosto frammenti montati, dei *bricolage*, [...]: 'Sono fatti con i resti del mondo'» (*Crolli* 92). L'attraversamento dei luoghi prevede dunque l'appropriazione di quel montaggio, ma anche il suo opposto, uno smontaggio di materiali: un incontro con i resti e le stratificazioni di un passato che definisce un presente e da questo è definito.

È in questo quadro che fin dall'istituzione del parallelismo con il titolo del romanzo di Levi, il film accoglie e amplifica la risonanza del testo. Il viaggio, parafrasando un passo sciasciano, si configura come un percorso *con* Levi e *per* Levi, dove le parole dell'autore individuano non soltanto il motivo della scelta dei luoghi, degli spostamenti, ma confermano un itinerario, marcato anche dalla ripresa, tanto ne *La strada di Levi* che ne *La prova*, della carta geografica apparsa alla fine de *La tregua*. In quella mappa, Levi indicò il suo articolato e vasto percorso attraverso l'Europa dell'Est, ma ponendo la visualizzazione di nomi non familiari e di un itinerario confusionale solo al termine della sua narrazione. Il valore della carta in quel caso non è quello di mappare il viaggio. Piuttosto attraverso essa si esprime «il desiderio di rappresentare con differenti forme grafiche aspetti visivi impliciti nel racconto» (Belpoliti, *Primo Levi* 163) e di riassorbire e ripercorrere quanto appena letto entro uno spazio maggiormente familiare (seguendo uno dei temi che accompagna l'intero libro, quello dell'esotico e del vicino). Alice Giannitrapani, che ha analizzato i diversi usi ed effetti delle mappe nelle tre opere citate, scrive che quella di Levi si pone come «conseguenza di un percorso casuale» (3), in contrasto con la marcata intenzionalità presente nella sua riproposizione. Ne *La prova*, in effetti, la rappresentazione della carta del 1963 è manipolata, a penna, ridefinendo (a partire dall'esibizione di un diverso soggetto enunciatore ed esperienziale) tanto la configurazione geopolitica dell'Europa quanto i diversi viaggi di realizzazione del documentario; mentre nel film «la mappa viene utilizzata per scandire la narrazione e per fornire indicazioni sulla natura della manipolazione della struttura enunciativa del testo» (Giannitrapani 2–4).

Come per la mappa, l'apertura del film a tale molteplicità di temi è data in primo luogo dalla maniera di mostrare i materiali del viaggio, della geografia europea che il documentario condivide con l'opera di Levi, attraverso una forte esibizione del montaggio, da un lato, ed una altrettanto intensa e ragionata serie di tagli e citazioni dell'opera dello scrittore torinese, dall'altro. Nella prevalenza del regime di immagini con cui si istituisce la narrazione si instaura quindi un costante scambio relazionale con le parole, quelle di Levi, recitate dall'attore Umberto Orsini, ma anche quelle delle molte interviste che segnano le tappe e gli spostamenti del viaggio. Si tratta però di una relazione dove appunto l'attività commentativa del montaggio, particolarmente evidente nell'uso di scene d'archivio, costruisce ed identifica il progetto d'enunciazione alla base del film. Questa situazione potrebbe presupporre in effetti un duplice piano del discorso, in rapporto alla lettura della geografia del viaggio, nel senso che «i medesimi *luoghi* veng[ono] interpretati come differenti *spazi*» (Giannitrapani 2). La predominanza del montaggio, però, è ciò che tiene insieme e mostra in una loro dialettica le differenti testualità. Georges Didi-Huberman, in un contesto diverso ma che condivide con questo un discorso sul vedere, afferma che il montaggio è un elemento che intensifica l'immagine e dona all'esperienza visiva una forza che l'abitudine percettiva ha come effetto di assopire. E, poco oltre, sul rapporto parole e immagini, continua: «les images s'entrechoquent entre elles pour que

surgissent des mots, les mots s'entrechoquent entre eux pour que surgissent des images, les images et les mots entrent en collision pour que de la pensée ait lieu visuellement» (*Images* 170).

Isolate da questo contesto tramite la voce fuoricampo dell'attore, ma evidentemente in stretta relazione con le dinamiche del film, le citazioni da Primo Levi agiscono quindi con un'ulteriore forza commentativa, interpretativa ma anche di intenzione visiva. Ciò avviene a diversi livelli, dei quali i principali possono definirsi in tre modalità: una d'*affermazione* (o d'equivalenza), una d'*interferenza*, ed una di *contrasto*. Questi tre regimi d'uso e di circolazione delle parole di Levi non esauriscono certamente la funzione dei testi dello scrittore, né la loro presenza entro il tessuto filmico. D'altra parte, la loro identificazione e descrizione mostra un uso sicuramente efficace di circolazione di differenti testi al di là delle dinamiche dell'adattamento.

### 3.

La prima di queste modalità, quella *affermativa*, è probabilmente la più evidente, se non per la traduzione dei contenuti, per la strutturazione formale dell'opera. Si tratta del piano più vicino alla trasposizione. *La strada di Levi* si sviluppa come un *road movie*, innescando di qui una relazione con l'ipotesto che però non si limita ad un'avventura sul solo piano geografico. Se sono difatti gli spostamenti a generare la narrazione, ed ovviamente si tratta di spostamenti voluti, durante i quali gli autori vanno in cerca dei medesimi luoghi attraversati da Levi,<sup>3</sup> nondimeno, le modalità dell'itinerario si avvicinano e reinterpretano elementi profondi della scrittura de *La tregua*. I capitoli del documentario in tal senso si articolano secondo una condizione geografica, alla quale è solitamente accostato un tema (*Il lavoro*, *Un mondo a parte*, *La peste*, ecc.) che corrisponde di volta in volta agli incontri (voluti e casuali) che la troupe ha affrontato. L'avanzamento della narrazione recupera così su un piano strutturale la doppia linea di scrittura de *La tregua*, dove oltre ai luoghi, i capitoli segnalano e seguono il modificarsi di piccole comunità improvvisate, d'amicizie prolungate, sottolineando quello che è uno degli elementi forti dell'avventura, ossia la conoscenza, l'incontro, il ricordo, la dimensione antropologica costantemente all'opera nella scrittura di Levi: «La stessa vocazione epica di Levi» scrive in tal senso Belpoliti, «si fonde con la sua capacità di essere narratore di fatti minuti e di avvenimenti strani, con la sua eccezionale capacità di osservazione» (*La tregua* 43).

Tale regime d'affermazione si traduce poi in una costante ricerca di conferme del viaggio di Levi le cui parole vengono sovrapposte spesso ad immagini equivalenti, con un effetto al tempo stesso di individuazione di verità del testo, di raccordo ma anche di pretesto per le scelte narrative del film. Così, ad esempio, se un brano sulla fine della guerra e la successiva partenza in treno trovano immediata traduzione in un montaggio di immagini d'archivio sui festeggiamenti postbellici e in quelle di una locomotiva e di vagoni in viaggio, più interessante è notare come attraverso il regime d'equivalenza si attui anche una forma d'avanzamento del percorso filmico. Prima dell'apertura del secondo capitolo, *La Polonia – il lavoro*, dove l'intervista a Andrzej Wajda, regista de *L'uomo di marmo*, si accompagna all'esplorazione di un'acciaieria «enorme, immensa, smisurata, ma

---

<sup>3</sup> A livello strutturale, anche la durata dei diversi episodi del film corrisponde alla ripartizione del romanzo di Levi, il quale nel suo racconto si sofferma maggiormente sulla descrizione dei luoghi e dell'esperienze dell'Est, accelerando invece la narrazione nel momento in cui l'itinerario entra nella zona europea.

al tempo stesso [...] un rudere, una rovina» (Belpoliti, *La prova* 38) e delle condizioni del lavoro prima e dopo la caduta dell'Unione Sovietica, un brano, non però proveniente dalla *Tregua*, introduce letteralmente il tema che sarà affrontato:

Se si escludono istanti prodigiosi e singoli che il destino ci può donare, l'amare il proprio lavoro (che purtroppo è privilegio di pochi) costituisce la migliore approssimazione concreta alla felicità sulla terra: ma questa è una verità che non molti conoscono. (Levi, *La chiave a stella* 1015)<sup>4</sup>

Levi, in questo come in altri casi, appare nel film quale punto di lettura primario sul reale, anche se nell'esempio riportato l'anticipazione configura qualcosa che non corrisponderà all'enunciato. Tale recupero e ripresa dei testi di Primo Levi, costantemente posti in relazione agli spazi attraversati dal film, qui è evidente, può agire quale elemento di transizione, geografica o cognitiva, e modalità d'orientamento nella geografia del viaggio: in una parola, come mappa. *La strada* così è quella della *Tregua*, e in tal modo essa viene esibita (le stazioni, le città, i luoghi di soggiorno), anche se tale esposizione produce due effetti complementari. Se affermare, per immagini e parole, il testo di Levi significa scegliere cosa osservare e appropriarsi attraverso il testo delle regioni dell'ex Unione Sovietica, questa appare anche come una prima e importante strategia che pone in evidenza la scelta autoriale alla base del montaggio. La libera composizione di brani provenienti da opere diverse consente in effetti di trovare (cercare e marcare al tempo stesso) un'equivalenza retrospettiva e far sì che sia il testo d'arrivo, il testo filmico, che venga confermato dalle parole dei libri dello scrittore torinese, come nell'esempio sul lavoro in Polonia. Per lo spettatore, non essendo indicati i riferimenti dei testi citati, questa seconda modalità affermativa diviene però di difficile lettura, favorendo la percezione del testo filmico come narrazione sì episodica, ma estremamente lineare in rapporto al romanzo *La tregua*. È difatti altrove, e non tramite questa modalità, che lo spazio e la distanza tra i testi mostra una intenzionalità interpretativa dell'opera di Levi.

Ne *La prova*, Belpoliti sviluppa ulteriormente quest'asse d'equivalenza, richiamandosi all'opera di Levi per confermare ciò che sta vedendo. Il testo viene dunque preso quale elemento di verità, testimonianza non soltanto di un'avventura determinata ma più ampiamente di un'antropologia dei luoghi e delle persone con cui Levi è venuto in contatto. Questo sviluppo, che pone materialmente il testo di Levi entro le pagine di Belpoliti, giunge infine a porsi quale modalità d'orientamento: «A mano a mano che avanzo nel viaggio sovrappongo sempre più le impressioni di Levi alle mie; o meglio le sue osservazioni che leggo e rileggo diventano parte del mio stesso viaggio» (*La prova* 81).

L'apice di questo processo può essere individuato nell'episodio moldavo. Nel viaggio di ritorno di Levi, l'attraversamento di questi territori rappresenta il primo momento di riconoscimento di uno spazio domestico, familiare, in contrapposizione alla sterminata pianura russa, ai suoi boschi, alle sue distanze. Nel film, il brano di Levi viene così citato:

[...] si aprì ai nostri occhi uno scenario sorprendentemente domestico: non più steppa deserta [...] ma le colline verdeggianti della Moldavia [...]. Si vedevano contadini come i nostri [...] ragazze a piedi o in bicicletta, vestite quasi come da noi, che si sarebbero potute scambiare per venete o abruzzesi. Capre, pecore, vacche, maiali, galline: ma, freno ad ogni pre-

---

<sup>4</sup> Le citazioni dall'opera di Levi vengono riportate secondo i tagli effettuati nel film di Ferrero e Belpoliti. Eventuali aggiunte o modifiche dai testi originali sono segnalate tra parentesi quadre.

coce illusione casalinga, ecco fermo a un passaggio a livello un cammello, a ricacciarsi nell'altrove: un cammello consunto, grigio, lanoso, carico di sacchi, spirante alterigia e solennità sciocca dal preistorico muso leporino. Altrettanto duplice suonava ai nostri orecchi il linguaggio del luogo: radici e desinenze note, ma aggrovigliate e contaminate, in millenario concrescimento, con altre di suono straniero e selvaggio: un parlare familiare nella musica, ermetico nel senso. (Levi, *La tregua* 375–76)

A partire da questo brano, gli autori del film svolgono una medesima riflessione sui confini, sul limite tra Est e Ovest, ritracciando il percorso riflessivo di Levi. La ricerca di una coincidenza tra l'esperienza di Levi e il moderno viaggio in Moldavia si prolunga fino a cercare le medesime immagini. Non più ad un passaggio a livello, ma da un piccolo circo, ecco allora spuntare un cammello, a sovrapporre visivamente le due testualità, catapultando gli autori, come scrive Belpoliti nel diario, «all'indietro, al momento del passaggio di Levi»:

Così ci è apparsa anche a noi questa regione dell'Europa [...]: vicina e al tempo stessa lontana. Ecco qual è il punto di passaggio tra Est e Ovest, l'ultima vera frontiera per Primo Levi, e anche per noi. [...] *Sentiamo* quell'elemento straniero che Primo Levi esprime con l'aggettivo 'selvaggio'. [...] La descrizione del cammello, la serie di aggettivi che lo definiscono, condensa *il suo (il nostro, il mio) modo di capire* questa diversità. [...] *Siamo entrati nella Tregua*, ci muoviamo nel suo spazio, non solo mentale o geografico, ma anche fisico. (*La prova* 87–89, corsivo mio)

#### 4.

Il regime affermativo può dunque essere visto sotto un duplice aspetto. Da un lato, esso garantisce una verità dell'esperienza, rintracciando i luoghi, ma anche il mondo antropologico descritto dal viaggio di Levi.<sup>5</sup> Ripercorrere quell'itinerario, pur a sessant'anni di distanza, comporta una scoperta ma anche un ritorno d'immagini e sensazioni, quantomeno per chi, come gli autori e lo spettatore, percepisca in maniera simultanea immagine attuale e racconto de *La tregua*. D'altro lato, quelle parole assumono un valore differente nel momento in cui «diventano parte del mio stesso viaggio». In tal senso, *La tregua*, il libro guida degli spostamenti, è anche libro d'orientamento nel più ampio disorientamento rappresentato dalla condizione che si affaccia agli autori nel panorama post-stovietico. Richiamare Levi secondo un processo di affermazione comporta allora una ricerca d'immagine a partire dal testo, ma anche un posizionamento dei testi rispetto alle immagini, ossia una loro capacità (nella scelta di montaggio) di corrispondere ed interagire con il mutato panorama con il quale Ferrario e Belpoliti si confrontano.

È attraverso questa sovrapposizione di sguardi che nel film si installa la seconda modalità del montaggio, l'uso *interferenziale* dell'ipotesto. Si tratta in questo caso di un uso applicativo e cognitivo del libro di Levi, le cui citazioni trovano una risonanza in situazioni non direttamente collegate all'opera dello scrittore. In altri termini, in questo caso il film non tende a cercare una corrispondenza immediata tra citazione e immagini, bensì i

---

<sup>5</sup> Si veda, come esempio, il finale dell'episodio bielorusso. Qui, alla rocambolesca avventura della troupe, prima fermata poi accompagnata durante le riprese da un commissario politico teso e puntiglioso, viene fatto corrispondere un lungo brano di Levi nel quale, commentando la sua partenza dagli stessi luoghi, fa un elogio dell'umanità incontrata. Tutt'altro che ironico, il brano è accompagnato dalle immagini dei visi e delle persone incontrate.



testi di Levi entrano in dialogo con immagini ed esperienze volutamente estranee e differenti dal racconto de *La tregua*. Da un lato, questo tipo di montaggio si proietta ancora entro una volontà di riprova del racconto di Levi; ma dall'altro lato qui il ruolo de *La tregua* corrisponde maggiormente ad un'assunzione, da parte degli autori, di uno specifico sguardo di Levi, esibito nel film.<sup>6</sup> Siamo nell'ottica del testo spostato: l'esibizione delle parole di Levi, i richiami alla sua letteratura, interrogano le immagini, sono rispetto a queste ultime uno scavo, possibilità di compiere e completare un diverso viaggio *dentro* e non *con* l'immagine.

Da segnalare come in questi casi si assista ad un diradamento delle citazioni delle opere di Levi, lasciando così più spazio alle immagini riprese dalla troupe. L'effetto però non è quello di diminuire la forza delle parole dello scrittore torinese; al contrario, questo tipo di montaggio sottolinea quel percorso *con* Levi e *per* Levi. Uno spazio autoriale si sovrappone così allo spazio reale e agli spazi registrati da Levi. L'emergere di una diversa geografia, di una diversa modalità d'esplorazione del tessuto spaziale, avviene dunque secondo uno sguardo che è al tempo stesso partecipato (*con* Levi, attraverso i suoi testi, le sue descrizioni) e che si proietta su una distanza (*per* Levi, sottolineando una relazione, ma non sovrapposizione, temporale tra i diversi viaggi). Sguardo di uno sguardo, che non tende a dare un giudizio, piuttosto a porre nuovamente delle domande allo spettatore.

Un primo episodio che qui si vuole richiamare è quello di Leopoli: il racconto della morte di Igor Bilozir, un cantante ucraino ucciso nel 2000 per mano di alcuni russosofoni, e la complicata questione dell'identità, non solo linguistica, nella regione. Le citazioni dalle opere di Levi sono soltanto due, ed aprono e chiudono la narrazione dell'episodio. Gli autori hanno dunque ricercato in questo caso un effetto-cornice per il quale il testo di Levi è esterno alle immagini, con esse non comunica direttamente, né ad esse si sovrappone: di qui l'importanza di una *voice over* che, a differenza del montaggio per affermazione, non assume valore di narratore. Colui che narra in effetti è da cercare altrove, e non nell'ipotesto. Nondimeno, immagini e citazioni compiono un'unica parabola, si inseguono. Come cornice, le parole di Levi inquadrano la scena; lo fanno senza nominarla, ma prefigurandola ad un livello profondo. Ecco di seguito le due citazioni:

A Leopoli [...] [a]ccanto a noi [...] sedevano su una cassetta di legno due ragazze vestite di nero, molto giovani. Parlavano fra loro: non in russo, bensì in yiddisch. [...] Chiesi loro in tedesco se erano ebrei, e dichiarai che anche noi [...] lo eravamo. Le ragazze [...] scoppiarono a ridere. [...] «[...] non parlate yiddisch: [quindi] [...] non siete ebrei!». (Levi, *La tregua* 301–02)

[...] chi parla un'altra lingua è lo straniero per definizione, l'estraneo, lo "strano", il diverso da me, e il diverso è un nemico potenziale, [...]. Per questa via, l'attrito linguistico tende a diventare attrito razziale e politico [...]. (Levi, *Tradurre* 730)

Le strategie d'uso dei testi di Levi rimandano immediatamente ad una preparazione tematica dell'episodio. Lo spettatore è invitato a cogliere uno spazio di estraneità, di difficoltà e di diffidenza, quali elementi che caratterizzerebbero il soggetto in regioni a lui distanti. La seconda citazione però rilegge l'atteggiamento delle ragazze che presuppongono che ogni ebreo debba parlare yiddish in una più ampia chiave culturale, espandendo

<sup>6</sup> Pur non oggetto di questo studio, si vuole segnalare che questo tipo di montaggio si verifica anche con materiali differenti, e principalmente attraverso materiali video d'archivio (manipolati e non).

il significato dell'episodio, e ponendo il testo letterario quale interferenza rispetto alle immagini. Come scrive Marinello, «l'espace de l'intermédialité est l'espace hybride où le discours s'ouvre au visible et où la visibilité devient discursive dans un mouvement qui perturbe la construction linguistique et philosophique qui les gardait séparées» (25). Quest'effetto di perturbazione del discorso è uno degli elementi che Ferrario e Belpoliti effettivamente sembrano cercare a partire dall'assunzione di una pluralità di linguaggi e fonti d'archivio su una medesima vicenda. Non si tratta semplicemente di un'apertura a molteplici punti di vista, bensì di una sorta di stratificazione simultanea di domande. La comprensione del paesaggio, il ritaglio filmico della vicenda di Kiev, avviene tramite l'esibizione di una tensione tra visivo e verbale secondo un doppio montaggio di testualità pregresse (le immagini, con didascalie, successive alla morte di Bilozir e i testi di Levi) entro il testo finale.

Il regime di interferenza istituisce quindi una forma di circolarità imperfetta tra i testi. Lo spettatore si trova di fronte ad una percezione multimodale in cui l'organizzazione della narrazione non dipende più dal viaggio della *Tregua*, ma da quello autoriale di Ferrario e Belpoliti. La rappresentazione per interferenza mostra così una geografia odierna che nel suo esporsi manifesta al tempo stesso le condizioni attraverso le quali gli autori compiono la loro lettura, la presa sul presente, nonché la loro posizione interpretativa di fronte all'opera letteraria.

Un secondo esempio di questo montaggio assume un rilievo particolare ed un'estensione profonda nelle altre parti del testo. Si tratta dell'episodio di Cernobyl. Nel racconto de *La tregua*, questa località non è presente. Levi giunge alle paludi di Pripiat', senza però attraversare i luoghi del futuro disastro. L'episodio *Ucraina – La peste* è occasione di molte riflessioni, che non è possibile qui prendere in considerazione, e di un altrettanto curato montaggio di immagini d'archivio (la smobilitazione degli abitanti, i tentativi d'intervento dopo l'esplosione) e immagini attuali (le macerie della città ma anche la sua vegetazione, e una lunga intervista). Le rovine, particolarmente, rappresentano qui un elemento d'attrazione e inquietudine sul quale si soffermano le riprese. L'altro elemento è l'invisibilità dell'inquinamento radioattivo ed il contrasto tra il fantasma di quella che era una città di cinquantamila abitanti e la natura che, «indifferente, si è ripresa tutto: case, piazze, strade, edifici» (Belpoliti, *La prova* 20).

Ne *La prova* il montaggio per interferenza è ampio, e trova in questi episodi una sua esplicitazione. Il disagio di Belpoliti nei confronti dell'invisibilità del pericolo costituito da Cernobyl è lo stesso provato nella visita ad Auschwitz. Esso è espresso attraverso l'accostamento delle radiazioni ad un veleno e ribadito tramite il parallelo tra «le ceneri di Auschwitz e le ceneri di Cernobyl» (92). Il veleno al quale si riferisce l'autore è quello di cui scrive Levi, il veleno del Campo che persiste, interminabile e invisibile e che è alla base della *prova* nel momento del ritorno:

sapevamo che sulle soglie delle nostre case, per il bene o per il male, ci attendeva una prova, e la anticipavamo con timore. Sentivamo fluirci per le vene, insieme col sangue estenuato, il veleno di Auschwitz: dove avremmo attinto la forza per riprendere a vivere, per abbattere le barriere, le siepi che crescono spontanee durante tutte le assenze intorno ad ogni casa deserta, ad ogni covile vuoto? (*La tregua* 394)

L'istituzione di una continuità tra il mondo del Campo e quello dell'esplosione nucleare non è solo un punto di raccordo tra esperienze diverse. Nel diario, l'interferenza creata dai testi di Levi diventa elemento per riflettere su sensazioni personali che l'autore sta vivendo nel contesto di Cernobyl e più generalmente del viaggio: si tratta in primo

luogo d'una sorta di persistente passione o attrazione per le rovine. Dentro il nuovo viaggio con Levi è in effetti lo scrittore torinese ad aver già tracciato le direzioni di senso possibili ora interrogate da Belpoliti. C'è infatti un elemento, presente ne *La prova*, che non trova spazio ne *La strada di Levi*. Il diario di viaggio di Belpoliti non soltanto esibisce un continuo scambio e confronto con i testi di Primo Levi, ma è costantemente costellato da rimandi alla materialità del libro, tanto nel tentativo di interrogare gli interlocutori occasionali su Levi o a proposito di sue segnalazioni nel romanzo (come la Casa Rossa; cfr. Belpoliti, *La prova* 18–19 e 127–30), quanto nelle continue indicazioni dell'autore di andare a rileggere, sfogliare, controllare, osservare i volumi di Levi durante i diversi soggiorni per le riprese. Così, per tentare di comprendere lo strano fascino e repulsione del paesaggio di Cernobyl, Belpoliti si affida nuovamente allo scrittore torinese:

Da dove nasce questa mia passione per le rovine? Certo nella *Tregua* c'è qualcosa d'analogo, ma allora si usciva da una guerra. Le macerie e il fango sono i silenziosi compagni di viaggio di Levi; è il Caos primigenio di cui si parla proprio nelle prime pagine di viaggio fuori da Auschwitz, la rovina delle rovine. Insieme al vento alto [...] le macerie della guerra sono dappertutto, anche dentro gli uomini. [...] Ho portato con me il pezzo che Levi scrisse su «La Stampa» e lo rileggo alla sera in camera, nel grande albergo ex sovietico di Kiev [...]. L'articolo di Levi dedicato a Cernobyl parla dell'inquinamento nucleare e lo definisce sottile e insensibile: «Si ride delle nostre frontiere, cavalca il vento e l'acqua, s'infiltra nei canali delle catene». (*La prova* 23–25)<sup>7</sup>

Se questa esperienza di ritorno continuato e passionale al testo viene meno ne *La strada di Levi*, il film accoglie il testo letterario come costruzione di senso critico e strutturazione dell'esperienza visiva. Durante l'episodio di Cernobyl, un solo brano di Levi è citato, alla fine dell'esplorazione del sito della centrale. Si tratta di una scelta molto accurata di alcuni passaggi di un articolo, “Il brutto potere” (1983), che così appare nel film:

[E]sistono su questa terra albe, foreste, cieli stellati, visi amici [...] [ma] questo pianeta è retto da una forza, non invincibile ma perversa, che preferisce il disordine all'ordine, il miscuglio alla purezza, il groviglio al parallelismo [...] e la stupidità alla ragione. [...] Il mondo ci sembra avanzare verso una qualche rovina e ci limitiamo a sperare che l'avanzata sia lenta. (1203–05)

Queste parole sono simultanee a due immagini complementari, presenti in forma autonoma tanto nel film quanto ne *La prova*: la prima è quella della centrale, del «sarcofago», la seconda è quella della statua di Prometeo presente nella città. Testo iconico e testo letterario non esprimono esattamente la stessa cosa. Il passo di Levi si concentra su un orizzonte atemporale, sulla lenta ma continua forza di distruzione, alterazione e rovina; il testo iconico invece ne mostra i due momenti estremi: la statua come simbolo di potenza, della volontà dell'uomo di controllare proprio quelle forze apparentemente in-

---

<sup>7</sup> Per Andrea Cortellessa, attraverso il tema delle rovine e delle macerie gli autori sono «riusciti a cogliere un aspetto della *Tregua* sinora, per lo più, del tutto negletto: e alla cui luce, rileggendo il testo, esso ci appare in una luce quasi profetica. L'attraversare le vaste distese pianeggianti della allora Unione Sovietica, all'indomani della fine della guerra europea, vuol dire attraversare un'immensa distesa di campi di battaglia: coi suoi giganteschi cimiteri, di uomini e di oggetti. A più riprese Levi insiste su questo paesaggio in rovina» (*Da La tregua* 175). Il passo di Cortellessa appare significativo per il lavoro interpretativo degli autori sul romanzo di Levi, il cui recupero nel film, e maggiormente nel diario di Belpoliti, si configura costantemente anche sotto forma di commento critico.

domabili della natura, ed il sarcofago come conclusione, ennesima prova e testimonianza del ragionamento di Primo Levi. Nel momento in cui la costruzione dell'immagine non è creata a partire dalle parole dell'ipotesto, bensì dalle condizioni materiali e storiche svoltesi al di là della vicenda di Levi, il recupero delle opere dell'autore diviene struttura riflessiva della visione stessa: all'ipotesto è attribuita una funzione di ennesima traduzione e trasposizione del messaggio iconico su un piano verbale. Ci troviamo dunque di fronte all'uso del testo di Levi quale scavo, analisi. Ma esso non oscura il nuovo testo, le interviste, le immagini delle rovine. La capacità del montaggio di Ferrario è tale da suggerire lo spazio di un discorso molto più ampio. Levi è chiamato a identificare un discorso di verità (od una interpretazione che il film cerca e ritrova) e a segnalare una distanza riflessiva tra il mondo della sua tregua e quello attraversato dagli autori del film. Alla non coincidenza superficiale tra il discorso di Levi e il discorso delle immagini corrisponde così una più profonda assunzione del lavoro critico condotto dal film.

## 5.

Un'ulteriore modalità d'uso dell'ipotesto può essere definita, infine, come *contrasto*. L'interferenza, s'è visto, propone l'opera di Levi come discorso parallelo e non coincidente, commento e suggestione. I brani citati sviluppano una comprensione del presente, come nel caso di *Cernobyl*, attraverso un loro posizionamento a distanza. Fuori dal contesto d'origine, ingrandito dall'effetto citazionale isolato, l'ipotesto è presentato come sintesi critica delle immagini e al tempo stesso queste ultime come fattore odierno, materiale, del discorso letterario che gli autori sono andati inseguendo nel loro progetto. Sono dunque parole che formano una risonanza, e che si accostano alle immagini per approfondirle, senza modificarle. Con il termine «contrasto», differentemente, si vuole identificare un terzo regime di presenza maggiormente legato al valore testimoniale dell'opera di Levi.

Nelle ultime tappe del viaggio di ritorno, un valore particolare è assunto dall'ingresso nei paesi di lingua tedesca, prima l'Austria, poi la Germania, Monaco. La narrazione, come in tutta la seconda parte del film (e del libro *La tregua*) è qui rapida, le tappe sono segnalate ma non sottolineate. In quest'ingresso però qualcosa cambia. Un primo brano di Levi segnala questo spostamento:

L'Austria confina con l'Italia [...]; eppure il 15 ottobre [...] attraversavamo una nuova frontiera ed entravamo a Monaco [...]. Il fatto di sentire per la prima volta, sotto i nostri piedi, un lembo di Germania [...] sovrapponeva alla nostra stanchezza uno stato d'animo complesso [...]. Ci sembrava di avere qualcosa da dire, enormi cose da dire, ad ogni singolo tedesco. [...] Sapevano, 'loro', di Auschwitz, della strage silenziosa e quotidiana [...] Sentivo il numero tatuato sul braccio stridere come una piaga. (*La tregua* 392)

La frase finale della citazione viene letteralmente presa in carico dalle immagini: un primo piano di un braccio pesantemente tatuato ed immediatamente seguente il cranio rasato di un giovane dal quale spunta un tatuaggio in lettere vagamente gotiche con la scritta (evidenziata dalla didascalia filmica) «Speranza ariana». Come indicato da Giannitrapani, le immagini del raduno del partito neo-nazista sono da mettere in correlazione con il passaggio che le precede, dove il parco delle statue comuniste a Budapest diventa luogo di turismo e soprattutto di «profanazione della memoria e [...] banalizzazione della storia» (28). Il montaggio per contrasto continua nella sequenza indicata. Dopo una breve messa in scena dell'incontro di partito e alcune interviste, le immagini si spostano su

un raduno all'aperto dello stesso partito. I suoni e le voci della manifestazione vengono però smorzati, e la voce di Umberto Orsini riporta la seconda parte del brano di Levi:

Errando per le vie di Monaco piene di macerie, [...] mi sembrava di aggirarmi fra torme di debitori insolventi, come se ognuno mi dovesse qualcosa, e rifiutasse di pagare. Ero fra loro [...] fra il popolo dei Signori [...]. Mi sembrava che ognuno avrebbe dovuto interrogarci, leggerci in viso chi eravamo, e ascoltare in umiltà il nostro racconto. Ma nessuno ci guardava negli occhi [...]: erano sordi, ciechi e muti, asserragliati fra le loro rovine come in un fortilizio di sconoscenza voluta, ancora forti, ancora capaci di odio e di disprezzo [...]. (*La tregua* 392–93)

Il contrasto, è evidente, richiama il ruolo di testimone di Levi, quel ruolo da lui fortemente ricercato e voluto e qui sottolineato dalle voci del raduno neonazista contro la richiesta di parola (e di ascolto) del passaggio dei reduci. Differentemente dal montaggio per interferenza, questa modalità non agisce però solo a partire dal testo di Levi, bensì dalla presenza stessa dell'autore, dalla sua storia, dalle sue immagini (che ritornano a fine episodio). L'apporto letterario al film non contribuisce qui solamente alla creazione di senso (ad una costruzione critica del senso delle immagini che lo spettatore sta vedendo), né esso è una forma di didascalia rovesciata delle immagini stesse. Piuttosto, la testualità de *La tregua* abbraccia qui il più ampio spazio della dimensione storica e della vicenda umana dalle quali il libro è nato. Ecco allora che con il termine «contrasto» si vuole sottolineare una più precisa modalità all'opera, quella del ritorno sull'origine del viaggio e del discorso sulla Shoah e la memoria europea. Da questo punto di vista pare chiaro che, se certamente le parole dell'autore torinese agiscono qui ancora come un'interferenza, questa è però tale da non essere più solo una modalità di lettura di realtà diverse da quelle descritte dall'ipotesto, dunque come scrittura in tensione ad una situazione-altra. Il contrasto sembra porsi sull'asse di quelle «domande del passato che possono servire a leggere il futuro», domande che non solo *La tregua* pone, ma che l'intera vicenda di Levi impone.

Non a caso, l'altro forte episodio di contrasto è il primo, girato ad Auschwitz. *La tregua* ha inizio con due paragrafi scritti con uno stile asciutto e oggettivo, quasi da referto, nei quali il narratore riporta la situazione tragica del gennaio 1945. Il terzo paragrafo si apre invece con l'arrivo della prima pattuglia russa, il 27 gennaio. Qui, il narratore scrive finalmente «io»; qui in altri termini inizia il racconto vero e proprio, l'avventura del viaggio di ritorno. La scrittura, da oggettiva ed informativa, diventa immediatamente quella dell'osservatore, dell'attento osservatore dei fatti minuti. Anche *La strada di Levi* prende le sue mosse dal terzo paragrafo, dopo aver aperto la sequenza con una citazione proveniente non da *La tregua*, ma da *Se questo è un uomo*. Il racconto di Auschwitz non è difatti parte del secondo romanzo e quasi in parallelo, l'episodio girato è il più silenzioso del film. Auschwitz, e la cerimonia dei sessant'anni della liberazione, sono affidate alle immagini. Il motivo di questa scelta, nondimeno, non sembra essere dato dalla sua assenza ne *La tregua*, in quanto in tutto il film le citazioni da altre opere di Levi sono molte (poesie, brani saggistici, altri brani narrativi); piuttosto dalla volontà, attraverso il montaggio, di mostrare uno scarto e di avviare uno dei percorsi tematici maggiori del documentario, quello sulla memoria.

La sequenza è divisa secondo tre linee d'immagini: in primo luogo ci sono le riprese del campo, vuoto, all'inizio e alla fine dell'episodio, e insieme ad esse, nella prima parte, le immagini di Levi nella sua visita del 1982, accompagnato da una troupe della Rai. Le immagini del secondo tipo sono girate dentro il memoriale di Auschwitz. Qui, i visitatori

sono filmati mentre a loro volta fotografano e riprendono le immagini delle bacheche: l'atmosfera è cupa e scura, e ad emergere sono particolarmente le fonti luminose degli schermi delle bacheche stesse e degli apparecchi di registrazione video. Infine, le immagini della cerimonia per il sessantesimo anno della liberazione di Auschwitz, percepite anche queste solo attraverso il filtro di altre riprese: l'affollata sala stampa delle televisioni e dei giornali internazionali con il grande schermo dal quale seguire la cerimonia stessa, e le immagini delle decine di fotografi e operatori addetti alle riprese e alla rappresentazione dell'evento.

L'intero episodio assume il valore di una riflessione sulle condizioni odierne di produzione e trasmissione della memoria. La successione delle immagini mostra in tal senso diverse pratiche: il vuoto del campo alternato alle immagini di Levi, i visitatori in relazione alla memoria istituita dal museo, e la celebrazione della memoria ufficiale. In tutti i casi, l'attenzione è portata verso pratiche di riproduzione di una memoria visiva. Didi-Huberman, nel saggio precedentemente citato, contrappone due forme di messa in opera di questa memoria: quella di *Shoah* di Claude Lanzmann per il quale «*aucune image n'est capable de 'dire' cette histoire, et c'est pourquoi il filme, inlassablement, la parole des témoins*» e quella de *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, per il quale «*toutes les images, désormais, ne nous 'parlent' que de ça*» (*Images* 157).

La scelta degli autori de *La strada di Levi* è più vicina alle riflessioni di Lanzmann, ma al tempo stesso, come scrive Insana, «by engaging in a travel film convention that *Shoah* rejected, Ferrario's film suggests that *his terrain is chartable and thus masterable, by Levi, by his camera's lens, and ultimately, by the viewer who adopts both gazes*» (220). Assumendo dentro il viaggio il ruolo di testimone di Levi, il montaggio per contrasto insiste sull'esibizione delle tracce materiali odierne della condizione di produzione della memoria, in contrapposizione con il libro-guida attraverso il quale lo sguardo degli autori compie un differente percorso d'interferenze. L'episodio si configura come una parentesi nell'itinerario narrativo, proprio nella sua diversità, nel suo silenzio. Ma una parentesi attorno alla quale ritorna direttamente e indirettamente l'intero percorso del documentario, sulla scia delle parole di Levi. In proposito, Andrea Cortellessa recupera il concetto di «immagine dialettica» presente nell'opera di Benjamin, concludendo che

[s]e *La strada di Levi* riesce dunque a essere *anche* un film sulla Shoah [...] è proprio perché non è solo su di essa. [...] La si *vede*, in realtà, solo quando la Shoah si riverbera sul presente: sui problemi del nostro presente. Per questo le immagini della *Strada di Levi* annodano una continua dialettica fra *passato* e *presente*. (Da *La tregua* 187–88)

Il montaggio per contrasto, sostituendo alle parole di Levi le sue immagini, e le immagini attuali dei luoghi, è un elemento primario per innescare quella dialettica, quella ricerca di viaggio autoriale dove il testo letterario entra poi continuamente in collisione e tensione con il mondo odierno. Così, il viaggio di Ferrario e Belpoliti è anche un viaggio nella e sulla testimonianza, nonché sul testimone (espressione che nel testo finale, pur con accezione molto diversa, è attribuibile tanto a Levi quanto ai nuovi autori) che trova rappresentazione in un percorso visivo sui testi e con i testi, nelle loro diverse forme di articolazione per affermazione, interferenza o contrasto.

Marco Belpoliti ha affermato che l'intenzione de *La strada di Levi* non è di tipo storico, ma piuttosto visivo: «andare a vedere cosa c'era oggi in quelle zone, in quei territori, [...] che ancora non conosciamo bene, zone al di là di un confine culturale e mentale» (Cortellessa, *La strada di Levi* 194). La vista, la testimonianza, il racconto, anche affettivo, dei luoghi sono in effetti alcuni dei principali fattori intorno ai quali ruota l'uso

dell'ipotesto. In questo quadro, come si è visto, un ruolo preponderante è quello dell'osservatore, o forse meglio del soggetto implicato nell'azione di osservare. Esso appare preponderante come fattore a partire dal quale si attua una complessità dello sguardo ed una strategia di presentazione della narrazione attraverso molteplici modalità testuali: osservare gli altri che guardano, che si relazionano agli oggetti e monumenti della storia (Auschwitz, il parco delle statue comuniste a Budapest, etc.), osservare il viaggio tramite il racconto letterario di Levi, osservare il girato in rapporto alla memoria filmica di luoghi, persone o eventi. Così come ci sono più punti d'osservazione, nel film entrano in gioco anche più soggetti di percezione: l'enunciatore filmico, i soggetti in scena, il narratore della *Tregua*.

Cosa guardano questi soggetti? Apparentemente, tutti una medesima porzione di mondo, quello spazio geografico che è alla base del viaggio e che viene costantemente ripreso, messo in scena, attraversato. Ma la loro interazione, il loro reciproco specchiarsi, l'incontro di materiali culturalmente e artisticamente diversi, fanno sì che questi soggetti guardino anche le forme del guardare, ossia i testi culturali di cui esse si compongono, e le rimettano in circolazione, da un punto di vista critico, secondo quella «riabilitazione di un *elemento di discordanza*» (23) che Pietro Montani individua nel montaggio intermediale. Da questo punto di vista, *La strada di Levi* appare come una lunga metarappresentazione dell'esperienza visiva, dell'esperienza come testimonianza e della sua autenticazione. L'itinerario visivo di Ferrario e Belpoliti ha come controparte quello narrativo di Levi, in un gioco di conferme, approfondimenti, ma anche eredità. Tematizzando il ruolo dell'osservatore, il film propone così un percorso di soggettività che si scambiano, si rinforzano, in un continuo adattamento per slittamento e traduzione come montaggio attraverso le quali gli autori seguono e trovano conferme dell'esperienza nella dialettica tra letterario e filmico, tra presente e passato. Il soggetto finale che osserva, il narratore filmico, riesce infine in tal modo ad accogliere, interpretare e soprattutto mostrare la propria geografia del viaggio secondo l'ottica del testo spostato, cercando, attraverso l'opera di Levi, le forme di codificazione e lettura della propria tregua.

## Bibliografia

Belpoliti, Marco. *Crolli*. Torino: Einaudi, 2005. Stampa.

---. *La prova*. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.

---. "La tregua." *Da una tregua all'altra. Auschwitz-Torino sessant'anni dopo*. Eds. Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa. Milano: Chiarelettere, 2010. 38–46. Stampa.

---. *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milano: Guanda, 2015. Stampa.

Benjamin, Walter. "Il compito del traduttore." *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Trad. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 2014. 39–52. Stampa.

Cortellessa, Andrea. "Presentazione." *Da una tregua all'altra. Auschwitz-Torino sessant'anni dopo*. Eds. Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa. Milano: Chiarelettere, 2010. 3–9. Stampa.

---. "Da *La tregua* a *La strada di Levi*." *Da una tregua all'altra. Auschwitz-Torino sessant'anni dopo*. Eds. Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa. Milano: Chiarelettere, 2010. 171–91. Stampa.

- . "La strada di Levi. Una conversazione con Marco Belpoliti e Davide Ferrario." *Da una tregua all'altra. Auschwitz-Torino sessant'anni dopo*. Eds. Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa. Milano: Chiarelettere, 2010. 193–258. Stampa.
- Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001. Stampa.
- . *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. Stampa
- Ghirri, Luigi. *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per una autobiografia*. Torino: Società editrice internazionale, 1997. Stampa
- . *Lezioni di fotografia*. Macerata: Quodlibet, 2010. Stampa.
- Giannitrapani, Alice. "La tregua, La prova, La strada di Levi. Variazioni del diario di viaggio." *E/C* (2008): 1-48. Web. 7 settembre 2015.
- Insana, Lina. "In Levi's Wake: Adaptation, Simulacrum, Postmemory." *Italica* 86.2 (2009): 212–38. Stampa.
- La strada di Levi*. Sceneggiatura di Davide Ferrario e Marco Belpoliti. Regia di Davide Ferrario. Produzione Rossofuoco e Rai Cinema. 01 Distribution, 2006. Film.
- Levi, Primo. "La tregua" [1963]. *Opere I*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 205–397. Stampa.
- . "La chiave a stella." *Opere I*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 945–1105. Stampa.
- . "Tradurre e essere tradotti." *Opere II*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 730–34. Stampa.
- . "Il brutto potere" [1983]. *Opere II*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 1203–07. Stampa.
- Marinello, Silvestra. "L'intermedialité: un concept polymorphe." *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*. Eds. Célia Veira e Isable Rio Novo. Paris: L'Harmattan, 2011. 11–30. Stampa.
- Montani, Pietro. *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma-Bari: Laterza, 2010. Stampa.
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality." *Intermedialités* 6 (2005): 43–64. Stampa.
- Spunta, Marina. "Il profilo delle nuvole': Luigi Ghirri's photography and the 'new' Italian landscape." *Italian Studies* 61.1 (2006): 114–36. Stampa.