



«Esemplari umani»

I personaggi nell'opera di Primo Levi

a cura di **Giovanna Cordibella**
e **Martina Mengoni**

PETER LANG

VOL. 43 ITALIAN MODERNITIES

Fin da *Se questo è un uomo* e *La tregua*, Primo Levi dispiega di fronte al lettore una costellazione di personaggi: personaggi «pescati» dal vivo, «riprodotti con un'impressione soggettiva»; personaggi «spaccati» e «ricombinati» (non solo da tipi umani esistenti ma anche dalla tradizione letteraria). Questo volume offre una prima mappatura critica dei personaggi leviani, e mira a dare avvio a indagini sulla loro costruzione, sulla loro configurazione narrativa e linguistica, così come sul loro statuto ontologico all'interno del mondo possibile dell'universo letterario. Studiare l'opera di Levi attraverso gli «esemplari umani» che la popolano si rivela un ingresso privilegiato: illumina da una nuova prospettiva i debiti verso la tradizione romanzesca del novecento (soprattutto tedesca e anglosassone), l'uso della prima persona e le strategie di proiezione dell'io, la dialettica tra scrittura testimoniale e racconto fantastico, la componente morale in rapporto all'uso di alcune tecniche narrative, prima tra tutte lo straniamento, e infine il rapporto, sempre controverso, tra presa diretta e «arrotondamento» finzionale.

Giovanna Cordibella è Professoressa di Letteratura Italiana all'Università di Berna, co-direttrice dell'Istituto di Lingua e Letteratura italiana. Si occupa di Letteratura moderna e contemporanea e di Letteratura del Rinascimento. È tra l'altro autrice di *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria* (2009). Tra le sue curatele: *Erich Auerbach e la tradizione europea* (2017) e *I retroscena della scrittura. Come lavorano le scrittrici e gli scrittori in lingua italiana della Svizzera* (2022).

Martina Mengoni insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Ferrara ed è coordinatrice di un progetto ERC Starting Grant sui carteggi tedeschi e germanofoni di Primo Levi, su cui ha pubblicato svariati saggi, tra i quali *Primo Levi e i tedeschi* (2017) e *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro* (2021).



«Esemplari umani»

ITALIAN MODERNITIES

VOL. 43

Edited by
Pierpaolo Antonello and Robert Gordon,
University of Cambridge



PETER LANG

Oxford - Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York

«*Esemplari umani*»

I personaggi nell'opera di Primo Levi

a cura di Giovanna Cordibella
e Martina Mengoni



PETER LANG

Oxford - Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek.

The German National Library lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

A catalogue record for this book is available from the British Library.

Library of Congress Control Number: 2023948932

The open access version published with the support of the Swiss National Science Foundation to promote academic research.

Cover image: Primo Levi, *Figura in filo metallico*, Archivio del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, photo by Pino Dell'Aquila. Reproduced with permission from the Levi estate and Pino Dell'Aquila.

Cover design by Peter Lang Group AG

ISSN 1662-9108

ISBN 978-1-80079-721-5 (print)

ISBN 978-1-80079-722-2 (ePDF)

ISBN 978-1-80079-723-9 (ePub)

DOI 10.3726/b19191

PETER LANG



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution CC-BY 4.0 license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© 2024 Giovanna Cordibella and Martina Mengoni
Published by Peter Lang Ltd, Oxford, United Kingdom
info@peterlang.com - www.peterlang.com

Giovanna Cordibella and Martina Mengoni have asserted their right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as Editors of this Work.

This publication has been peer reviewed.

Indice del volume

MARTINA MENGONI E GIOVANNA CORDIBELLA Introduzione. Le dimensioni umane: figure, esemplari, eroi a rovescio	I
Ringraziamenti	27
PARTE I Dal vero e dal vivo: persone, figure, ritratti	29
MATTEO GIANCOTTI L'infanzia è morta ad Auschwitz: ricomposizione del dittico Emilia-Hurbinek	31
DOMENICO SCARPA «Gli occhi dell'uomo Kraus»	43
GIOVANNA CORDIBELLA Il laboratorio della Buna negli specchi della scrittura: il personaggio di Gerhard Goldbaum	61
VALERIA PAOLA BABINI Le libere donne della <i>Tregua</i> : tra vita di sogno e frammenti di realtà	77
PARTE II L'avventura della finzione: eroi, nomadi, imposture	91
DARIA BIAGI Mordo Nahum, l'avversario	93

ROBERTA MORI

Sandro/Sandro Delmastro: storia di un «ambigeno» 107

GIOVANNI MIGLIANTI

«Eh no: tutto non le posso dire»: l'armatura di Faussonne e le pellicole di Levi 125

ANGELA SICILIANO

Gedale Skidler, un'ambigua controfigura di Levi 137

MARTINA MENGONI

Cavaliere d'industria: Giuseppe e MacWhirr 151

PARTE III Prime persone: un altro modo di dire io 169

RICCARDO CAPOFERRO

L'autore, il testimone e il vecchio marinaio: Levi, Coleridge e la memoria traumatica 171

ANNA BALDINI

L'autore e i personaggi: Antonio Casella, scrittore ambigeno e falsario 185

ROBERT S. C. GORDON

Collins, Simpson, Müller: i nomi "vuoti" e la testimonianza di Primo Levi 199

<i>Indice del volume</i>	vii
PARTE IV Fatti strani: umani, animali, oggetti	215
ALICE GARDONCINI	
Simpson, l'astuto e l'ingenuo: per una critica del surrogato in Primo Levi	217
MARCO BELPOLITI	
Un personaggio-oggetto: Knall	233
MICHELE MAIOLANI	
Wilkins, antropologo-stregone	243
Biografie delle autrici e degli autori	263

MARTINA MENGONI E GIOVANNA CORDIBELLA

Introduzione

Le dimensioni umane: figure, esemplari, eroi a rovescio*

Personaggi e «frustoli»

Nel 1981 Primo Levi è ospite alla trasmissione televisiva *V.I.P. (Very Important Piemontesi)*, della sede RAI torinese, intervistato da Claudio Gorlier e Marinella Venegoni. Tra le varie domande, Gorlier ne formula una anche sui personaggi dei suoi libri, a cui Levi risponde così:

I miei personaggi sono pochi, personaggi cartacei ... I miei primi due libri non hanno personaggi, o per meglio dire sono persone, sono persone che ho riprodotto con un'impressione soggettiva di fotografarli. È chiaro che questo non avviene mai: i due estremi del personaggio fotografato, cioè riprodotto com'è, e l'estremo opposto, cioè il personaggio totalmente inventato, sono delle finzioni. Nessun personaggio stampato su una pagina è immune da una manomissione, magari involontaria, qualche volta volontaria, da parte dello scrittore. E nessun personaggio è totalmente inventato, perché è umanamente impossibile fabbricare dal nulla un personaggio. O si utilizzano dei frammenti di altri personaggi di altri libri, oppure, e meglio, si utilizzano frammenti di gente che si è incontrata. Proprio magari facendo un'operazione consapevole di spaccatura, di ricombinazione, di mosaico, anatomica proprio: io prendo lo sguardo di Tizio, l'allegria di Caio, la muscolatura di Sempronio, il modo di camminare di un altro ancora e così via, e provo a farne un personaggio. A mio parere è il risvolto più divertente, più esaltante del mestiere di scrivere

* *L'Introduzione* è stata unitariamente pensata e discussa dalle autrici. Giovanna Cordibella ha redatto i paragrafi *Personaggi e frustoli* e *Prime persone*, Martina Mengoni tutte le altre parti rimanenti.

questo, di questa facoltà magica: di prendere una persona esistente e trasformarla in personaggio, e l'altra di stendere le reti, pescare, cavarne fuori dei "frammenti", dei "frustoli", dei "pezzi" umani, combinarli assieme e farne un personaggio vivo. Vivo e vitale, che incominci sotto le tue mani a respirare, a parlare, a vivere, a commettere azioni, buone o cattive, giuste o sbagliate. Questa è la mia esperienza di scrittore "selvaggio" che non appartiene a nessuna scuola letteraria, che prova piacere nello scrivere. Ecco, in questo sport direi che il numero più soddisfacente e più vitale è questo: del far nascere qualcuno che prima non esisteva.¹

Già nelle prime tre righe si legge una contraddizione. Da una parte, Primo Levi sostiene che i suoi «primi due libri non hanno personaggi», ma poi ritratta: «Nessun personaggio stampato su una pagina è immune da una manomissione magari involontaria, qualche volta volontaria, da parte dello scrittore». E infatti, in questo senso, *Se questo è un uomo* è un libro di personaggi, un libro corale di incontri in un fondo scuro, in un contesto senza contesto (lo «spazio coatto» di cui parla Wolfgang Sofsky)² quale è Auschwitz. Lo aveva già detto al quindicenne Marco Pennacini in un'intervista del 1973: «Chi vuol fare solo un documento, scrive diversamente, cioè dà dei dati e basta. No, a me interessava molto il destino dell'uomo e l'uomo ha una faccia. E infatti in *Se questo è un uomo* ci sono dei personaggi: chi vuol fare una pura documentazione, i personaggi non ce li mette» (*Da Auschwitz al fascismo c'è una linea diretta* [1973], Opere, III: 983).³ E in effetti, tanto la forza narrativa quanto quella morale del libro sono date proprio dalla galleria di tipi umani descritti, che in questo senso (più che per la mera intertestualità) lo avvicinano all'inferno dantesco: da Emilia a Charles, da Alberto a Lorenzo, passando per Kraus,

- 1 Intervista rilasciata a *V.I.P. (Very Important Piemontesi)* a cura di Bruno Garbarotta. In studio Primo Levi, Claudio Gorlier e Marinella Venegoni, 1981 (durata: 31'). Ringraziamo il Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino per averci fornito la trascrizione dell'intervista, che è visibile su Rai Play: <<https://www.raiplay.it/video/2017/03/Primo-Levi-Very-Important-Piemontesi-1981-703b8c82-5fa9-4067-8105-834407faf652.html>> (visitato il 30 settembre 2023).
- 2 Wolfgang Sofsky, *L'ordine del terrore. Il campo di concentramento* [*Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager*, 1993], Bari, Laterza, 2004, pp. 73-74.
- 3 In tutto il volume, i riferimenti alle opere di Primo Levi rinviano a *Opere complete*, 3 voll., a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016-2018, e sono indicati nel testo in forma sintetica (e.g. Opere, II: 100).

Pikolo e Kuhn, fino ai quattro del capitolo *I sommersi e i salvati*: Alfred L., Schepschel, Elias, Henri. Il primo titolo del libro, del resto, doveva essere *Storie degli uomini senza nome*.⁴ Stessa cosa per *La tregua*, dove se possibile questa vena si potenzia, perché i personaggi sono ora di nuovo inseriti in un contesto, quello dell'Europa dilaniata e deformata, attraversata da feriti, sfollati, ex prigionieri, ex soldati, cavalli senza esercito, orfani. In questo scenario di flussi migratori e sistemazioni precarie, di viaggi in direzioni sconosciute e scarsissimi mezzi, in quest'aria che è insieme di distruzione e di risveglio, i personaggi più che un vettore morale ne posseggono ora uno epico-picaresco: è il caso di Cesare e di Mordo Nahum (unico personaggio leviano a essere inserito nel parco letterario dei racconti *Lavoro creativo e Nel Parco*), ma anche Marja Fiodorovna, Galina, dello stesso Leonardo.

Insomma, Levi è fin da subito, proprio nei suoi due primi libri, uno scrittore di costellazioni di personaggi (*Figurenkonstellation*):⁵ personaggi «pescati» dal vivo, «riprodotti con un'impressione soggettiva», «manomessi»; personaggi «spaccati» e «ricombinati» (non solo da tipi umani

- 4 Il titolo compare al fondo di un disegno di Primo Levi che rappresenta la pianta di Monowitz-Auschwitz III, eseguito nel 1946 e spedito a Jean Samuel, il Pikolo di *Se questo è un uomo*. Il titolo del disegno era un sarcastico «Der Block is dein Haus» («il Block è la tua casa»), scritto a penna a imitare i caratteri gotici, mentre «Storia degli uomini senza nome» era vergato e poi cancellato sempre a penna a fondo pagina, in corsivo. Il documento è riprodotto in *Album Primo Levi*, a cura di Roberta Mori e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2017, p. 71. Si tratta, come scrivono i curatori, dell'unica testimonianza di questo possibile titolo di prova di *Se questo è un uomo*.
- 5 Per il concetto di *Figurenkonstellation* si vedano, a titolo esemplificativo: Dieter Kaffitz, *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung. Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Freitag – Spielhagen – Fontane – Raabe), Kronberg/Ts., Athenäum, 1978; Elke Platz-Waury, *Figurenkonstellation*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hg. von Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller, Berlin-New York, De Gruyter, 1997, pp. 591–593; Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Fink, 1988, pp. 220–264; Ansgar Nünning, *Figurenkonstellation*, in *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart-Weimar 2008⁴, pp. 200–201.

esistenti ma anche dalla tradizione letteraria). Colpisce quindi che assai rari siano ancora gli studi che provano a indagare l'opera leviana dal punto di vista delle figure che la popolano.⁶ Il presente volume vorrebbe cominciare a colmare questa lacuna e ad avanzare in un territorio ancora pressoché inesplorato. Oltretutto, ragionare dell'opera leviana in termini di personaggi potrebbe perfino rivelarsi un ingresso privilegiato. Potrebbe cioè illuminare da una nuova prospettiva alcuni suoi aspetti, come i debiti verso la tradizione romanzesca del novecento (soprattutto tedesca e anglosassone), la prima persona e la proiezione dell'io, la dialettica tra scrittura testimoniale e racconto fantastico, la componente morale in rapporto all'uso di alcune tecniche narrative, prima tra tutte lo straniamento, e infine il rapporto, sempre controverso, tra presa diretta e «arrotondamento» finzionale.

Presa diretta e invenzione

Le dichiarazioni di Primo Levi sulla natura dei suoi personaggi si collocano soprattutto al principio degli anni ottanta: non solo perché è reduce dalla creazione dell'operaio specializzato Libertino Faussone (*La chiave a stella*, 1978), ma anche perché ha appena pubblicato il suo primo e unico romanzo, *Se non ora, quando?* (1982), in cui ha messo in scena le scorribande e le avventure di un gruppo di giovani partigiani dell'Europa orientale, ovvero ha «fatto nascere», ma anche crescere, «qualcuno che prima non esisteva». Il rapporto tra invenzione e ritratto dal vivo è centrale in queste interviste. Di Faussone dichiara: «Nel mio ultimo libro, per esempio, *La chiave a stella*, mi sono prefisso di inventare un personaggio; di fatto ho poi utilizzato dei frammenti di persone che ho incontrato. Nella

6 Hanno provato ad andare in questa direzione: Ada Neiger, *In difesa di Kubn: considerazioni intorno a un personaggio minore di «Se questo è un uomo»*, in *Mémoire oblige: riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2009, pp. 183–190; Raffaele Donnarumma, *Raccontare l'altro: Primo Levi, il personaggio non finzionale, l'etopea*, «Enthymema», 25 (2020): 184–200.

mia intenzione è quindi del tutto costruito; non che il nome c'entri molto, vero ... anche se mi hanno detto che l'ho chiamato Faussonne perché è falso, non credo ... » (*Incontro con Primo Levi* [1981], Opere, III: 213); mentre per *Se non ora, quando?* l'esperienza è quasi quella della creazione ex nihilo (quasi), esperienza che si rivela insieme fascinosa e paranoica:

Quando mi sono messo a scrivere, ero affascinato dal fatto che, per la prima volta, mi misuravo come romanziere: un mestiere nuovo, per me. Dovevo creare una vicenda dal nulla, dovevo inventare, in piena libertà, dei personaggi. E ne ho inventati un'intera mandria, di personaggi, capaci di furfanterie, capaci di ballare e di sparare, di paura e di coraggio. Solo Polina, la ragazza-pilota, è esistita davvero. Così, specialmente durante la prima parte della stesura, ho avvertito la sensazione paranoica di avere messo al mondo dei figli. (*Mendel, il consolatore* [1982], Opere, III: 250)

Certo non si può dire che quella dell'invenzione fosse un'attività nuova: su una scala diversa, quella del racconto breve, Levi vi si era cimentato fin dal principio della sua vita di scrittore. Il racconto fantastico *I mnemagoghi* era uscito per la prima volta nel 1948 sull'*Italia socialista* (e forse era stato scritto nel 1946, quindi in contemporanea con *Se questo è un uomo*); e risale al 1952 *La bella addormentata nel frigo*. Al centro di entrambi i racconti – che nel 1966 entreranno nella raccolta *Storie naturali* – stanno alcuni personaggi memorabili. *I mnemagoghi* è il confronto tra due medici, Morandi e Montesanto: il primo ha ventiquattro anni, l'età di Levi quando era entrato ad Auschwitz, un neolaureato pieno di belle speranze in cui è impossibile non vedere riflessi autobiografici; il secondo è un dottore sulla via della pensione che mostra al suo successore un armadio pieno di odori imbottigliati. Levi aveva viaggiato da Auschwitz a Torino con un medico molto più grande di lui, Leonardo De Benedetti, e con lui aveva scritto il suo primo testo in prosa, il *Rapporto su Auschwitz*, pubblicato su *Minerva Medica* nel 1946. In questo caso è facile capire da dove venissero i «frustoli», i «frammenti» e i «pezzi umani», anche se poi il racconto prende una direzione straniata in cui in fondo i due medici dal cognome allitterato sono lo sdoppiamento dello stesso personaggio, il suo passato e il suo futuro. Diametralmente opposto è il caso de *La bella addormentata nel frigo*: siamo nel 2117 e Patricia è una donna ibernata che è giace nel suo frigo e si risveglia una volta all'anno, custodita da

una famiglia tedesca, di padre in figlio, come un pezzo di arredamento da Wunderkammer. È bellissima, intelligente, frivola, sana, a-storica, vive in un eterno presente e non ha problemi di invecchiamento e rimpianti, ma cela un segreto brutto, anzi bruttissimo: il personaggio scintillante si rivela la vittima di una violenza sessuale ripetuta di generazione in generazione. Intorno a lei si muovono borghesi tragicamente entusiasti e tendenzialmente senza scrupoli. Anche qui ci sarà stata magari una «ricombinazione anatomica», ma se c'è è meno evidente: si avverte il gusto dell'esperienza mentale, e di creare un personaggio nuovo (che è anche un personaggio-parodia di un personaggio nuovo) che dal presente approda al futuro senza aver vissuto. Qui c'è lo «scrittore selvaggio» nella sua vena più sperimentale.

In questo iato tra prima persona testimoniale e straniamento, tra identificazione e alterità, tra creazione dal nulla e manipolazione della presa diretta si svolge tutta la vicenda dello scrittore Primo Levi, dai racconti di *Vizio di forma* e *Lilit* ai libri autobiografici come *Il sistema periodico*, in cui compaiono ben tre racconti fantastici (*Piombo*, *Mercurio* e *Carbonio*), mentre quello apparentemente più autobiografico, *Vanadio*, in cui si riporta il carteggio con un tedesco conosciuto ad Auschwitz con tanto di date delle lettere, è in realtà, sia a detta di Levi che della critica, quello con più «dettagli inventati»,⁷ e lo è proprio per quanto riguarda la costruzione del personaggio dell'ingegnere chimico tedesco, Lothar Müller. *Il sistema periodico* si chiude oltretutto con *Carbonio*, che è anche un racconto su come si scrivono i racconti, una sfida alle leggi della narrativa, visto che Levi è capace di far diventare «personaggio» addirittura un atomo:

Il nostro personaggio giace dunque da centinaia di milioni di anni, legato a tre atomi d'ossigeno e ad uno di calcio, sotto forma di roccia calcarea: ha già una lunghissima storia cosmica alle spalle, ma la ignoreremo. Per lui il tempo non esiste, o esiste solo

7 Tullio Regge, *Il mio amico Primo*, postfazione a Primo Levi e Tullio Regge, *Diálogo* [1984], Torino, Einaudi, 2005, pp. 71-78 (p. 77): «Primo volle sapere che cosa pensavo dei suoi volumi di racconti. Mi sfidò a indovinare quali storie erano vere e quali di pura invenzione. Ci provai senza molto successo. Primo ammise di avere inserito qualche dettaglio inventato in una pagina che riguardava il direttore del laboratorio chimico di Auschwitz».

sotto forma di pigre variazioni di temperatura, giornaliere e stagionali, se, per la fortuna di questo racconto, la sua giacitura non è troppo lontana dalla superficie del suolo. La sua esistenza, alla cui monotonia non si può pensare senza orrore, è un'alternanza spietata di caldi e di freddi, e cioè di oscillazioni (sempre di ugual frequenza) un po' più strette o un po' più ampie: una prigione, per lui potenzialmente vivo, degna dell'inferno cattolico. (Opere, I: 1027)

L'atomo di carbonio è un po' Patricia (per lui il tempo non esiste, è immobile e a tratti ibernato) e un po' un prigioniero, un sommerso, un potenzialmente vivo. Ma non va preso troppo sul serio perché, come si vede, la scrittura è attraversata da un'ironia metaletteraria: si sta giocando più con le potenzialità della letteratura che con quelle delle leggi fisico-chimiche. Ne è la prova la conclusione extradiegetica del racconto, introdotta da una riflessione sul rapporto tra invenzione e verità, tra parole e fatti: «Si può dimostrare che questa storia, del tutto arbitraria, è tuttavia vera [...]. Il numero degli atomi è tanto grande che se ne troverebbe sempre uno la cui storia coincida con una qualsiasi storia inventata a capriccio» (Opere, I: 1032).

Nascendo come scrittore-testimone, si direbbe che per Levi l'invenzione nasconde sempre una sorta di senso di colpa: è falsità, manomissione, al massimo capriccio. Eppure, è un capriccio a lungo frequentato. Dovendo quantificare, la sua opera è fatta (sorprendentemente) quasi in egual misura da autobiografia e fantastico. Analizzarla con il filtro dei suoi personaggi permette di riflettere sul punto di congiunzione tra questi due filoni, il punto cioè in cui si concentrano i nodi, le tensioni, le interferenze.

Dal vero, dal vivo

Oltretutto, il brano di *Carbonio* parrebbe anche una (involontaria) trasfigurazione ironica di un uno dei filoni che vanno per la maggiore nei dibattiti sulla teoria del personaggio, ovvero l'idea per cui il personaggio è un'entità possibile di un mondo possibile. Le teorie dei mondi possibili nacquero alla fine degli anni settanta anche dall'incontro tra

lo strutturalismo francese e la filosofia analitica anglosassone.⁸ Segnarono un punto di svolta e di revival per il concetto di «personaggio» che, come ha notato Arrigo Stara, dal principio degli anni sessanta era scomparso «dai più aggiornati manuali di estetica e di teoria della letteratura» in favore di categorie percepite come più moderne o accurate, come «attante», «attore», «partecipante», «esistente». Stara porta molti esempi, tra cui spicca quello di Tzvetan Todorov che, nel 1972, definì quella di personaggio nozione «rimasta “paradossalmente una delle più oscure della poetica”».⁹ Ecco che, passata l'ondata di rimozione strutturalista e formalista, con le teorie dei mondi possibili si provò a tornare all'ontologia, anzi alla logica modale. Alla base ci furono sicuramente i lavori di Saul Kripke; dopodiché una serie di autori (Lubomír Doležel, Doreen Maitre, Marie-Laure Ryan, Thomas Pavel, Nicholas Wolterstorff, Uri Margolin, per citarne alcuni)¹⁰ provarono a traghettarne attivamente

8 Cfr. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds in Recent Literary Theory*, «Style», XXVI, 4 (Winter 1992): 528–553. Ryan ricostruisce la genealogia di queste teorie e la loro fortuna nella critica letteraria a cavallo tra la fine degli anni settanta e gli anni ottanta.

9 Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 18.

10 Cfr. Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999; Id., *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, Baltimora Johns Hopkins University Press, 2010; Doreen Maitre, *Literature and Possible Worlds*, London, Middlesex Polytechnic Press, 1983; Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991; Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1980; Uri Margolin, *The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative*, «Poetics Today», VII, 2 (1986): 205–225; Id., *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative. A Set of Conditions*, «Style», XXI, 1 (Spring 1987): 107–124; Id., *Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art*, «Semiotica», LXXV, 1–2 (1989): 1–24; Id., *The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative*, «Style», XXIV, 3 (Fall 1990): 453–468 (tutto il numero XXIV, 3 (1990) di «Style» è dedicato alla teoria del personaggio e ne rappresenta un'utile ricognizione critica); Uri Margolin, *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective*, XI, 4 (Winter 1990): 843–871. Si veda inoltre, per la discussione di queste posizioni nell'ambito di una più ampia riflessione teorica sull'«ontologia del personaggio», Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider, *Characters in Fictional Worlds. An Introduction*, in *Characters in Fictional Worlds*.

le conseguenze nel mondo della teoria critica. La *possible worlds theory* segue una linea ideale che passa per Aristotele e Leibniz. È famoso l'esempio di Kripke: Sherlock Holmes non esiste, ma in un altro stato di cose sarebbe esistito. Questo esempio si può leggere in modo piano, «ingenuo» direbbe Pavel – il quale forse accuserebbe *Carbonio* proprio di «naive realism»,¹¹ «realismo ingenuo» – ovvero ritenendo la letteratura il racconto ciò che sarebbe potuto accadere; una posizione in fondo aristotelica che però, sempre secondo Pavel, non include quell'ampia area letteraria da cui il lettore non si aspetta verosimiglianza. Del resto, anche dall'incontro tra le teorie dei *possible worlds* e l'estetica della ricezione nasce l'idea del mondo letterario come una vera e propria «ontologia alternativa»:¹² occorre postularla per allargare il più possibile l'insieme logico della letteratura (e dei suoi membri). Segue un corollario: se è vero che, entrando in un romanzo o in un racconto si entra in un mondo separato, allora i personaggi sono da considerarsi entità «intrinsecamente incomplete».¹³ Tutto ciò che potremmo conoscere o verificare su Anna Karenina lo troviamo solo e soltanto in *Anna Karenina*: non sappiamo, né potremo mai sapere, che numero di scarpe porta, o qual è il suo colore preferito, o che cosa mangiava a colazione da bambina. Per forza di cose, gli abitanti dei mondi possibili sono personaggi pieni di buchi e lacune, costruiti su informazioni implicite mai determinabili. Allo stesso tempo, non c'è nessuna garanzia iniziale che un personaggio seguirà un certo schema di comportamento o che manterrà una certa coerenza.

Nel suo libro del 2004, *Fictional Minds*, Alan Palmer ha analizzato i personaggi ridiscutendo queste idee dal punto di vista della narratologia.

Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media, edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, New York, De Gruyter («Revisionen. Grundbegriffe der Literaturwissenschaft», 3), 2010, pp. 3–64 (pp. 6–10).

11 Thomas G. Pavel, «Possible Worlds» in *Literary Semantics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXIV, 2 (Winter 1975): 165–176 (pp. 166–167).

12 Ivi, p. 175: «Its reader [of the fictional world] adopts a new ontological perspective».

13 Una sintetica ed efficace formulazione di questo corollario (e delle possibili obiezioni ad esso) è offerta da: Ruth Ronen, *Completing the Incompleteness of Fictional Characters*, «Poetics Today», IX, 3 (1988): 497–514.

Erede di *Transparent Minds* di Dorrit Cohn, Palmer si colloca però su quel versante (minoritario) della storia del pensiero occidentale secondo cui l'uomo è essenzialmente e primariamente un essere intersoggettivo. Insomma, per Palmer non basta analizzare i monologhi interiori, i monologhi narrati e le psiconarrazioni: «mente» (*mind*, concetto difficilmente traducibile) è tutto, gli interessa «la mente sociale, tutta intera, in azione».¹⁴ Si echeggiano Ludwig Wittgenstein e Gilbert Ryle: non c'è nessun dualismo cartesiano mente-corpo, ovvero nessun «fantasma nella macchina».¹⁵ Non solo non c'è una cesura tra la mente e il comportamento, ma quella che chiamiamo coscienza ha una dimensione principalmente sociale e dialogica. Analizzare la mente (la psicologia, la coscienza) dei personaggi è tener conto anche dei gesti, delle azioni, dei dialoghi, delle intenzioni espresse, dei tentennamenti e degli atti mancati. Tutto questo costruisce la mente (un insieme di psiche, personalità e pensieri) dell'*homo fictus*. A corollario del suo pensiero, Palmer muove un'obiezione di fondo alle teorie dei mondi possibili: siamo sicuri che quel mondo possibile che coincide con la letteratura sia così differente e alternativo al mondo reale? Il paradosso dei mondi possibili della letteratura (della fiction) è che *non* sono autonomi, replica Palmer a Pavel: il lettore può sempre colmare almeno in parte la loro incompletezza attingendo dall'esperienza del mondo reale.¹⁶ Spingendoci ancora avanti, vorremmo suggerire che ci troviamo forse di fronte a un problema logico-filosofico di fondo, sia platonico (del *Parmenide*) che aristotelico (della *Metafisica*), ovvero l'argomento del terzo uomo. Se esistono due mondi separati deve esistere qualcosa che funzioni da connessione tra di essi: potrebbero essere i «mondi intermedi» teorizzati di recente da alcuni filosofi italiani, ma anche così si ha un regresso all'infinito, con una inutile moltiplicazione degli enti.¹⁷

14 Alan Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004, p. 7: «the whole of the social mind in action».

15 Cfr. Gilbert Ryle, *Il concetto di mente* [*The Concept of Mind*, 1949], prefazione di Daniel C. Dennett, traduzione di Gianfranco Pellegrino, Bari, Laterza, 2007.

16 Palmer, *Fictional Minds*, cit., in particolare alle pp. 32–36.

17 Il riferimento è qui agli studi di Aldo Giorgio Gargani e Alfonso Maurizio Iacono, sintetizzati nel libro a quattro mani *Mondi intermedi e complessità*, Pisa, ETS, 2005. La nozione di «mondo intermedio» è la combinazione di un'espressione

Dalla parte opposta stanno poi le considerazioni di E. M. Forster nel suo celebre saggio:

Nella vita quotidiana non ci si comprende mai a vicenda, e non esiste né chiarovegenza assoluta né confessione totale. Ci conosciamo reciprocamente in modo approssimativo, per segni esteriori, che funzionano abbastanza bene come base della società o addirittura dell'intimità. Il lettore invece può capire fino in fondo le persone di un romanzo, se il romanziere lo desidera: la loro vita intima può venire rivelata non meno di quella esteriore. E proprio per questo i personaggi di un romanzo spesso ci appaiono meglio definiti dei personaggi storici, e persino dei nostri stessi amici; su di loro ci viene detto tutto; anche se imperfetti o irreali, non si tengono per sé neanche un segreto, come invece fanno (e devono farlo) i nostri amici, dal momento che la riservatezza reciproca è una delle condizioni di vita su questo pianeta.¹⁸

Si direbbe che siamo di fronte a tre alternative: i personaggi del mondo dei romanzi sono più completi di quelli del mondo reale (Forster), «su di loro ci viene detto tutto»; oppure sono incompleti per definizione, perché legati alla trama e alle informazioni fornite da quel testo (si intuiscono qui tutte le derive postmoderniste della *possible worlds theory*); oppure sono incompleti tanto quanto quelli del mondo reale ed è il lettore che li completa facendo ponte tra i due mondi.

Ora, è facile (e banale) rendersi conto che ciascuna di queste prospettive contiene una sua verità. Il punto, però, pare un altro: cosa ci offrono queste posizioni in termini di analisi, comprensione e critica dei testi che abbiamo di fronte?¹⁹ Pensare ai personaggi finzionali in termini di separatezza, ovvero

di Paul Klee con il concetto winnicottiano di «stato intermedio», riferito allo sviluppo psichico del bambino e alla sua capacità di distinguere la realtà dall'illusione. Questo tipo di risposta alla domanda sullo statuto dei personaggi è condotta dal punto di vista di chi fa esperienza dell'illusione artistico-letteraria, e rimanda implicitamente anche allo scambio tra Radford, Weston e Paskins su Anna Karenina: cfr. Colin Redford e Michael Weston, *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, «Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes», 49 (1975): 67–93; Barrie Paskins, *On Being Moved by Anna Karenina and «Anna Karenina»*, «Philosophy», LII, 201 (July 1977): 344–347.

18 E. M. Forster, *Aspetti del romanzo* [*Aspects of the Novel*, 1927], Milano, Garzanti 1991, p. 58.

19 Poco, sembrano dire persino coloro che ne hanno gettato le fondamenta. Lo ammette a esempio anche Marie-Laure Ryan nei primi anni novanta (e non sembra

come enti di un mondo possibile (o almeno alternativo rispetto a quello in cui ci muoviamo ogni giorno) può avere qualche valenza intuitiva o euristica, soprattutto *contro* certe applicazioni estreme e didascaliche del metodo storico; può ad esempio, nel nostro caso, metterci in guardia dalla tentazione di usare come fonte biografica libri come *Se questo è un uomo, Il sistema periodico* di Primo Levi (di cui *Carbonio*, con la sua ironica riflessione, fa parte), in cui la verità fattuale e quella letteraria stanno in un rapporto quantomeno problematico. Può in fondo illuminare tutta la prima sezione di questo libro, intitolata *Dal vero e dal vivo. Persone, figure, ritratti*: quella in cui, a partire da uomini in carne ed ossa incontrati dentro il Lager o sulla sua soglia, i saggi di Matteo Giancotti (*L'infanzia è morta ad Auschwitz: Ricomposizione del dittico Emilia-Hurbinek*), Domenico Scarpa («*Gli occhi dell'uomo Kraus*»), Giovanna Cordibella (*Il laboratorio della Buna negli specchi della scrittura: Il personaggio di Gerhard Goldbaum*) e Valeria Paola Babini (*Le libere donne della Tregua: Tra vita di sogno e frammenti di realtà*) analizzano come Levi ne abbia operato una trasfigurazione letteraria con strumenti retorici, stilistici, intertestuali. A proposito del dialogo tra il personaggio Kraus e il personaggio Levi, Domenico Scarpa sostiene che «come avviene in tutta la grande letteratura, le azioni che vediamo svolgersi e le intenzioni degli attori – dichiarate, o deducibili – non si possono decifrare né definire fino in fondo» (*infra*, pp. 57). D'altra parte, sul grado di maggiore «definitezza» dei personaggi insistono molti di questi contributi: Matteo Giancotti sottolinea la «funzione semiotica superiore» (*infra*, p. 33) dei due personaggi-bambini di Hurbinek ed Emilia *Se questo è un uomo* e de *La tregua*, Valeria Paola Babini analizza una serie

che le cose siano molto cambiate): «In a sense, PW [Possible Worlds] criticism is the exact opposite of deconstruction: deconstruction thrives on the interpretation of particular texts, but it would be difficult to define the movement in theoretical terms. Those who have tackled this task (like Jonathan Culler) have quickly been submerged by particular examples: what critic x says about text t. In PWLT, the theory is well profiled (even if it leaves room for options, even if its “technicality” with respect to its philosophical origins is sometimes debatable), but the domain is still in infancy» Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds in Recent Literary Theory*, cit., p. 549. Il numero di «Style» a cui fa riferimento Ryan è il XXV, 2 (*Possible Worlds and Literary Fictions*, Summer 1991).

di donne che nella *Tregua*, oscillando tra il ritratto e il simbolo, declinano variazioni diverse del femminile in un Europa sulla soglia della rinascita (cfr. *infra*, pp. 77–90). Giovanna Cordibella mostra come un personaggio conosciuto ad Auschwitz viene trasfigurato in un racconto di quattro decenni dopo, *Un «giallo» del Lager*, con un processo di stilizzazione funzionale al genere narrativo che sta percorrendo, molto diverso per intenzioni, voce e stile da quello di *Se questo è un uomo* (cfr. *infra*, pp. 61–76).

Oltretutto, non si può ragionare su questo tipo di personaggi senza porsi una domanda che investe il rapporto con le forme e con la storia delle forme letterarie dall'immediato secondo dopoguerra (prendendo come primo termine il 1947, anno in cui esce la prima edizione di *Se questo è un uomo*). A proposito dell'*homo fictus* nel novecento, Giacomo Debenedetti parlò dello spartiacque segnato dalla «calata dei brutti nel mondo dell'arte» e anche in quello della narrativa italiana, in particolare in Pirandello e Tozzi. Una «bruttezza inesorabile», un «cataclisma delle fisionomie» teso a disvelare («disoccultare») la deformazione di un io in perenne compresenza con un altro da sé mostruoso, «oscuro», «perentorio». ²⁰ Siamo negli anni dieci, venti, trenta; un fenomeno che la critica d'arte e letteraria ha definito espressionismo, e che però Debenedetti osserva con il filtro del personaggio, che gli permette di vedere con chiarezza un processo che chiama in causa la letteratura, la pittura, la psicanalisi, il «crepuscolo della borghesia». Siamo in quello che oggi, in maniera abbastanza unanime anche in Italia, viene ormai letto con la categoria del modernismo. ²¹ Molto meno definito è quanto accade subito dopo la guerra: le categorie di neorealismo,

20 Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* [1971], Milano, Garzanti, 1998, in particolare i *Quaderni del 1963–1964* alle pp. 436 e seguenti. Le citazioni sono rispettivamente a pp. 439, 443–444, 450, 474.

21 A titolo esemplificativo si vedano: *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2013; Mimmo Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2018; *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2018; *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, a cura di Romano Luperini, Lucca, Pacini, 2018; *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, Roma, Carocci, 2019.

letteratura resistenziale, letteratura testimoniale hanno mostrato tutta la loro debolezza; eppure un autore come Primo Levi trova ancora posto sotto queste etichette nella maggior parte dei manuali, nonostante i suoi libri pongano un problema estetico-formale nuovo e diverso rispetto a quello della letteratura precedente. Quando il racconto è ambientato dentro il Lager, tra le vittime di un sistema livellante, è lampante che l'appartenenza a una classe sociale diventi un elemento residuale della vita passata con cui si è tagliato brutalmente ogni filo. Ad essere interessante non è dunque tanto il problema adorniano (anzi pseudoadorniano)²² della poesia dopo Auschwitz, quanto l'urgenza di raccontare un tipo di uomo che, spogliato di ogni contesto sociale, diventa un «esemplare umano», un uomo possibile, credibile, verosimile, piombato in un mondo altro. Il manifestarsi esteriore di una dualità nevrotica interiore, tipica del protagonista borghese dei romanzi fino agli anni trenta, perde di senso. Il personaggio del Lager si trova in un contesto in cui la struttura sociale del mondo civile ha perso le sue caratteristiche, e ne ha assunte di nuove. L'appartenenza al mondo borghese ha pure strascichi beffardi: ha più chances di salvezza chi sa svolgere lavori manuali, mentre l'impiegato, il burocrate, il notabile è perduto; lo è anche l'uomo di lettere e di filosofia. Che sia il risvolto sarcastico o l'apoteosi della nevrosi dell'uomo degli anni venti (o entrambi) è da stabilire, ma questo resta un passaggio ineludibile. A proposito del Solženicyn di *Una giornata di Ivan Denisovič*, scrive György Lukács in un saggio del 1964:

La sua espressione laconica, il suo astenersi da ogni allusione che esca dalla vita immediata del lager, delineano però i contorni dei fondamentali problemi umano-morali senza i quali gli uomini del presente sarebbero oggettivamente impossibili, soggettivamente incomprensibili. Proprio per il suo riserbo parco e concentrato questa sezione limitatissima della vita anticipa la grande letteratura del futuro.²³

- 22 È spesso associata ad Adorno l'idea secondo cui fare poesia dopo Auschwitz sarebbe *barbarisch*. L'enunciato, nel contesto del saggio in cui appare, è lontano dall'essere così apodittico, ed è piuttosto una riduzione estrema, una provocazione per smascherare il circolo vizioso della critica culturale.
- 23 György Lukács, *Solženicyn: Una giornata di Ivan Denisovič*, «Belfagor», XIX, 3 (maggio 1964): 257-274, traduzione di Fausto Codino; poi in Id., *Marxismo e politica culturale*, Milano, Il Saggiatore, 1972, pp. 233-262 (pp. 251-252).

In effetti, anche i personaggi leviani messi a fuoco nel Lager sono i presupposti degli uomini del presente e del futuro. Lukács ragionava sulla ricerca stilistica di Solženicyn e sulla sua capacità di anticipare la storia della società russa post-staliniana, un problema cruciale e molto lontano da quello che muove la scrittura di Primo Levi al ritorno da Auschwitz (*Se questo è un uomo* esce quindici anni prima della *Giornata*), se non fosse che entrambi descrivono un universo concentrazionario, un momento di non ritorno per la storia di un popolo e di una nazione (russa e tedesca) e in generale per la storia d'Europa. Non solo l'oggetto dei due libri presenta più di un'analogia, ma anche lo stile e il punto di vista. Entrambi si pongono, «da poeta», la stessa domanda di partenza: «quali esigenze ha posto questo periodo agli uomini? Chi ha superato positivamente la prova, da uomo? Chi ha salvato la propria dignità e integrità umana? Chi ha resistito, e come? In chi si è conservata la sostanza umana? E dove, invece, essa è stata deformata, spezzata e distrutta?»;²⁴ entrambi costruiscono un racconto in cui «la vita del lager è vista come condizione permanente»;²⁵ e in cui «l'ingiustizia personale della deportazione, solo sfiorata in momenti isolati, non è criticata direttamente, ma appare come una dura realtà, un presupposto»²⁶ (e questo è tanto più vero per la prima edizione di *Se questo è un uomo*, che non presenta nessun autoritratto incipitario e comincia con la prima persona plurale); sia in *Se questo è un uomo* che nella *Giornata* «la natura peculiare dei singoli oggetti, in sé sempre casuale, è visibilmente e inseparabilmente legata alla singola curva dei destini umani».²⁷ Ma soprattutto, siamo di fronte per entrambi a una scrittura che ruota intorno alla necessità di descrivere uomini del presente che vengono messi a fuoco in una «sezione limitatissima della vita». Ci si dovrebbe chiedere insomma se la letteratura del secondo dopoguerra possa davvero prescindere dal racconto di questi «esemplari umani» in laboratorio; i saggi di Domenico Scarpa, Matteo Giancotti, Giovanna

24 Ivi, p. 241.

25 Ivi, p. 242.

26 Ivi, pp. 242-243.

27 Ivi, p. 248.

Cordibella e Valeria Paola Babini, oltre ad analizzarle la costruzione, la tessitura, la funzione narrativa, rilanciano questo interrogativo.

L'avventura della finzione

I personaggi come abitanti di mondi possibili; i personaggi invece come imitazioni verosimili della realtà, con un legame stretto con essa. Se è vero che, a quanto pare, non si esce mai dall'alternativa tra platonismo e aristotelismo, se è vero che non si riesce a trovare una definizione che tenga insieme questa classe di oggetti nemmeno usando categorie di mera esistenza,²⁸ e se è vero che anche a leggere porzioni consistenti di una sterminata bibliografia sull'argomento si giunge a pochissime conclusioni generali (pur acquisendo molti utili strumenti di indagine morfologico-geografica), sono comunque da mettere agli atti due proposte formulate da Arrigo Stara nel suo *L'avventura del personaggio*.

La prima: utilizzare il concetto wittgensteiniano di *famiglia* (anziché quella di classe di oggetti) per descrivere il gruppo logico che va sotto il nome di personaggi. Una soluzione che è forse meno soddisfacente sul piano della deduzione logica; ma anche una descrizione più perspicua, che riesce a tenere insieme generi e forme diversi, e personaggi che occupano posizioni disparate sul piano narratologico, strutturale e logico-referenziale. La seconda: con una feconda aporia, Stara nota nel concetto di personaggio convivono *opacità* e *trasparenza*. Ovvero, i personaggi sono nello stesso

28 Un dato lampante che può essere inverato con molti esempi. Uno dei più significativi è la serie di saggi che Uri Margolin (uno dei capostipiti dello studio sui personaggi post-strutturalista) pubblica su «Style», «Semiotica», «Poetics Today» nella seconda metà degli anni ottanta. In *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative. A Set of Conditions*, cit., dopo una rassegna degli approcci teorici possibili, Margolin enuncia una serie di caratteristiche del tutto generali che l'abitante di un mondo possibile deve soddisfare per essere tale: esistenza, identità, unicità. Può poi (ma non necessariamente deve) essere tipizzato e inserito in una gerarchia di personaggi; può avere o non avere un suo percorso nel tempo. Un po' poco, in effetti.

tempo non-referenziali, immanenti, opachi e non penetrabili, perché sono segni (il loro mondo è un altro mondo), ma posseggono anche una natura trasparente e illusionistica, costituita da forte potenziale mimetico: gettano un braccio (e anche di più) verso la realtà, e la rappresentano con un grado di intensità maggiore. Come possono coesistere queste due prospettive? Wittgenstein direbbe: non si possono vedere l'anatra e la lepre contemporaneamente, ma quel che conta è sapere che la testa d'anatra e quella di lepre sono entrambe lì, e che «non c'è neppure la più lontana somiglianza tra la testa vista *in questo modo* e la testa vista *in quest'altro* – anche se sono congruenti».²⁹

Nella seconda sezione di questo volume è necessario mantenere in modo costante questa doppia prospettiva. Primo Levi ha scritto un solo romanzo d'invenzione (e col paradosso di accludervi una bibliografia finale): *Se non ora, quando?*, al cui protagonista è dedicato il saggio di Angela Siciliano, *Gedale Skidler, un'ambigua controfigura di Levi* (*infra*, pp. 137–150). Ma è tutta la sezione a prendere in considerazione i personaggi insieme più inventati e più eroici: per lo più personaggi «rotondi». Dal mefistofelico Mordo Nahum analizzato da Daria Biagi (*Mordo Nahum, l'avversario*; *infra*, pp. 93–105), al suo polo opposto, il Sandro partigiano e alpinista (con chiari ascendenti londoniani) esplorato dal saggio di Roberta Mori (*Sandro/Sandro Delmastro: storia di un «ambigeno»*; *infra*, pp. 107–124), passando per Libertino Faussonne, operaio montatore eroe della *Chiave a stella*, di cui Giovanni Miglianti indaga il rapporto col comprimario del racconto, in relazione al grado di pudore individuale e reciproco («*Eh no: tutto non le posso dire*»: *L'armatura di Faussonne e le pellicole di Levi*; *infra*, pp. 125–136), fino al rapporto tra i personaggi-Giuseppe (modellati sull'eroe biblico protagonista della tetralogia di Thomas Mann) e i personaggi-MacWhirr (modellati sul protagonista conradiano di *Typhoon*) analizzati nel saggio di Martina Mengoni (*infra*, pp. 151–168). Sono personaggi che pongono un problema opposto rispetto a quello della sezione precedente, ovvero: come funziona, in Levi, il meccanismo di creazione di personaggi quasi-romanzeschi nei testi in cui la narrazione non solo

29 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* [*Philosophische Untersuchungen*, 1953], edizione italiana a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1999, p. 258.

non è incentrata su Auschwitz, ma in cui la componente di invenzione è predominante? Esiste un vettore epico in Levi che si concretizza nei suoi personaggi? Da dove pesca i suoi modelli letterari?

Con una complicazione: il criterio di referenzialità. Mordo Nahum è esplicitamente basato su un personaggio reale, e così Sandro; Pikolo, Alberto, Leonardo anche; Gedale è completamente inventato; Faussonne sembra essere un agglomerato di vari personaggi. D'altra parte, i saggi mostrano che i «frustoli» che compongono i personaggi di questa sezione provengono anche e per gran parte dal mondo letterario di riferimento di Primo Levi, e in particolare da certi suoi romanzieri d'elezione: Thomas Mann, Joseph Conrad, Jack London. Abbiamo visto che la scrittura in presa diretta è una matrice leviana; al contempo dal principio degli anni sessanta Levi sperimenta vie diverse, e spesso i suoi personaggi hanno un doppio fondo letterario che ha anche una funzione narrativa: Faussonne è fatto di Conrad e London, che sono con tutta probabilità anche autori che Faussonne legge, e Sandro altrettanto; Mordo Nahum, come spiega in modo convincente Daria Biagi, è modellato su Mefistofele e portatore di un patto col diavolo. Levi avrebbe forse detto che sono personaggi con «dimensioni umane», «condensati di umanità inquieta e curiosa», che non «sconfinano mai nel simbolo e nell'allegoria»: e aveva usato queste parole a proposito di Panurgo, personaggio rabelaisiano, in quello che è il suo primo saggio letterario in assoluto.³⁰ Se l'oscillazione tra mimesi e illusione serve per traghettare tutta la discussione sul rapporto tra referenzialità e invenzione in una riva, se non sicura, almeno dotata di una provvisoria stabilità, è il rapporto tra la natura mimetica e quella tematica dei personaggi che

30 «L'unico personaggio del libro che abbia dimensioni umane, e non sconfini mai nel simbolo e nell'allegoria, Panurgo, è uno straordinario eroe a rovescio, un condensato di umanità inquieta e curiosa, in cui, assai più che in Pantagruelle, Rabelais sembra adombrare se stesso, la propria complessità di uomo moderno, le proprie contraddizioni non risolte, ma gaiamente accettate. Panurgo, ciurmadore, pirata, "clerc", volta a volta uccellatore e zimbello, pieno di coraggio "salvo che nei pericoli", affamato, squattrinato e dissoluto, che entra in scena chiedendo pane in tutte le lingue viventi ed estinte, siamo noi, è l'Uomo. Non è esemplare, non è la "perfection", ma è l'umanità, viva in quanto cerca, pecca, gode e conosce» (Opere, II: 813).

contribuisce più di tutto a dare forma alla seconda parte di questo libro. Nel suo *Reading People, Reading Plots*, e in particolare nella prima parte del libro,³¹ James Phelan aveva proposto una serie di letture ravvicinate di classici della letteratura inglese (1984, *Pride and Prejudice*, *The Beast in the Jungle*) provando a interrogarne la rappresentazione dei personaggi secondo la coppia di concetti mimetico-tematico. Per Phelan, come si intuisce, “mimetico” significa descritto secondo categorie fisico-psicologiche rapportate alla realtà; “tematico” designa il personaggio come portatore di una domanda, di un significato. È una risposta al David Lodge di *The Art of Narrative*, secondo cui il personaggio è principalmente un oggetto linguistico artificiale. Ma è anche una ricerca dell’anello di congiunzione tra carattere mimetico e tematico: Phelan la individua nella progressione della vicenda e del personaggio, che costruisce un movimento tra questi due opposti concettuali.

Gedale, Faussonne, Pikolo, Mordo Nahum, Sandro: cinque «ritratti ideali» che allo stesso tempo presentano una referenzialità forte, marcata, quasi ostentata. In essi confluiscono sia la dimensione mimetica che quella tematica; le tiene insieme quello che un po’ sbrigativamente si può chiamare il vettore epico, e che coincide quasi del tutto con l’azione di questi personaggi nella progressione della storia. Per fare un esempio: come scrive Giovanni Miglianti, il carattere silenzioso di Faussonne è il fulcro della sua personalità, un carattere che è insieme descritto e praticato attraverso l’uso massiccio della reticenza, come figura retorica e come modo dell’azione (cfr. *infra*, pp. 126–134). Si potrebbe dire questo: che mimesi e tema si fondono in questi personaggi più che in ogni altro dell’opera leviana; che tutti rappresentano un vettore tematico della storia, ma sempre in virtù della loro capacità mimetica. E che forse proprio questo li rende personaggi «tondi»: «La prova che un personaggio è tondo consiste nella sua capacità di sorprenderci in maniera convincente. Se non ci sorprende mai, è piatto;

31 James Phelan, *Reading People, Reading Plots. Character, Progression and the Interpretation of Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, in particolare la prima sezione, *The Mimetic-Thematic Relationship and the Thematizing of Narrative*, pp. 27–79.

se non ci convince, è piatto e finge di essere tondo. Ha in sé l'elemento incalcolabile della vita: la vita nelle pagine di un libro».³²

Prime persone

C'è un personaggio però che è di gran lunga il più presente nell'opera di Levi: il personaggio-io. Un io sia scrittore che chimico, un io che si pone a distanza rispetto all'io narrante; un io dentro Auschwitz, poi in viaggio per l'Europa; un io diciottenne e poi ventenne che scopre la chimica, le ragazze e l'antifascismo; un io che lavora in fabbrica, e che a un certo punto si trova a dialogare con un montatore di gru in URSS; c'è perfino un io che si lascia sedurre da un venditore porta a porta di strani macchinari. Un io che nasce insieme alla scrittura stessa di Primo Levi: ribaltando la questione iniziale, si potrebbe dire che anche uno dei primi racconti di Levi non su Auschwitz e non in prima persona, *Imnemagoghi*, ha comunque come protagonista un ragazzo di ventiquattro anni neolaureato alla sua prima esperienza professionale: condizione identica a quella Levi prima di essere deportato. Non è un personaggio-io, ma di questo io è senza dubbio una proiezione.

Sul patto autobiografico che Primo Levi stipula col suo lettore valgono ancora le parole di Philippe Lejeune: l'autobiografo ci racconta «ciò che solo lui ci può dire», e il grado di esattezza del racconto «non ha un'importanza capitale».³³ L'affermazione potrebbe apparire tanto più paradossale in quanto Levi nasce come scrittore della deportazione e dello sterminio, si afferma come testimone, solo dopo viene riconosciuto anche come scrittore. Ma, tralasciando il fatto che occorrerebbe distinguere almeno un po' la fortuna pubblica e critica di uno scrittore dalla scrittura vera e propria, forse non è superfluo ricordare che esattezza, verità e «fedeltà»³⁴ sono tre

32 Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., pp. 85-86.

33 Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico* [*Le pacte autobiographique*, 1975], Bologna, il Mulino, 1986, p. 39.

34 *Ibid.*

concetti assai diversi. Certo l'io di Primo Levi è ben lontano da quanto si intende per «autofiction»:³⁵ ma come dimostra il saggio di Riccardo Capoferro (*L'autore, il testimone e il vecchio marinaio: Levi, Coleridge e la memoria traumatica*), persino la sua funzione-testimone è costruita su una serie di modelli ben precisi, tra cui quello del Vecchio Marinaio di Coleridge. Oltretutto, nota ancora Capoferro, il personaggio-io-Levi subisce delle oscillazioni a seconda del medium: la prosa e la poesia fanno emergere in modo diverso la memoria traumatica (*infra*, pp. 171-184).

Oltre a una dialettica tra «io passato» e «io presente»,³⁶ e persino ad una tra «occhio onnipotente» e «occhio sprovveduto»³⁷ con cui si potrebbe rileggere tutto il *Sistema periodico*, nell'opera di Primo Levi ce n'è una terza, e di cui abbiamo accennato a proposito dei *Mnemagoghi*. Accanto ai testi autobiografici esplicitamente in prima persona (*Se questo è un uomo*, *La tregua*, *Il sistema periodico*, ma anche molte poesie), in cui si può cogliere la «linea dell'io»,³⁸ esiste fin dall'inizio nella produzione leviana un filone fantastico con narrazione né omodiegetica né autodiegetica (dunque in terza persona) in cui il personaggio principale è palesemente un doppio di Primo Levi. Non solo il giovane dottor Morandi, ma anche, almeno in parte, Antonio Casella, lo scrittore protagonista del dittico *Lavoro creativo e Nel Parco*, pubblicato in *Vizio di forma* (1971). È da questo che prendono avvio i saggi di Anna Baldini (*L'autore e i personaggi: Antonio Casella, scrittore ambiguo e falsario*) e Robert S. C. Gordon (*Collins, Simpson, Müller: I nomi "vuoti" e la testimonianza di Primo Levi*): per mostrare anche come

35 Un utile compendio del concetto di autofiction si trova in Lorenzo Marchese, *L'autofiction*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 183-205.

36 Si fa riferimento ai concetti di «moi révolu» e «je actuel» sviluppati da Jean Starobinski, *Le Style de l'autobiographie*, «Poétique», 3 (1970): 257-265, poi in id., *L'œil vivant II. La relation critique*, Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard 2001, pp. 109-126.

37 Cfr. Cesare Garboli, *Appendice* [1999], in Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi 2014, pp. 233-246 (p. 237).

38 Giacomo Debenedetti, *Nascita delle tragedie* [1950], in Id., *Saggi critici. Terza serie* [1959], poi in Id., *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 793-824.

questi due racconti siano una meta-riflessione sul rapporto tra autore e personaggio, e sulla sopravvivenza dei secondi al primo. C'è insomma il tema dell'«ambigeno», «persona e personaggio insieme» (Opere, I: 757), «una *mise en abyme* squisitamente pirandelliana tra personaggio e autore» (così Gordon, *infra*, p. 199), tema attraverso il quale Levi prova a tirare le fila di più di vent'anni di rapporto con la propria scrittura e con gli «esemplari umani» messi in scena (come dimostra Anna Baldini, i due racconti non possono essere stati scritti prima del 1969; cfr. *infra*, pp. 185–186). Ma tutta la vicenda si consuma all'interno di una cornice fantastico-onirica grottesca, a luci acide: un parco letterario in cui vivono i personaggi delle opere più famose, compreso James Collins (personaggio creato da Casella) e compreso, nel secondo racconto, Antonio Casella stesso, che può entrarvi perché ha scritto un'autobiografia.

Se, come evidenzia Gordon, Collins è un personaggio che Forster definirebbe «piatto» («flat»), ed è oltretutto «incompiuto», allora l'invenzione di questo parco letterario potrebbe essere, in tutto e per tutto, una parodia delle teorie dei mondi possibili: ci sono «cinque o sei» Cleopatre, «secondo Puškin, secondo Shaw, secondo Gautier» che «non si possono vedere fra di loro»³⁹ (Opere, I: 776), e il parco ha una «sociologia peculiare»: non vi si trova né «un panettiere né un contabile»; ci sono «un unico lattivendolo, un solo ingegnere navale e un solo filatore di seta»; né «un idraulico, un elettricista, un saldatore, un aggiustatore,

39 Questo passaggio sembra davvero la parodia involontaria a certe critiche che i teorici dei mondi possibili rivolgono alla teoria dei nomi propri di Wittgenstein e Searle. Si veda ad esempio il seguente brano di Pavel, *Possible Worlds in Literary Semantics*, cit. p. 169, in cui si immaginano tanti Napoleoni con destini diversi e ci si chiede se Napoleone sia dunque vero o falso: «Indeed, one can conceive of a world compossible with the real one, where the individual named Napoleon would have had a totally different destiny. In this world all descriptions we apply now to Napoleon would be false. Would this mean that Napoleon himself would be someone else? Kripke's answer is resolutely negative. Even being a failure, Napoleon would have been *himself*. (Incidentally, this argument also holds against Leibniz's Predicate-in-Notion Principle and, more generally, against any identification of an individual with his destiny.) Proper names are not abbreviated descriptions, but *rigid designators*. "Napoleon" is thus nothing else than the name of the person christened Napoleon. It does not carry any semantic content».

un chimico», ma c'è invece «un diluvio di esploratori, di innamorati, di guardie e ladri, di musicisti pittori e poeti, di contesse, di prostitute, di guerrieri, di cavalieri, di trovatelli, di ammazzasette e di teste coronate. Di prostitute soprattutto, in percentuale assolutamente sproporzionata al fabbisogno effettivo» (Opere, I: 779). Conclude Levi: «Insomma, è meglio che lei non cerchi qui un'immagine del mondo che ha lasciato; voglio dire, un'immagine fedele: perché una la troverà sì, ma variopinta, pigmentata e distorta, e così si renderà conto di quanto sia stolto formarsi un concetto della Roma dei Cesari attraverso Virgilio, Catullo e il Quo Vadis» (*Ibid.*).

Sembra davvero un compendio sarcastico dei dibattiti sui personaggi nelle *possible worlds theories*. Non può esserlo (peccato): non solo perché è improbabile che Levi conoscesse gli studi di logica modale degli anni sessanta (più facile che avesse letto Leibniz), ma anche perché questi studi cominciano a intrecciarsi con la teoria del personaggio alla fine degli anni settanta, quasi dieci anni più tardi rispetto alla stesura dei due racconti di *Vizio di forma*.

I saggi di questa sezione intrecciano la meta-riflessione di Levi sui suoi personaggi (sempre autoironica) con la costruzione di un personaggio-prima persona: ne emerge un quadro tutt'altro che monolitico, anzi una gamma di soluzioni narrative differenti che dovrebbero scoraggiare analisi rapsodiche sulla scrittura dell'io e sulla «voce» di Primo Levi.

Fatti strani

Sia nelle interviste che nella sua opera, Primo Levi parla di «straniamento»/«estranamento» solo e soltanto in riferimento alla condizione dell'arrivo ad Auschwitz (Opere, II: 1229; Opere, II: 1413; Opere, II: 1548; Opere, II: 1667; *Intervista a Primo Levi: «La tregua» alla radio*, Opere, III: 320), e lo fa solo a partire dalla fine degli anni settanta. Come è stato mostrato,⁴⁰ Levi fa però largo uso dello straniamento come

40 Charlotte Ross, *Primo Levi's Narratives of Embodiment. Containing the Human*, New York – London, Routledge, 2011; Francesco Cassata, *Fantascienza? – Science*

tecnica letteraria: non solo in *Se questo è un uomo* e *La tregua*, ma anche e soprattutto nei suoi racconti fantastici, in questo senso sì prelevando il procedimento, più che dai russi, dalla fantascienza anglo-americana: lo «straniamento cognitivo» di cui discute Darko Suvin a proposito della «science fiction»⁴¹ già collegato all'opera di Levi da Francesco Cassata e Charlotte Ross. Niccolò Scaffai sostiene che proprio i racconti fantastici di *Storie naturali* e di *Vizio di forma* debbano essere letti «come rappresentazioni di un connotato specifico della condizione del deportato: la percezione straniante di un mondo alla rovescia, in cui ogni coordinata logica oltre che morale è tradita, pervertita».⁴² Resta però il dubbio di poter ribaltare il ragionamento: ovvero, così come è possibile che lo straniamento provato da Levi ad Auschwitz sia stato traslato nei racconti fantastici, è altrettanto plausibile che lo straniamento di cui Levi aveva fatto esperienza nelle sue letture gli possa aver fornito una chiave per leggere il complesso stato di pensieri e reazioni di chi si trova sulla banchina di Oświęcim in Polonia, dopo tanti giorni senza mangiare, nel silenzio, «come in un acquario» (Opere, I: 13, 146), di fronte a uomini in divisa che urlano ordini incomprensibili. È forse tutto il rapporto tra vita e letteratura a richiedere questa doppia prospettiva critica: Auschwitz è uno spartiacque, ma esiste un prima; non tutti i reduci diventano scrittori; leggere è un'esperienza come un'altra, intendendo l'espressione in senso pieno.

La radice dello straniamento in Levi è forse opinabile, ma non i suoi effetti. Nella quarta sezione di questo volume ci si pone un interrogativo che prende le mosse dalla prospettiva straniata: come differisce la costruzione dei personaggi di questi racconti rispetto al resto dell'opera leviana? Simpson, Wilkins e il knall: due uomini e un oggetto. Un venditore porta a porta di strane invenzioni, anzi di «elettrodomestici da maschi»;⁴³ un antropologo-stregone fatto prigioniero; una potente arma che viene dal

Fiction?, traduzione inglese di Gail McDowell, Torino, Einaudi, 2016; Niccolò Scaffai, *Gli animali di Primo Levi. Straniamento, memoria e stereotipo*, «La modernità letteraria», 10 (2017): 93-105.

41 Darko Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, il Mulino, 1985.

42 Scaffai, *Gli animali di Primo Levi*, cit., p. 94.

43 Cfr. Martina Mengoni, Domenico Scarpa, Postfazione, in Primo Levi, *Storie naturali* [1966], Torino, Einaudi, 2022, pp. 241-247.

nulla. In tutti questi casi abbiamo un personaggio che esce dal suo contesto abituale e si trova in una situazione inusuale: come nota Alice Gardoncini, Simpson vende sì macchinari innovativi che vengono dall'America, ma di un tipo speciale: sono macchinari che «surrogano» (*infra*, pp. 217–231) esperienze umane, dunque l'utente si trova a viverle dall'esterno, per procura; Wilkins è un antropologo, ma che si trova nella condizione straniante di perdere tutti i suoi strumenti ed essere fatto prigioniero da una popolazione. Non «sa» più fare nulla, il suo privilegio si è trasformato in deficit: «l'incendio della loro attrezzatura», scrive Michele Maiolani, «cancella d'improvviso ogni forma di superiorità e privilegio dei due ricercatori», Wilkins e il compagno Goldbaum (che ha lo stesso cognome e, come dimostra Maiolani, è anche il doppio del personaggio di *Un «giallo» del Lager* analizzato da Cordibella nella prima sezione di questo volume. Il knall poi è un oggetto-personaggio straniato per eccellenza: come scrive Belpoliti, «si tratta di un'arma che somiglia a un giocattolo (o anche il contrario)» (*infra*, p. 235); ha un nome tedesco (la lingua dello straniamento per eccellenza nell'esperienza di Levi) che significa «scoppio», ma è silenzioso; uccide lasciando solo un piccolo livido, è usa e getta, scade, costa poco, ma è molto difficile da usare, anzi «sparare il knall è oggetto di un addottrinamento segreto, da iniziato a neofita, che ha assunto un carattere cerimoniale ed esoterico, e viene praticato in club abilmente camuffati» (*Opere*, I: 748–749). Il knall non è vivo come l'atomo di carbonio, ma nella struttura del racconto, una sorta di report tecnico scientifico, è un personaggio vero e proprio, come lo erano gli uomini nel racconto *Le nostre belle specificazioni* (sempre contenuto in *Vizio di forma*), che in questo senso può rappresentare il «doppio» di *Knall*.

C'è anzi un intero filone di racconti leviani – forse tra i più riusciti perché mettono in campo una prosa per lui felice, quella del tecnico che si preoccupa soprattutto di fornire una descrizione accurata – in cui un burocrate-scienziato rendiconta su un oggetto-soggetto comune con lo sguardo di chi lo osserva per la prima volta. E in questo filone, un posto di rilievo lo hanno naturalmente gli animali, che sono assenti in questo volume (ne servirebbe un altro, a loro dedicato, che speriamo veda la luce in un futuro prossimo). Nel saggio *Romanzi dettati dai grilli*, Levi riflette sul potenziale letterario degli animali, come oggetti di osservazione e come

soggetti narrativi (dunque personaggi), non solo i gattini di Huxley che giocano, ma anche i duetti erotici dei grilli, gli uxoricidi «normali» dei ragni: «lo scrittore non ha che da scegliere», «gli basta attingere a piene mani da questo universo di metafore» (Opere, II: 852). Il saggio si conclude così:

Anche a parte questi esempi, mi piacerebbe inventare e descrivere un personaggio-coccinella, riconoscibile forse in certe pagine di Gogol': ipocondriaco, malcontento di sé, del suo prossimo e del mondo, increscioso e lamentoso, che inalbera una livrea riconoscibile da lontano (o un intercalare, o un difetto di pronuncia) affinché il suo prossimo, che egli detesta, si accorga in tempo della sua presenza e non gli venga fra i piedi. (Opere, II: 855)

Come si vede, anche la prospettiva di analisi sui personaggi animali può essere, in Levi, a doppio senso: si può forse provare a leggere l'opera di Levi come non antropocentrica (certo meno antropocentrica di quella di Calvino, ad esempio), si può insistere, come è stato fatto, sul suo sincero interesse etologico, ma avendo sempre in mente che, come nella migliore tradizione narrativo-romanzesca, degli animali Levi si serve anche per costruire meglio i tipi umani che ha di fronte: del resto, persino in *Se questo è un uomo* Henri è un icneumone, come lo era già stato il Giuseppe di Thomas Mann (*infra*, pp. 156–157). E qui torniamo al punto di partenza, e si potrebbe ricominciare la rassegna da capo (è anche un auspicio di questo volume) ricominciando dal 1946–1947 con personaggi tutti diversi: Pannwitz, Lorenzo, Cesare; Rita, Giulia, Rodmund, l'assistente; il Centauro, Innaminka il canguro, la tenia che compone poesie; Amelia, Rumkowski, gli zii di Argon; e così via.

Risulta chiaro insomma che le sezioni di questo volume, come l'opera di Levi, si mescolano e si intrecciano di continuo; e che la via aperta dallo studio dei personaggi può risultare feconda per un autore come Levi, perché aiuta a smantellare un po' di certezze sulla sua opera, a analizzare con più sfaccettature alcune tensioni della sua scrittura, a desistere dalla ricerca simboli, profezie e allegorie, trovandovi invece frustoli, figure, frammenti anatomici, esemplari umani di tutti i tipi.

Ringraziamenti

La maggior parte dei saggi qui raccolti costituiscono la versione scritta e rielaborata degli interventi tenuti al convegno internazionale «*Esemplari umani*». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, organizzato dalle curatrici di questo volume presso l'Istituto di Lingua e Letteratura dell'Università di Berna, che si è svolto (on-line) nei giorni 7, 14, 21, 28 maggio 2021. Desideriamo ringraziare il Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica che ha contribuito al finanziamento dell'iniziativa e tutto lo staff dell'Istituto che ha reso possibile l'allestimento tecnico del convegno a distanza, oltretutto in un momento difficile come quello dell'emergenza Covid-19.

Un sentito ringraziamento va poi a Robert S. C. Gordon e a Pier Paolo Antonello per aver deciso, a partire dal convegno, di ospitare nella collana «Italian Modernities» un volume di ricerca che rilanciasse la riflessione sui personaggi leviani e contenesse anche interventi nuovi e una cornice metodologica. La pubblicazione Open Access del volume è stata finanziata dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica, a cui siamo molto grate anche per questo contributo. Grazie anche a Laurel Plapp e Dyana Jaffris di Peter Lang per aver seguito le fasi di lavorazione del libro.

Vorremmo inoltre esprimere la nostra gratitudine a tutti gli archivi e a tutte le istituzioni che hanno reso possibile le ricerche su cui si fondano i saggi qui raccolti: lo Auschwitz-Birkenau State Museum, gli Arolsen Archives, il Centro Internazionale di Studi Primo Levi, lo Stadtarchiv Wiesbaden e la Wiener Holocaust Library.

Desideriamo anche ringraziare chi ci ha concesso la riproduzione delle immagini che vedete in questo volume: Pino dell'Aquila, fotografo delle sculture in filo metallico di Primo Levi, e gli eredi Levi, proprietari delle stesse; gli Arolsen Archives che hanno reso possibile la stampa della foto di un documento su Gerhard Goldbaum, gli eredi Valabrega e gli eredi Delmastro, che ci hanno concesso la possibilità di riprodurre la foto di Sandro. Agli eredi di Primo Levi esprimiamo infine la nostra riconoscenza per aver concesso l'autorizzazione a pubblicare un passo inedito di una lettera di Ferdinand Meyer a Levi con data 5 aprile 1967.

PARTE I

Dal vero e dal vivo: persone, figure, ritratti



Figura 1. Primo Levi, *Figura in filo metallico*, Archivio del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, foto di Pino Dell'Aquila. Riprodotta con il permesso degli eredi Levi e di Pino Dell'Aquila.

L'infanzia è morta ad Auschwitz: ricomposizione del dittico Emilia-Hurbinek

Partiamo dai legami, ampiamente evidenziati dalla critica, tra *Se questo è un uomo* e *La tregua*. Oltre alle «serie di opposizioni» rilevate da Pier Vincenzo Mengaldo,¹ a connettere i due libri in un *continuum* testuale sono anche altri fatti, che vanno collocati su due piani diversi. Da un lato si tratta di evidenze, che vanno semplicemente registrate: quanto alla storia, la fine di *Se questo è un uomo* e l'inizio della *Tregua* sono perfettamente saldati (peraltro su una data e su un fatto precisi: la liberazione del campo di Auschwitz da parte dei soldati russi, avvenuta il 27 gennaio 1945); quanto all'ideazione e alla scrittura, c'è una forte contiguità, testimoniata dall'autore che, nei *Sommersi e i salvati*, sostiene di aver scritto le prime pagine della *Tregua* «fin dal 1947» (Opere, II: 1188); e in una lettera dello stesso anno a Jean Samuel, «Pikolo», Levi, proprio mentre *Se questo è un uomo* è in stampa, anticipa all'amico di voler scrivere «il seguito» di quel suo primo libro (*Note ai testi*, Opere, I: 1487). Persino il supporto materiale è per certe parti lo stesso, se si considera che le integrazioni apportate da Levi alla prima stesura di *Se questo è un uomo* in vista della nuova edizione Einaudi 1958 sono state scritte sullo stesso quaderno che ospita «una versione d'esordio» della *Tregua*.²

- 1 Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2019, p. 130 e pp. 137–139.
- 2 Del quaderno, una cui sezione reca il titolo *Per Einaudi*, parla Marco Belpoliti (*Note ai testi*, Opere, I: 1487–1488) sulla scorta di testimonianze di Giovanni Tesio, che lo ebbe in custodia per anni. Il quaderno è databile all'inizio o alla metà degli anni Cinquanta (*Ibid.*). Una descrizione molto sommaria del quaderno è stata data da Tesio nel saggio *Su alcune aggiunte e varianti di Se questo è un uomo* [1977], in Id., *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento: da Giovanni Faldella a Primo Levi*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 173–196. Com'è noto la figura di Emilia

Un altro tipo di continuità “progressiva” tra *Se questo è un uomo* e *La tregua* emerge dall’interpretazione; per questo aspetto ermeneutico dobbiamo riferirci a un saggio di Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi?*,³ che è giustamente ritenuto una pietra miliare della critica su Levi. Proprio attraverso lo studio dei personaggi, Barenghi ha suggestivamente ricostruito una progressione di significato – tale da organizzarsi in un tema – che corre lungo il filo degli ultimi capitoli di *Se questo è un uomo* e dei primi capitoli della *Tregua*. I personaggi coinvolti sono tre: «l’ultimo», Sómogyi e Hurbinek; il tema è quello del rapporto tra la coercizione violenta del Lager e la volontà di resistenza politica e biologica dei prigionieri – volontà che ha a che fare a sua volta con le funzioni del linguaggio, della morte e della testimonianza. *L’ultimo*, il prigioniero che, avendo partecipato alla rivolta dei forni di Birkenau, viene condannato a morte per impiccagione nella piazza dell’appello, esprime il massimo della capacità di resistenza attraverso la sua coerente dichiarazione politica, gridata dalla forca: «Kamaraden, ich bin der Letzte!» (Opere, I: 258). La morte di Sómogyi, il chimico ungherese ammalato di tifo e scarlattina, che avviene nei dieci giorni di interregno tra la dipartita dei nazisti e l’arrivo dei russi, rappresenta invece il compimento dell’«opera di bestializzazione» (276) progettata dal nazismo: durante la sua lunga agonia, il detenuto, ormai delirante, continua a mormorare la parola *Jawohl*; segno che la legge del Lager è penetrata nel suo corpo come una seconda coscienza, più forte della coscienza e del sistema di valori dell’individuo. Passando da *Se questo è un uomo* a *La tregua*, con la figura del piccolo Hurbinek si arriva infine al

non compare nell’edizione De Silva 1947 di *Se questo è un uomo* ma solo a partire dalla successiva edizione einaudiana (1958): Ian Thomson, *Primo Levi. Una vita* [2002], trad. di Eleonora Gallitelli, Milano, Utet, 2017, ipotizza che l’omissione del 1947 sia spiegabile con la preoccupazione di Levi di non «turbare la privacy altrui» (p. 381); Carol Angier, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi* [2002], trad. di Valentina Ricci, Milano, Mondadori, 2004, ritiene invece che la figura di Emilia sia stata aggiunta nel 1958 perché allora Levi aveva una figlia, «che gli fece tornare nel cuore un altro personaggio» (p. 507).

3 Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi?* [2013], ora in *Lezioni Primo Levi*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Milano, Mondadori, 2019, pp. 179–209 (pp. 198–207, da cui provengono le espressioni virgolettate nei paragrafi seguenti).

grado zero dell'espressione linguistica consapevole e al massimo grado di annientamento realizzato dal nazismo. Hurbinek infatti, a differenza di Sómogyi, non può perdere ciò che non ha mai avuto: essendo un «figlio di Auschwitz», non ha mai avuto lingua madre (Barenghi dice che non ha mai avuto «accesso al linguaggio») e muore senza essere riuscito a parlare e a farsi intendere dagli uomini. Alla triade di personaggi individuata dallo studioso si potrebbero anche unire, nella prospettiva di un'ulteriore articolazione interna del vettore semantico, due altri personaggi che compaiono, come Hurbinek, ma rispettivamente prima e dopo di lui, nel secondo capitolo della *Tregua, Il Campo Grande*: uno è l'ex detenuto «accartocciato» che non vuole sottomettersi al bagno, e del quale sulle prime gli altri compagni non riescono a stabilire l'identità né la nazionalità, «perché non era in grado di parlare» (Opere, I: 316); l'altro è il Kleine Kieपुरa, il dodicenne protetto del «Kapo di tutti i kapos» di Buna-Monowitz, il quale in un certo senso muore come Sómogyi, cioè delirando e farneticando – ma a differenza di Sómogyi, la cui farneticazione si risolve nella ripetizione della parola che esprime l'asservimento (*Jawohl*), il Kleine Kieपुरa, abituato a spadroneggiare, muore vociferando comandi, minacce e insulti (321–322).

La «gradazione» tematica (potrebbe essere tanto un climax che un anticlimax, a seconda di come si voglia valorizzare la semantica) evidenziata da Barenghi mostra che i personaggi delle opere di Primo Levi, oltre che a una funzione referenziale cui una scrittura di testimonianza deve assolvere, rispondono, se considerati in una visione di sistema, anche a una funzione semiotica superiore: caratteristica, questa, che è propria di una scrittura prettamente letteraria e, nella fattispecie, narrativa. Nel sistema narrativo che consiste del dittico *Se questo è un uomo*–*La tregua, l'ultimo*, Sómogyi e Hurbinek sono segni che, insieme, formano un messaggio di livello superiore, chiaramente identificabile.⁴ La scrittura di Levi assolve

4 I personaggi letterari possono essere infatti interpretati su più livelli; coesiste col livello *referenziale* un livello superiore e più complesso, di tipo *semiotico*: cfr. Uri Margolin, *The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative*, «Style», 24,3 (Fall 1990), pp. 453–468 (p. 453) e, per lo specifico di Levi, Martina Mengoni, *Primo Levi e Thomas Mann. Il viatico*, in *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, a cura di Gianluca Cinelli e Robert S. C. Gordon, Oxford, Peter Lang, pp. 327–344 (p. 337).

sempre, in verità, a una duplice funzione, testimoniale e letteraria, come mostrano i più antichi reperti leviani, risalenti agli anni 1945–1946, anni nei quali al *Rapporto sulla organizzazione igienico-sanitaria* del campo di Monowitz, redatto con Leonardo Debenedetti, Levi affianca le prime stesure di *Storia di dieci giorni* (che sarà l'ultimo capitolo di *Se questo è un uomo*). È come se Levi avesse sentito fin da subito che la scrittura “oggettiva”, da referto documentario, non era sufficiente, di per sé, alla comprensione della verità del Lager. È un fatto, questo, che ha ricadute significative anche sul modo in cui Levi tratta i nomi, ossia le persone, ossia i personaggi, come hanno mostrato con acutezza Fabio Levi e Domenico Scarpa, segnalando l'importanza della *Relazione del dott. Primo Levi n. di matricola 174517 reduce da Monowitz-Buna*, databile al novembre-dicembre 1945. Con quel documento, ritrovato presso l'Archivio ebraico Terracini, Levi intendeva notificare i nomi di alcuni dei prigionieri che i nazisti misero in marcia, il 17 gennaio 1945, da Monowitz, dirigendo la colonna verso Gleiwitz. Il primo nome che Levi registra, dall'archivio della sua memoria, è «ABENAIM», seguito dalla caratterizzazione «toscano sapeva fare l'orologiaio». ⁵ Rilevante il commento di Fabio Levi e Scarpa:

Non: *orologiaio*, oppure: *era orologiaio*, ma: *sapeva fare*. Un ricordo che è già un ritratto stagiato su uno spezzone di rigo: una qualità e un fatto umano, un'apposizione concreta, un segno particolare su un documento d'identità morale, un mestiere praticato bene per buona volontà. ⁶

La *Relazione* è senza dubbio una testimonianza (depositata), dal valore anche giuridico, ma la mezza riga dedicata ad Abenaim mostra già, *in nuce*, la prospettiva letteraria della scrittura di Levi. Il quale, da allora in avanti, lavorerà sempre tenendo insieme la funzione referenziale/testimoniale e quella letteraria della scrittura. Questo è anche il caso di Emilia e Hurbinek, persone e personaggi, i cui nomi sono legati infatti a «una qualità e un fatto umano».

5 Primo Levi e Leonardo De Benedetti, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945–1986*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015, p. 32.

6 Fabio Levi e Domenico Scarpa, *Un testimone e la verità*, ivi, p. 161.

Il contributo che vorrei proporre insiste su questa traccia. Ritengo che studiando insieme i personaggi di Emilia Levi⁷ (da *Se questo è un uomo* 1958, capitolo *Il viaggio*) e di Hurbinek⁸ (dalla *Tregua*, capitolo *Campo Grande*) si possa meglio apprezzare la coesistenza di una funzione testimoniale e di una funzione letteraria e narrativa della scrittura di Levi: c'è un livello del testo in cui il personaggio è soprattutto referenziale e un livello di complessità superiore in cui il personaggio contribuisce alla codificazione di un messaggio polisemico, più potente.

Le figure di Emilia e di Hurbinek hanno tratti comuni e tratti divergenti; gli elementi di identità, riscontrabili anche nella scrittura (parallelismi e richiami, come vedremo), concorrono coi tratti divergenti (antonimi o contrari) a una ideale e perfetta costruzione unitaria. Non è del resto l'unico caso utile a dimostrare che tra *Se questo è un uomo* e *La tregua* alcuni motivi, o addirittura temi, di base comune si presentano nell'uno e nell'altro testo con caratterizzazioni diverse o opposte: così è, infatti, per la relazione che si instaura tra il Levi *agens* e lo spazio, relazione disgregante tanto nell'assenza di orizzonte di *Se questo è un uomo* che nello smisurato orizzonte della *Tregua*; così per i bagni disinfettanti cui i deportati vengono sottoposti, con differenze di metodo etno-antropologicamente rilevanti, prima dai tedeschi (*Se questo è un uomo*), poi dai russi (*La tregua*) e infine

7 Notizie storiche su Emilia Levi si trovano nella scheda relativa al padre Aldo, pubblicata sul sito della Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (<<http://digital-library.cdec.it/cdec-web/persona/detail/person-4412/levi-aldo.html>>, visitato il 2 febbraio 2022).

8 Per quanto riguarda Hurbinek è da registrare quanto viene riportato da Thomson, *Primo Levi. Una vita*, cit., che parla di un carteggio tra Laura Austerlitz («la "Frau Vita" della *Tregua*») e Levi, citato da Levi in un'intervista del giornalista olandese Rolf Orthel del 1974. Le informazioni ricavate dall'intervista sono queste: Hurbinek era stato soprannominato così «dal nome di una marionetta cieca. Non era stato mandato al gas perché un kapò l'aveva preso come mascotte. [...] Con stupore Levi riconobbe quel bambino selvaggio in un cinegiornale sovietico sulla liberazione di Auschwitz: sull'avambraccio rinsecchito si distingueva il tatuaggio del numero di matricola. Più tardi conobbe da Laura Austerlitz il destino di Hurbinek: "Dopo un mese di sofferenze, il poveretto era morto; il suo vero nome era Heinrich Iwan"» (ivi, p. 289 e p. 751, nota 11). Il personaggio di Hurbinek compare anche nell'adattamento radiofonico della *Tregua* e nel capitolo *Comunicare dei Sommersi e i salvati*.

dagli americani (*La tregua*); per il tema della «Babele» linguistica – indagato da Cesare Segre –⁹ etc. Per questi e altri fatti già dimostrati è ormai chiaro che possiamo considerare *Se questo è un uomo* e *La tregua* come un macrotesto.¹⁰

Per quanto concerne, in particolare, la relazione macrotestuale tra Emilia e Hurbinek, il primo aspetto da rilevare sarà quello tonale e stilistico. In entrambi i casi, la comparsa e la descrizione dei personaggi coincidono con picchi stilistici della pagina di Levi che hanno origine da un accrescimento del *pathos*. Negli ultimi paragrafi delle pagine dedicate a Hurbinek, notava Barengi, «lo stile s'innalza, assurge a biblica solennità» tramite «il procedimento dell'anafora nominale, ricorrente sia nell'elegia funebre, sia nell'invocazione alla divinità».¹¹ Affermazioni che si possono ripetere, alla lettera, per il paragrafo su Emilia.

Mettendo i due brani uno di fronte all'altro, emergono immediatamente anche le analogie del livello compositivo. Sembra che Levi abbia elaborato i due ritratti sulla base di uno schema di composizione costruito sui parallelismi sintattici. L'anafora, tanto per Emilia che per Hurbinek, non riguarda solo il nome, ma è di costruito, e ricorre per tre volte, in entrambi i brani: le prime due sul modello nome – virgola – pronome relativo (*che*) soggetto; la terza sul modello nome (esplicito o sottinteso) – virgola – pronome relativo indiretto.

1. Emilia, che aveva tre anni	1. Hurbinek, che aveva tre anni
2. Emilia, [...] che	2. Hurbinek, che
3. [Emilia,] alla quale (Opere, I: 147)	3. Hurbinek, il cui minuscolo avambraccio (Opere, I: 318–319)

9 Cesare Segre, *Primo Levi nella torre di Babele* [1990], in Id., *Tempo di bilanci: la fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 259–269.

10 Cfr. Enrico Mattioda, *Primo Levi fra scienza e letteratura*, in *Voci dal mondo per Primo Levi: in memoria, per la memoria*, a cura di Luigi Dei, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 128. Risale al 1997 l'idea di Belpoliti di raccogliere in una “mappa” tutte le tracce di *Se questo è un uomo*, dunque del Lager, nell'opera di Primo Levi, ricondotte dallo studioso alla categoria «macrotesto del Lager» (lo schema si può ora vedere anche in Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 78–81).

11 Barengi, *Perché crediamo a Primo Levi?*, cit., p. 205.

Il parallelismo che più colpisce è naturalmente il primo: vi si riscontra una perfetta corrispondenza sintagmatica, lessicale e semantica. I due bambini hanno la stessa età, quando muoiono. A questo proposito non si può fare a meno di notare che le fonti storiche, precisamente riscontrabili per il caso di Emilia, dicono che la bambina al momento del trasporto non aveva tre anni, come scrive Levi, ma cinque, essendo nata il 3 dicembre del 1938.¹² Il fatto si può spiegare in due modi, anche se non ci sono, al momento, elementi che possano far propendere per l'una o l'altra ipotesi: o Levi ha scritto «tre anni» per un inganno della memoria (o, che è lo stesso, perché ha sbagliato a stimare l'età della bambina), oppure l'età di Emilia personaggio è stata attratta come per assimilazione dall'età di Hurbinek, che ha influenzato a posteriori la memoria di Levi.¹³

Proseguendo nella considerazione dei parallelismi compositivi e semantici, troviamo che, oltre che per l'identica età, i due personaggi corrispondono anche per i riferimenti descrittivi introdotti dalla seconda relativa, che vanno di pari passo: aggiungendo dei tratti alla rappresentazione, Levi passa infatti a descrivere elementi caratteriali dei due bambini. Emilia è contraddistinta dall'indimenticabile sintesi dei quattro aggettivi nudamente accostati: «curiosa, ambiziosa, allegra e intelligente» (Opere, I: 147) (anche a Hurbinek è associata del resto una serie di quattro determinanti: il «più piccolo ed inerme» della camerata, il «più innocente», «un bambino», Opere, I: 317); Hurbinek dalla strenua volontà di combattere per entrare nel mondo degli adulti. Nell'uno e nell'altro caso si tratta di caratterizzazioni più adatte a degli adulti che a dei bambini.¹⁴ Questo fa crescere i personaggi

12 Cfr. la scheda sopracitata di Emilia Levi, pubblicata dal Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea. A conferma cfr. anche Thomson, *Primo Levi. Una vita*, cit., p. 219, che si riferisce a lettere inviate dal campo di Fossoli da Jolanda De Benedetti, moglie di Leonardo, nelle quali si cita «la piccola Emilia Levi, di cinque anni».

13 Nella *Deposizione per il processo Boshamer* [1971] Levi confermerà ciò che aveva scritto in *Se questo è un uomo* (1958): «Nel nostro vagone c'era un bambino ancora lattante ed una bambina di tre anni» (Levi e De Benedetti, *Così fu Auschwitz*, cit., p. 107).

14 Nota infatti Marco Belpoliti, in un bel contributo dedicato a Emilia, che l'aggettivo *ambiziosa* «è davvero splendido detto di una bambina (di un bambino,

in dignità; Levi, per usare il lessico della critica pedagogica di Rodari, coi bambini «non bamboleggia».¹⁵

La terza frase relativa, introdotta da un pronome obliquo, ha tratti comuni dal punto di vista linguistico-semanticò. Con questa frase Levi rappresenta infatti i due bambini in una situazione di passività; entrambi subiscono un'azione, di valore e significato opposto: amorevole per Emilia, brutale per Hurbinek. Il parallelismo delle due figure è così rinforzato dal raffronto tra «l'attenzione amorevole con cui a Emilia fu fatto il bagno» e «l'attenzione burocratica con un cui il senza nome Hurbinek fu numerato e tatuato», come scrive Judith Woolf.¹⁶

Veniamo al suggello, elegantissimo, con cui Levi perfeziona il sistema di corrispondenze sintattiche, semantiche e retoriche; è un chiasmo che riguarda le posizioni di soggetto e verbo della proposizione principale dei due periodi: (così) *morì Emilia – Hurbinek morì*. Il chiasmo è osservabile sia sul piano sintagmatico (inversione delle posizioni dei lessemi, come abbiamo appena visto) che su quello compositivo: nel ritratto di Emilia la coppia soggetto verbo è collocata in apertura, nel caso di Hurbinek in chiusura di paragrafo. Se potessimo staccare i due brani dai testi cui appartengono per saldarli in una virtuale unità macrotestuale, vedremmo che lo stesso nesso verbo-nome apre e chiude il dittico, assicurandogli una certa riconoscibilità e autonomia, come a separarlo da tutto il resto.

Altri tratti, semanticamente opposti, delle due figure contribuiscono, se unificati, a formare un quadro perfettamente compiuto. Prima fra tutti va notata la differenza di genere: femmina e maschio. In secondo luogo si può considerare il moto relativo, cioè il rapporto tra il percorso

in generale). L'ambizione come virtù, e non come un difetto, anzi» (Belpoliti, *Levi Papers – Così era Emilia*, «Moked», 11/12/2016, <<https://moked.it/blog/2016/12/11/levi-papers-cosi-emilia/>>, visitato il 2 febbraio 2022).

15 Gianni Rodari, *I bambini e la poesia* [1972], in *Scuola di fantasia* [1992], ora in Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori, 2020, p. 1618 (nello specifico, Rodari si riferisce alla poesia di Alfonso Gatto, che resta adulta anche quando parla ai bambini).

16 Judith Woolf, *The Memory of the Offence. Primo Levi's If this is a Man*, Market Harborough, Troubador, 2001, p. 47: «the parental care with which Emilia was bathed»; «the bureaucratic care with which the unnamed Hurbinek was numbered and tattooed».

(letterale o metaforico: la vita) dei due bambini e il luogo in cui scompaiono, Auschwitz: Emilia arriva da fuori, dal «mondo degli uomini» e (non) entra in Auschwitz; Hurbinek ha la sua origine nel mondo dei non-uomini, essendo nato ad Auschwitz, e vorrebbe invece uscirne, per entrare nel «mondo degli uomini». Entrambi muoiono quindi in una situazione liminale: Emilia uccisa subito, sulla soglia del Lager, Hurbinek sconfitto dalla malattia nel Campo Grande proprio mentre le porte di Auschwitz si stavano aprendo al mondo esterno.

Proseguiamo col riscontro degli altri tratti opposti e complementari: di Emilia è nota e precisabile la discendenza, mentre non è possibile risalire ai genitori di Hurbinek, «figlio di Auschwitz». Emilia è integra fisicamente e anche nella personalità, che esprime parlando la lingua italiana – perché è integrata in una nazionalità, in una “patria”. Hurbinek invece è menomato sia nel corpo («era paralizzato dalle reni in giù», *Opere*, I: 318) che nella lingua, poiché nessuno gli ha insegnato a parlare: impossibile anche solo stabilire quale lingua parlerebbe, se potesse farlo; non ha dunque né genitori né nazione. Altro elemento da confrontare è il tatuaggio: giunta ad Auschwitz, Emilia entra direttamente nel nulla e svanisce, senza essere tatuata; Hurbinek invece esce dal nulla, è un prodotto del nulla, e come prodotto di Auschwitz reca tatuato sul «minuscolo avambraccio» (*Opere*, I: 319) il numero di matricola, il codice che testimonia il dominio nazista.

Anche il relativo scompenso mensurale dei due ritratti può trovare un'ipotesi di spiegazione: oltre ai due brevi paragrafi, forse addirittura esemplati l'uno sull'altro, che compongono il dittico, perfettamente affrontabile, risulta infatti che a Hurbinek Levi dedica molto più spazio che a Emilia. Credo che questo possa derivare da un dovere di compensazione che Levi avverte nei confronti di Hurbinek, al quale sente di dover restituire almeno una parte (cura, affetto, identità) di ciò che il Lager gli ha negato fin dalla nascita; qualcosa che nei soli tre (o cinque) anni vissuti prima della deportazione, a Emilia non era invece mancato.

Poche parole si possono ancora aggiungere in conclusione. Non ci sono dubbi sul fatto che Emilia e Hurbinek corrispondano a dei referenti reali. Ma nei rispettivi libri la loro funzione referenziale, che risponde al dovere del testimone-cronista, se considerata in prospettiva testuale e letteraria, cioè in relazione al progresso del discorso narrativo e saggistico di *Se questo*

è un uomo e *La tregua*, si complica. Nella diversa specificità dei capitoli *Il viaggio* e *Il Campo Grande*, i personaggi di Emilia e Hurbinek sono comunque accomunati da una simile funzione testuale e compositiva: sono entrambi, nel senso leviano del termine, «campioni» (Opere, II: 1235). Emilia rappresenta per tutti coloro («le nostre donne, i nostri genitori, i nostri figli», Opere, I: 14, 147) che sono andati «in gas» subito dopo essere scesi dal treno,¹⁷ e appare in piena coerenza con il sistema semantico del primo capitolo, dove i picchi di intensità emotiva coincidono con il rilievo di elementi che pertengono all'infanzia;¹⁸ Hurbinek testimonia per coloro che sono stati uccisi dall'«ultimo grande colpo di falce» di Auschwitz, cioè per quelli che sono morti nell'infermeria del Campo Grande in cui anche Levi era stato ricoverato. Nell'uno e nell'altro caso, scegliere due bambini come campioni di due diverse categorie di sommersi, risponde a una esigenza di amplificazione del crimine perpetrato e subito. E forse anche a una più potente istanza di rivendicazione nei confronti dei responsabili.

Infine, in questa progressiva stratificazione di senso e di funzioni, Emilia e Hurbinek vanno riconsiderati nel macrotesto costituito dai primi due libri di Levi. In quest'ottica sembra addirittura possibile, come dicevamo,

17 Va aggiunta un'importante sotto-categorizzazione: «Emilia è scelta da Levi a rappresentare quei bambini che nel capitolo *Il viaggio* sono inquadrati con l'occhio della normalità nell'imminente tragedia» (Giulio Baldissone, *L'opera al carbonio. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi*, Milano, Franco Angeli, 2016, p. 135).

18 Alla vigilia della partenza da Fossoli, scrive Levi, si tennero come al solito le lezioni della «piccola scuola» del campo; il tragico evento del giorno dopo, l'interruzione definitiva, è preannunciato da una nota luttuosa: «Ma ai bambini quella sera non fu assegnato compito» (Opere, I: 143). Segue poi la descrizione della ultima notte nel campo di Fossoli, reticente in merito ai comportamenti di chi si abbandona per l'ultima volta alla passione, amorevolmente analitica invece per il comportamento delle madri: «Ma le madri vegliarono a preparare con dolce cura il cibo per il viaggio, e lavarono i bambini, e fecero i bagagli, e all'alba i fili spinati erano pieni di biancheria infantile stesa al vento ad asciugare; e non dimenticarono le fasce, e i giocattoli, e i cuscini, e le cento piccole cose che esse ben sanno, e di cui i bambini hanno in ogni caso bisogno. Non fareste anche voi altrettanto? Se dovessero uccidervi domani col vostro bambino, voi non gli daresti da mangiare?» (*Ibid.*). Ancora una nota straziante sulla sete patita in viaggio: «Due giovani madri, coi figli ancora al seno, gemevano notte e giorno implorando acqua» (145).

staccare virtualmente le loro figure dai testi in cui sono incastonate e isolarle in un dittico che abbia una propria autonomia. Autorizzano a compiere questa operazione critica i numerosi indizi – se non vogliamo chiamarli prove – che portano le due metà a combaciare perfettamente. Come unità ricomposta, Emilia e Hurbinek parlano dell'infanzia negata¹⁹ come del peggiore dei crimini commessi dall'umanità contro l'umanità e costituiscono un monito di affermazione e rivendicazione dei diritti dei bambini, sempre e ovunque. Codificando questo messaggio di livello superiore, Levi attinge a una funzione *universale* della sua scrittura, altrove chiaramente esplicitata.²⁰ La complessa funzione dei personaggi va dunque di pari passo con la costruzione del senso del discorso su Auschwitz: quando raggiungiamo questo livello “supremo”, la memoria di Auschwitz, come ha ben mostrato Guri Schwartz,²¹ non è più soltanto letterale, cioè vincolata al contesto storico che l'ha prodotta, ma – e questo è un termine che torna appieno nella traccia del convegno – *esemplare* e *paradigmatica*.

- 19 In linea teorica, come scrive Sara Valentina Di Palma in *Se questo è un bambino. Infanzia e Shoah*, Firenze, Giuntina, 2014, p. 140, «la categoria dei *Kinder* non si annoverava nel sistema concentrazionario nazista, giacché i bambini non avevano diritto ad esistere – essendo l'infanzia il futuro di un popolo, e quello ebraico doveva scomparire –». Nella realtà dei campi si verificarono però, come testimonia anche il brano di Levi su Hurbinek, numerose eccezioni: si veda in particolare il vaglio dei casi registrati dalle testimonianze nella monografia di Di Palma, pp. 140–160.
- 20 Lo si vede bene nei *Sommersi e i salvati*, quando Levi parla di una vergogna «più vasta» (universale, appunto) di quella derivante dalla condizione di prigionieri: «la vergogna del mondo»; e quando l'autore carica la figura di Rumkowski di un significato «più vasto» che trascende la realtà storica della Shoah (Opere, II: 1197; 1186).
- 21 Guri Schwarz, *La Shoah come paradigma: memoria dell'evento e paragoni (im)possibili*, in *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, a cura di Francesca R. Recchia Luciano e Claudio Vercelli, Genova, il melangolo, 2016, pp. 170–171: «Primo Levi [...] ha mostrato come necessariamente quella memoria debba accettare di essere messa in gioco, di misurarsi non solo sul piano letterale ma anche su quello esemplare». Sull'esemplarità del «massacro nazista», che resterà come «la macchia del ventesimo secolo, e già oggi deve essere letto come un allarme per tutti i secoli futuri» Levi si esprime chiaramente nel saggio *Il difficile cammino della verità* [1987], in Opere, II: 1692.

«Gli occhi dell'uomo Kraus»

I

Kraus è l'unico capitolo di *Se questo è un uomo* il cui titolo corrisponde al nome di un personaggio. Fa parte del libro fin dalla prima edizione De Silva 1947, e nell'edizione definitiva Einaudi 1958 non ci sono stati ritocchi al testo. È anche fra i capitoli più antichi: esiste un dattiloscritto datato 25 febbraio 1946.

Kraus, dove Primo Levi racconta un breve incontro tra due compagni di prigionia alla fine di una giornata di lavoro, è forse il capitolo più misterioso di *Se questo è un uomo*, ma è tra quelli che hanno ricevuto meno attenzione critica. Parto da un'osservazione che orienterà la mia lettura: il titolo con cui Levi ha proposto agli editori il suo primo libro era *I sommersi ed i salvati* (con *d* eu fonica). È ragionevole pensare che nel testo, accanto alla presenza dei sommersi, anche la presenza dei salvati abbia un peso maggiore di quello che oggi percepiamo attraverso il filtro del titolo *Se questo è un uomo*. Qui proverò a leggerlo come se la coppia sommersi-salvati fosse il tema-cardine, e anche per questo lo citerò dalla versione 1947.

In *Se questo è un uomo* sappiamo dove sono i sommersi perché li vediamo quasi dappertutto. Viene da chiedersi dove sono invece i salvati oltre che nel capitolo a loro riservato, e viene poi da chiedersi se Primo Levi fa parte di questa categoria, e se sì, in che senso. Levi è un salvato perché è uscito vivo da Auschwitz, ma non basta registrare il fatto. Bisogna guardare la via che ha percorso, il modo in cui l'ha raccontata e le riflessioni che è andato svolgendo sul suo essersi salvato.

Nel capitolo *I sommersi ed i salvati* Levi spiega che in lager è facile soccombere; ma «Se i sommersi non hanno storia, ed una sola ed ampia

è la via della perdizione, le vie della salvezza sono invece molte, aspre ed impensate» (Opere, I: 66). A questo punto Levi propone quattro ritratti di salvati, scelti per il loro valore esemplare, che occupano il resto del capitolo. Un «salvato» numero cinque lo incontriamo nel capitolo successivo, *Esame di chimica*: è Levi in persona, l'io narrante di *Se questo è un uomo*. Forse non è un caso che al capitolo *I sommersi ed i salvati* segua *Esame di chimica*. È come un sottinteso rivolto a chi legge: "I quattro sistemi per salvarsi che vi ho appena descritto non mi erano né possibili né congeniali. Ora vi racconto qual è stato il mio". E lo racconta con lucidità, strazio e vertigine.

Anche per leggere *Kraus* bisogna partire dal modo di raccontare, perché in questo capitolo si ode una voce singolare: nel senso che suona strana, e nel senso che una voce così non c'è in nessun altro punto di *Se questo è un uomo*. La singolarità consiste nel fatto che in *Kraus* Levi parla con la voce del salvato.

2

Il senso di *Kraus* si comincia ad afferrarlo se lo si legge in coppia con il capitolo precedente, *Ottobre 1944*. Tra l'uno e l'altro c'è un nesso: in *Ottobre 1944* Levi si salva, in *Kraus* si comporta e parla da salvato.

In *Ottobre 1944* Levi ha fatto il possibile per mostrarsi in buona forma fisica al medico SS che decide chi andrà in camera a gas; i suoi sforzi, o la fortuna, o solo il caso, hanno voluto che non venisse scelto. A questo punto Levi è un sopravvissuto ma – in questo capitolo, almeno – il suo profilo non è quello del salvato. Manca, qui, l'elemento dell'autocostruzione. C'è solo, ed è stata efficace fin dove era possibile, la volontà di restare vivo. In *Kraus* la situazione si capovolge: Levi si costruisce e si mostra come un salvato per deliberazione intellettuale. È sempre in balia del caso («domani può anche finire la guerra, o noi essere tutti uccisi»: Opere, I: 102), ma in *Kraus* è già un salvato putativo: un candidato alla sopravvivenza, se la sfortuna non si metterà di traverso.

«Quando piove si vorrebbe poter piangere» (100): *Kraus* comincia come una pagina di diario. Benché chi legge sappia che è stata scritta dopo,

è efficace la finzione di un presente registrato in presa diretta. Rispetto ad altri momenti di lager che Levi riferisce al presente, qui la differenza è che non sta succedendo nulla di nuovo o di notevole, c'è solo la routine del campo, e la pioggia a distinguere la giornata. È un momento che potremmo definire tranquillo e distaccato: un presente riepilogativo. Chi parla è inerme rispetto all'ambiente che lo circonda, ma pure è protetto, fasciato nei propri pensieri che scorrono liberi.

Kraus comincia con quel bene raro in lager che è la solitudine, il poter scrutinare senza disturbo le proprie «condizioni di zero» (Opere, I: 1348). La percezione dell'ambiente esterno è inalterata e semmai amplificata (il fango, la pioggia, gli zoccoli, la stoffa contro la pelle bagnata, i gesti del lavoro), ma il pensiero si concentra sul didentro (la riflessione sui gradi dell'infelicità). L'uomo senza riparo si fa un nido del proprio corpo esposto, astraendosi ma restando vigile come in lager si deve essere. È una prima chiave del capitolo: *Kraus* è un soliloquio anche quando è un dialogo, ed è forse l'unico episodio di *Se questo è un uomo* in cui Levi guarda come dall'alto: da una posizione dominante, benché sia un prigioniero non privilegiato.

Kraus è il capitolo “ungherese” di *Se questo è un uomo*. Gli ungheresi sono, in Europa, l'ultimo gruppo nazionale a subire la deportazione; di conseguenza, gli ebrei ungheresi dovrebbero sapere che cosa li aspetta nei lager. I deportati dall'Ungheria saranno 437.000, le vittime oltre 180.000. Gli ebrei di Budapest sono gli ultimi a partire. I loro trasporti avvengono nel luglio 1944.¹ Le premesse di *Kraus* sono in *Al di qua del bene e del male*, dove si parla di un grosso trasporto di ungheresi arrivato tre giorni prima (Opere, I: 55). Più avanti, in *I fatti dell'estate*, la chiarezza è massima:

Durante tutta la primavera erano arrivati trasporti dall'Ungheria; un prigioniero ogni due era ungherese, l'ungherese era diventato, dopo l'yiddisch, la seconda lingua del campo.

Nel mese di agosto 1944, noi, entrati cinque mesi prima, contavamo ormai fra gli anziani. (Opere, I: 87)

1 Raul Hilberg, *La distruzione degli Ebrei d'Europa* [*The Destruction of European Jews*, 1985], nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Frediano Sessi, Torino, Einaudi, 1999, p. 816; 849; 864; 1378.

In *Se questo è un uomo* Levi offre sempre, in poche righe e al momento appropriato, un quadro storico degli eventi. Dopo queste osservazioni compendiarie, il singolo personaggio ungherese indicato esplicitamente come tale sarà Kraus.

Rispetto agli ungheresi *Zugang*, cioè nuovi arrivati, Levi è e si sente un veterano, anzi un veterano meglio equipaggiato per sopravvivere, in confronto all'ingenuità, alla meticolosità, all'assurdo formalismo cittadino e piccoloborghese degli ungheresi, gruppo che egli – benché vittima di stereotipi in quanto ebreo – tende a vedere come una categoria compatta, sulla base appunto di stereotipi che l'esperienza quotidiana gli conferma.

Abbiamo finora due elementi, il guardare dall'alto e il giudicare sulla base di stereotipi. Il dislivello non consiste solo nella posizione dell'io narrante Levi rispetto al suo compagno Kraus mentre lavorano insieme dentro una buca. È il testo nel suo complesso a descrivere gli ungheresi come se fossero bambini piovuti fra gli adulti. Kraus ha «una curiosa faccia piccola e storta [...] quando ride sembra un bambino, e ride spesso.» (Opere, I: 101)

Kraus lavora con troppo zelo, e dato che il lavoro di oggi è spalare, in quattro e in catena, la sua velocità sconsiderata disturba i compagni: di qui il modo in cui Levi riferisce il piccolo incidente della palata di fango che Kraus per errore gli spiaccia addosso, di qui il ritratto irridente e il giudizio sprezzante, nella forma di un'imprecazione solo pensata: «oh no, povero Kraus, non è ragionamento il suo, è solo la sua sciocca onestà di piccolo impiegato.» (*Ibid.*)

Oltre che nella scena dello spalare dentro la buca, anche nella marcia del ritorno verso le baracche è come se Levi osservasse dall'alto la sfilata dei prigionieri di cui fa parte anche lui: e, come guardando dall'alto, si accorge di essere capitato accanto a Kraus.

3

Sotto il profilo della scrittura, *Kraus* è un capitolo contemplativo e perfino euforico, con svolazzi ispirati dal puro piacere di esprimersi. Lo si

avverte soprattutto nella pagina tra la fine del turno di lavoro e la marcia in fila per cinque, subito prima del discorso che Levi terrà a Kraus. Questa pagina è la più asciuttamente calligrafica di *Se questo è un uomo*, più elaborata perfino rispetto al *Canto di Ulisse*, dove un'acerbità frettolosa sospinge i personaggi e la narrazione. Benché lì si parli di Dante, non c'è tempo per indugiare. Questa di *Kraus* è una pagina più lenta, orchestrata, recitata addirittura. Per una volta Levi si abbandona a divagare, a secondare la curva fonica delle parole: «Adesso è l'ora di "links, links, links und links", l'ora in cui non bisogna sbagliare passo.» (Opere, I: 102) Al livello dello stile, anzi della voce, è l'ora di una saggezza che si può definire *consumata* in due sensi: consolidata e inutile.

È anche una pagina di nervosismo frenato a stento, la rabbia di chi si annoia perché conosce il lager a memoria ma sa che quel lager noioso lo condurrà alla morte, e così non gli resta che prendersela con qualcuno che si mostra più inadatto di lui. Qui parte un secondo stereotipo, di carattere stavolta nazionale, al culmine di un nuovo pensiero da veterano: Kraus «non ha ancora capito dove siamo, bisogna proprio dire che gli ungheresi sono gente singolare.» (*Ibid.*)

A questo punto, nella macchina così ben avviata sopravviene un inciampo. Alla lettera: proprio com'è accaduto pochi momenti prima a Kraus, anche l'io narrante Levi perde il tempo della marcia, inciampa a ripetizione ed è costretto a fermarsi: «e lo ho guardato, e ho visto i suoi occhi, dietro le goccioline di pioggia degli occhiali, e sono stati gli occhi dell'uomo Kraus.» (*Ibid.*) Il sillabato lento (*lo ho guardato* senza elisione della particella ha il preciso scopo di farci sentire al tatto ciascuna delle sillabe) culmina in un effetto di temporalità ravvicinata fino a bloccare un fotogramma: «Sono stati gli occhi dell'uomo Kraus.»

«Sono stati» e non «Erano», meno patetico, più preciso. «Sono stati», nel senso che in un momento determinabile gli occhi di Kraus producono un effetto. «Sono stati»: qui il passato prossimo dell'italiano funziona come il *present perfect* dell'inglese, che si adopera quando un evento definito, prossimo nel tempo, produce una conseguenza che implica una durata.

Il personaggio che la frase sbalza in rilievo è «l'uomo Kraus.» A controllare quante volte Levi usa «l'uomo» con valore di apposizione, il risultato è notevole: «l'uomo Kraus» è la prima formula di questo genere nella

sua opera; la seconda occorrenza sarà «l'uomo Charles» nel capitolo *Storia di dieci giorni*, l'ultimo in *Se questo è un uomo* (Opere, I: 125). La solennità di questi due punti è simmetrica, ma la differenza è grande. Charles è il compagno lavorando accanto al quale il narratore-protagonista salva se stesso e le vite degli altri; è il compagno insieme col quale si torna a essere uomini. Nell'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*, uscita nel 1973, Levi commenta così «l'uomo Charles»: «Charles e l'autore non sono più "Häftlinge" oramai: sono ridiventati "uomini", hanno abbandonato l'inerzia, hanno ripreso il fardello dell'azione e della responsabilità reciproca.» (Opere, I: 1421)

Da «l'uomo Kraus» a «l'uomo Charles.» Nel caso di Kraus la pienezza, la semplicità, l'irriducibilità del valore-uomo colpiscono all'improvviso, mentre per Charles ci si arriva condividendo uno spazio, un lavoro e uno scopo, provando per lui un'ammirazione che cresce nel tempo («l'uomo Charles» compare il 21 gennaio, il quarto dei «dieci giorni»). Kraus è una rivelazione, Charles è una sedimentazione.

Kraus è un cognome, Charles è un prenome. A inizio capitolo Levi indica con il cognome tutti e tre i compagni che lavorano con lui dentro la buca: Kraus, Clausner, Gounan; quel *Páli* (Opere, I: 102-103) che nell'edizione 1947 compare con l'accento sbagliato, grave anziché acuto, è il suo prenome: *Páli* (o *Pàli*) sta per per *Pál*, che in ungherese equivale a «Paolo»; Levi rispetta la regola ungherese che vuole il cognome a precedere il nome. Quanto poi all'«uomo Kraus», spetta anche a lui una nota d'autore nell'edizione scolastica; Levi cita una frase da *I fatti dell'estate* – «I personaggi di queste pagine non sono uomini» (Opere, I: 91) – e aggiunge: «Solo per un attimo, in una breve tregua della sofferenza e del bisogno, l'autore vede accanto a sé "l'uomo Kraus".» (Opere, I: 1418)

Questa nota che parla di una «breve tregua» è reticente ed ellittica ma lascia capire due cose, valide non solo per l'attimo in cui Levi ha visto «l'uomo Kraus» ma per l'intera scena: il protagonista-narratore non sta soffrendo (o almeno, non soffre in maniera insopportabile) ed è libero dal bisogno.

4

Essere liberi dalla sofferenza e dal bisogno significa, di fronte a Kraus, sentirsi alla pari, però più ricchi; implica che tu veda l'altro come un tuo simile, accorgendoti di potergli offrire qualcosa che possiedi e che a lui manca.

Allora avvenne un fatto importante, e mette conto di raccontarlo adesso, forse per la stessa ragione per cui metteva conto che avvenisse allora. Mi accadde di fare un lungo discorso a Kraus: in cattivo tedesco, ma lento e staccato, sincerandomi, dopo ogni frase, che lui l'avesse capita. (Opere, I: 102)

Tra le considerazioni a cui questo brano si presta, ecco la più urgente: Levi dice che il fatto avvenuto è importante, e che è importante raccontarlo ora così come è stato importante che avvenisse allora, ma non ci dice perché queste tre cose in fila siano importanti, una per una e nel loro insieme. Sono due frasi asciutte, bilanciate, prive di compiacimento, ma Levi tiene per sé la definizione del «fatto» di cui parla, e anche la ragione per cui ha deciso di scrivere *Kraus*: ci sta mostrando un qualcosa, ma (contrariamente al suo solito) non lo spiega né tantomeno lo definisce. In tutto il capitolo, il rapporto di Levi *auctor* con il Levi *agens* è un rapporto di audace reticenza: audacia stilistica, reticenza tematica.

Proviamo ad analizzare con lentezza e dal principio. «*Mi accadde di fare un lungo discorso a Kraus.*» La decisione è improvvisa e immotivata, come nel capitolo *Il canto di Ulisse*, dove folgora dopo uno spazio bianco: «... Il canto di Ulisse. Chissà come e perché mi è venuto in mente.» (Opere, I: 83) Proprio come *Il canto di Ulisse*, anche *Kraus* porta in scena una traduzione, e anche questo episodio consiste in una comunicazione impellente e nella necessità di accertarsi, frase dopo frase, che il destinatario abbia compreso. Se è vero che *Kraus* fa coppia con *Ottobre 1944*, allora è altrettanto vero che nel libro c'è anche un capitolo gemello, *Il canto di Ulisse*. Come nel *Canto di Ulisse*, anche il racconto che Levi fa a Kraus si sviluppa durante un percorso a piedi, e malgrado sia in prosa ha l'apparenza ritmica di un discorso in versi, che non preesistono come quelli di Dante ma che si scandiscono nel ritmo della marcia.

«Allora avvenne un fatto importante»: il verbo con cui si comincia è declinato al perfetto, un perfetto solennizzante evocato da una prospettiva che è tutt'altra: il tempo presente dell'io che scrive, nel 1946 e in Italia. Segue un'attualizzazione metanarrativa – «e mette conto raccontarlo adesso» –, un autocommento extratestuale dell'*ego scribens* con immediato aggancio tra realtà del 1946 e narrazione declinata al perfetto («Mi accadde»). L'autore conduce l'una e l'altra a uno stesso livello drammatico, psicologico e cognitivo: il fatto mi è successo allora, e io ve lo racconto ora «forse per la stessa ragione per cui metteva conto che avvenisse allora.» La morale dell'episodio rimane implicita. L'insieme suona come un ammonimento a se stesso (per il contenuto di ciò che l'*ego scribens* si dispone a narrare) ma anche come una richiesta di attenzione supplementare.

Dopo questo commento anticipato, Levi torna ad abbandonarsi al racconto che ha deciso di condurre al perfetto, tempo verbale che non cambierà fino alla conclusione. A Kraus, e nello stesso tempo a noi (ma è come se inoltre lo notificasse al se stesso scrittore del febbraio 1946), Levi racconta un suo sogno. Il passato remoto è dunque la dominante musicale del racconto, e andrà duettando con un imperfetto fiabesco fino alla conclusione del capoverso che chiude l'episodio:

Gli raccontai che avevo sognato di essere a casa mia, nella casa dove ero nato, seduto con la mia famiglia, con le gambe sotto il tavolo, e sopra molta, moltissima roba da mangiare. Ed era d'estate, ed era in Italia: a Napoli? ... ma sì, a Napoli, non è il caso di sottilizzare. Ed ecco, ad un tratto suonava il campanello, ed io mi alzavo pieno di ansia, e andavo ad aprire, e chi si vedeva? Lui, il qui presente Kraus Pàli, coi capelli, pulito e grasso, e vestito da uomo libero, e in mano una pagnotta. Da due chili, ancora calda. Allora «Servus, Pàli, wie geht's?» e mi sentivo pieno di gioia, e lo facevo entrare e spiegavo ai miei chi era, e che veniva da Budapest, e perché era così bagnato: perché era bagnato, così, come adesso. E gli davo da mangiare e da bere, e poi un buon letto per dormire, ed era notte, ma c'era un meraviglioso tepore per cui in un momento eravamo tutti asciutti (sì, perché anch'io ero molto bagnato). (Opere, I: 102–103)

Proviamo a immaginare in quale situazione fu raccontato questo sogno: durante una marcia verso le baracche, sotto la sorveglianza di un Kapo armato di bastone e con l'orchestrina del lager a dare il ritmo. Quello che leggiamo è un racconto scandito non solo dalla punteggiatura

ben rilevata, dalla sintassi elementare, dalle informazioni e dai dettagli che arrivano uno alla volta, solidi, rotondi. È un racconto che è il lager intero a suscitare e condurre.

Come nel *Canto di Ulisse*, dove Levi traduce Dante dall'italiano antico al francese moderno (lingua che non padroneggia granché), questo racconto lo dobbiamo immaginare raccontato in un'altra lingua, in un tedesco tre volte semplificato: dalla rozzezza del *Lagerjargon*, dalla scarsa padronanza di Levi (più scarsa ancora rispetto al francese), infine dalla necessità di sfrondarlo, spezzettarlo e rallentarlo affinché Kraus (che «capisce assai male il tedesco»: *Opere*, I: 101) afferri tutto quanto. Mai come in questo caso si può parlare di *pièdi* del discorso, di un discorso versificato dal ritmo degli zoccoli sul terreno coperto di fango, e che perciò assume un'andatura epico-fiabesca per Kraus che lo ascolta e ci crede, e una eco fiabesco-epica per Levi che lo conduce senza crederci.

«Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene» (*Opere*, I: 85). Questo ha pensato Levi nel *Canto di Ulisse*, distogliendosi per attimo dal proprio compito di traduttore. In *Kraus* la situazione si capovolge, è Levi a sapere che sta facendo del bene al compagno. Ma qui non esiste reciprocità, non c'è dialogo né scambio perché manca la complicità e perché l'altro è destinato a soccombere. A differenza di Levi (e di Pikolo), Kraus non ha capito che cosa è il lager, e non sta lottando per salvarsi.

5

«Gli raccontai»: Levi racconta a Kraus una fiaba di salvezza nella quale non crede, ma gliela offre in maniera convincente. È una fiaba di salvezza contaminata o meglio infiltrata dal lager: «mi alzavo pieno di ansia», perché anche la situazione pacifica e sognata – ma sognata in Auschwitz – è una situazione sotto minaccia. Ulteriore infiltrazione, Kraus che porta in regalo del pane, come se in casa di una persona libera ci fosse penuria di beni essenziali, senza dire che sono tutti e due bagnati, bagnato anche quello che sta in casa propria e accoglie chi arriva da fuori. Concreto e

spettrale, il sogno raccontato a Kraus si sviluppa per mezzo di quel polisindeto ingenuo, ieratico, ipnotico che sempre troviamo nei racconti di sogni di Primo Levi: *e ... e ... e ...*

Il sogno offerto a Kraus è per il prigioniero Levi un'occasione per prendere le distanze da un'esperienza, il lager, che è in pieno corso. Con questo sogno improvvisato Levi la reinventa, in una sorta di mitoterapia: dove "mito" andrà inteso nel senso etimologico di racconto di finzione. E infatti, affinché il messaggio arrivi al destinatario va bene uguale che la città di Levi sia Napoli invece di Torino, così come nel *Canto di Ulisse* potevano mancare parecchie terzine di fila, purché Pikolo arrivasse a capire la terzina «Considerate la vostra semenza.»

Il sogno-fiaba che Primo racconta a Kraus avrà un effetto benefico ma breve sul destinatario. Non basterà a salvargli la vita. Ha però un effetto benefico e istantaneo su chi racconta: il narratore registra che la sua fantasia funziona sempre a dovere, così come funziona il suo potere di parola (in *Esame di chimica* era toccato alle nozioni di chimica rispondere bene all'appello), ma anche più a lungo termine, perché l'essersi collocato in una posizione che è al tempo stesso narrativa (costruisco un racconto efficace) e metanarrativa (costruisco un racconto in cui so di non credere nel momento stesso in cui lo invento, e dico esplicitamente ai miei lettori che non ci credevo mentre lo andavo inventando) lo investe di un potere virtuale sugli eventi immaginari che si converte in potere psicologico sugli eventi reali, e sulla percezione di sé.

Io – è il sottotesto del racconto-sogno – invento qualcosa che è al di fuori e al di sopra del luogo in cui sono condannato a stare rinchiuso, in costante pericolo di morte e alla mercé del caso. Quanto a me, tuttavia, se sono capace di raccontare *questo*, io sono nella mia essenza un salvato: sono un salvato io, ma non la persona per la quale ho prodotto il mio racconto.

Quest'ultima consapevolezza, Levi deve averla avuta fin dal principio. Ancora non la esprimeva, però, in quella che è la prima stesura conosciuta del capitolo *Kraus*: il dattiloscritto destinato a sua cugina Anna Foa Yona, che porta in calce la data «25-2-'46.»

Dattiloscritto Yona, datato 25 febbraio 1946	<i>Se questo è un uomo</i> , De Silva 1947
Che buon figliolo doveva essere Kraus da borghese: peccato non sapere l'ungherese, ecco che viene fuori in un diluvio di parole nella sua lingua bislacca, capisco solo il mio nome, dai gesti si direbbe che promette ed augura qualcosa. ²	Che buon ragazzo doveva essere Kraus da borghese: <i>non vivrà a lungo qui dentro, questo si vede al primo sguardo e si dimostra come un teorema</i> . Mi dispiace non sapere l'ungherese, ecco che la sua commozione ha rotto gli argini, ed erompe in una marea di bislacche parole magiare. Non ho potuto capire altro che il mio nome, ma dai gesti solenni si direbbe che giura ed augura.

Solo più tardi Levi aggiungerà la frase (mio il corsivo) sul teorema di Kraus sommerso; la si legge nel testo a stampa dell'edizione 1947, dove troviamo – nel capitolo *I sommersi ed i salvati* – anche una dimostrazione anticipata del teorema: «Soccombere è la cosa più semplice: basta eseguire tutti gli ordini che si ricevono, non mangiare che la razione, attenersi alla disciplina del lavoro e del campo. L'esperienza ha dimostrato che solo eccezionalmente si può in questo modo durare più di tre mesi.» (Opere, I: 65)

Più avanti, sempre in *I sommersi ed i salvati* (Opere, I: 66) Levi dice dei «mussulmani»: «Essi popolano la mia fantasia della loro presenza senza volto.» Kraus è un mussulmano che ha un volto. Va salvato quantomeno il suo nome. Levi gli intitola un capitolo, e lo chiude in questo modo (la ripetizione del primo capoverso, come vedremo, è necessaria):

Che buon ragazzo doveva essere Kraus da borghese: non vivrà a lungo qui dentro, questo si vede al primo sguardo e si dimostra come un teorema. Mi dispiace non sapere l'ungherese, ecco che la sua commozione ha rotto gli argini, ed erompe in una marea di bislacche parole magiare. Non ho potuto capire altro che il mio nome, ma dai gesti solenni si direbbe che giura ed augura.

2 I dattiloscritti inviati ad Anna Foa Yona (per i quali si veda Opere, I: 1455–1475) sono ora conservati a Washington presso lo Holocaust Memorial Museum, e sono consultabili online.

Povero sciocco Kraus. Se sapesse che non è vero, che non ho sognato proprio niente di lui, che per me anche lui è niente, fuorché in un breve momento, niente come tutto è niente quaggiù, se non la fame dentro, e il freddo e la pioggia intorno. (Opere, I: 103)

Con il commento «Che buon ragazzo» ritorna il presente storico, qui intonato come discorso diretto da una voce che parla al presente di allora (il novembre 1944 dell'episodio) e nel presente di ora (il 1946 della scrittura). Ma ciò che colpisce è il salto, raggelante e voluto, tra gli attacchi dei due capoversi: «Che buon ragazzo doveva essere Kraus» (segue sviluppo argomentativo) contro il «Povero sciocco Kraus» (con punto fermo tranciante). Dopodiché, la frase che conclude l'episodio, scandita in sette membri in contrazione, non ha nulla a che vedere con il polisindeto del finto sogno raccontato. Siamo nel mondo senza pietà della veglia, espresso con l'anafora incalzante della realtà: «anche lui è niente, fuorché in un breve momento, niente come tutto è niente quaggiù, se non la fame dentro, e il freddo e la pioggia intorno.»

6

È importante, dice Levi a chi legge, che io racconti qui e ora, così com'era stato importante che succedesse lì e allora. Anche questo richiede un commento. È importante, aggiunge Levi, che io vi dica che in quel momento non m'importava nulla di Kraus.

Levi attira la nostra attenzione sul fatto che il capitolo *Kraus* consiste in un doppio movimento: io allevio il dolore di un altro ma ne ottengo, quasi per ricompensa, di sentirmi superiore, più consapevole, più adatto a sopravvivere, e per giunta con una dimensione in più: so inventare una storia.

Il fatto non è dichiarato nel testo, ma è vistoso. Non appena Primo Levi enuncia «come un teorema» che Kraus è destinato a essere fra i sommersi del lager, in quello stesso momento gli balena la concreta possibilità di trovarsi fra i salvati (fortuna permettendo). È un triplo movimento: sono capace di fingere, so di esserne capace, vi racconto che ne sono stato capace.

In questa progressione si leggono cinismo e compiacimento, palesi ma di superficie, e si coglie un'autoaccusa – ben più importante – che riguarda la componente di finzione dell'episodio.

«Se sapesse che non è vero, che non ho sognato niente di lui.» E quale differenza potrebbe fare per Kraus, se anche venisse a saperlo? Sia il sogno sia il racconto sono invenzioni. Certo, la prima è spontanea mentre la seconda nasce da un calcolo. Ma qui la paura o, piuttosto, la vergogna, non deriva dall'eventuale quanto impossibile giudizio del compagno, bensì dal giudizio attuale e reale che Levi formula su se stesso. Il sogno che ha raccontato è un falso, e lui, impegnato in *Se questo è un uomo* che è un racconto di cose vere, si sente colpevole di finzione. E non solo di questo.

Sotto il profilo letterario il racconto del sogno è una lucida trance. Sotto il profilo morale è una situazione ambigua. Levi ce la descrive guardandosi dal definirla. Ha compiuto un'azione in cui un impulso si è assestato in un calcolo. Se però il suo scopo era dare sollievo, suscitando un guizzo di fiducia nell'altro e anche in se stesso, e se questo duplice scopo è raggiunto, perché deplorare implicitamente il proprio gesto? Risposta: perché Levi sa che lui, inventore, narratore e protagonista del sogno, è destinato a salvarsi, mentre il suo compagno, ascoltatore e personaggio del sogno, non si salverà, come sentenza la frase-teorema presente nel volume a stampa.

Ecco perché *Kraus* è gemello del *Canto di Ulisse*. Se con Pikolo ci si salva tutti e due grazie al racconto preso in prestito da Dante, qui si salva solo chi inventa il racconto, e si salva anche perché è stato capace di inventarlo.

7

Essere un salvato, e sapere di esserlo, crea a Primo Levi problemi morali che in *Kraus* debordano in problemi di stile: scrittura a momenti troppo ornata, eccesso di reticenza. Proprio alle ultime righe arriverà la sua confessione; sarà anch'essa reticente, ed è una confessione che vale in pari tempo come ritrattazione: «per me anche lui è niente, fuorché in un breve momento.»

Fuorché in un breve momento: l'ultimo capoverso di *Kraus* è come una coppia di imposte che nel richiudersi a scatto hanno un breve contraccollo verso l'esterno, lasciando balenare uno spiraglio di luce. Metafore a parte, per tradurre in chiaro ciò che Levi ci sta dicendo si deve ritornare all'«uomo Kraus», a quell'impennata retorica che è così rara in Levi e che, contenendo la parola «uomo», echeggia il titolo definitivo dell'opera. Levi sta cercando di dirci che per un breve attimo è caduta la sua boria da sopravvissuto. Si è visto al fianco di Kraus, non uguale a lui ma accanto a lui, un *Mitmensch* in possesso di qualcosa che lui solo, e non il suo compagno, poteva fare a beneficio di entrambi: raccontare inventando.

C'è ancora un altro dettaglio importante da prendere in considerazione. *Ottobre 1944*, che fa coppia con *Kraus*, finisce con un episodio tra i più forti di *Se questo è un uomo*. Dopo la selezione per il gas, Levi ode, e un momento dopo vede, «il vecchio Kuhn» che, seduto sulla sua cuccetta, «prega, ad alta voce, col berretto in testa e dondolando il busto con violenza. Kuhn ringrazia Dio perché non è stato selezionato.» Qui Levi si lancia in un'invettiva contro l'«insensato» Kuhn, felice che il suo Signore abbia lasciato vivo lui invece del compagno che gli sta accanto: «Se io fossi Dio, sputerei a terra la preghiera di Kuhn.» (Opere, I: 98–99)

Così finisce *Ottobre 1944*, ma Levi ha tenuto per sé un'informazione, che pure si potrebbe dedurre dal cognome del personaggio: Kuhn è ungherese, Levi lo dirà in un'intervista dei suoi ultimi anni (*Lo specchio del cielo* [1985], Opere, III: 521).

Ottobre 1944 finisce dunque con un salvato ungherese gonfio di boria per essersi salvato, che si crede eletto da Dio e che Levi, tornando a parlare con quella «voce di Dio» che aveva dato il tono alla poesia-epigrafe del libro, inchioda alla sua miseria morale.³ Il successivo capitolo *Kraus* sarà tutto ungherese e avrà un andamento speculare. Non è impossibile che il particolare taciuto – la nazionalità di Kuhn – contribuisca al fatto che nel capitolo successivo a *Ottobre 1944* il salvato «per un breve momento» sia, iniziativa personale di Levi, un ungherese destinato a soccombere.

3 Per la «voce di Dio» si veda Primo Levi, *Se questo è un uomo*, edizione commentata da Alberto Cavaglion, Torino, Einaudi, 2012, pp. 158–159; 226–227.

8

Sarebbe corretto affermare che Levi ha usato Kraus come uno strumento? No, o almeno non solo. Ho citato il finale di *Ottobre 1944*, ma credo che l'episodio di Kraus sia segnato anche dal finale di *I sommersi ed i salvati*. Anche lì c'è un dettaglio che Levi non lascia emergere, ma che si ricava dall'insieme: il salvato Henri è uno che non ti guarda negli occhi o che all'improvviso si raggela e distoglie lo sguardo. Da Henri, Levi non si è sentito guardato negli occhi. Viceversa, lui Kraus lo guarda negli occhi: «per un breve momento.»

Quel «breve momento» di massimo egoismo nel quale sembra avviarsi *Kraus* nelle righe conclusive coincide con un massimo di altruismo: la buona intenzione sussiste, malgrado si accompagni alla certezza – istintiva e «come un teorema» – che il gesto sarà inutile. In *Kraus* la linea di confine tra egoismo e altruismo è sfuggente. Nel Primo Levi narratore di *Kraus* sono attive un'intelligenza e una finzione che smentiscono se stesse, e che trovano assoluzione nell'atto stesso dell'autodenunziarsi.

L'importanza di *Kraus* rispetto a *Se questo è un uomo* (e rispetto all'opera intera di Levi) consiste nella sua ambiguità: della situazione, dell'atteggiamento morale, della voce, del pensiero, dell'azione e delle sue conseguenze. *Kraus* appartiene alla letteratura non solo e non tanto per la scrittura vistosamente letteraria, ma per l'ambivalenza del protagonista – e dell'episodio nel suo insieme: e qui mi affretto ad avvertire che la «zona grigia», peraltro di là da venire nel 1947, non c'entra nulla. Qui abbiamo una scena in cui, come avviene in tutta la grande letteratura, le azioni che vediamo svolgersi e le intenzioni degli attori – dichiarate, o deducibili – non si possono decifrare né definire fino in fondo, ed è per questo che continueranno a parlarci e a farci pensare e immaginare per ogni prevedibile futuro. Tutto ciò fa di *Kraus* un luogo di *Se questo è un uomo* dove si fa tangibile la piena appartenenza alla letteratura di questo racconto di fatti reali.

L'inizio di *Storia di dieci giorni*, capitolo conclusivo di *Se questo è un uomo*, offre qualche indizio supplementare sullo stato d'animo di Levi negli ultimi tempi della sua prigionia, incluso il novembre 1944 di *Kraus*. È il 17 gennaio 1945; Levi, che si è preso la scarlattina, è ricoverato da sette

giorni nell'infermeria del lager, quando giunge notizia che l'indomani verrà evacuato l'intero campo. Partiranno tutti, senza eccezione, perché l'esercito russo è ormai vicino.

La notizia non provocò in me alcuna emozione diretta. Da molti mesi non conoscevo più il dolore, la gioia, il timore, se non in quel modo staccato e lontano che è caratteristico del Lager, e che si potrebbe chiamare condizionale: se avessi ora – pensavo – la mia sensibilità di prima, questo sarebbe un momento estremamente emozionante. (Opere, I: 116)

Questa notazione va retroflessa sul dialogo con Kraus: qui come nella prima pagina di *Kraus* Levi è nella condizione di chi si fabbrica emozioni per mezzo della volontà, nella speranza che diventino vere e fortificanti a forza di fingerle.

9

«Ci ho lavorato a lungo, con amore e con rabbia.» Levi scrive così a Jean Samuel (siamo fra la tarda primavera e l'inizio dell'estate 1947) annunciandogli la pubblicazione di *Se questo è un uomo*.⁴ Nelle letture critiche di Levi si parla poco di rabbia, salvo che per notarne l'assenza. Della sua presenza ha parlato Luciana Nissim Momigliano, amica di Primo Levi, e che con lui venne catturata il 13 dicembre 1943 ad Amay, in Valle d'Aosta, nelle prime settimane della Resistenza. Anche lei ebrea, Nissim fu deportata nello stesso vagone di Levi, e raccontò per iscritto la sua avventura con oltre un anno di anticipo su di lui. Questa sua testimonianza è del 1997:

4 «J'y ai travaillé longtemps, avec amour et avec rage», in *Album Primo Levi*, a cura di Roberta Mori e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2017, p. 122; già in Jean Samuel con Jean-Marc Dreyfus, *Il m'appelait Pikolo. Un compagnon de Primo Levi raconte*, Paris, Laffont, 2007, p. 108 (traduzione italiana di Claudia Lionetti: *Mi chiamava Pikolo*, Milano, Frassinelli, 2008, p. 95).

Primo ha sofferto il freddo, la fame, le botte e la paura; si è spersonalizzato e si è riempito d'odio come tutti. Solo al ritorno, quando si è messo a scrivere, è stato capace di prendere il distacco dalla sua esperienza, e non si è presentato come una vittima lamentosa, né come un giudice vendicativo. Voleva soltanto testimoniare il modo in cui gli uomini si possono comportare e degradare.⁵

Avendo condiviso e poi narrato la stessa esperienza, Luciana Nissim è qualificata per dire in che modo Levi può aver vissuto e poi rielaborato l'impatto con Auschwitz. Le sue frasi, nette e cariche di pudore, sono una guida preziosa.

Circolano su Primo Levi letture rassicuranti, razionalizzanti, che insistono sui momenti di umanità e di tregua nei suoi libri, e che piegano il suo racconto verso un qualsiasi lieto fine, si tratti della sopravvivenza dell'individuo Levi o del consolatorio ripristino di un nucleo di umanità, di solidarietà. Sul versante opposto si elaborano letture vittimarie, mortuarie o francamente suicidarie; letture centrate sull'ineffabile e sull'insormontabile, su un Levi prigioniero di Auschwitz in perpetuo, e che rinvierebbe ad Auschwitz con ogni singola parola immagine o trama che abbia mai concepito. Tra queste due modalità – che si somigliano, malgrado le differenze di superficie – viene a mancare quel territorio mediano che è la concretezza dell'esperienza vissuta da Levi. Ed è singolare che venga a mancare, dal momento che l'ha descritta come meglio non si poteva.

Nella *Tregua*, capitolo *Il greco*, Levi accenna alle proprie doti di «*débrouillard et démerdard*», come elegantemente allora si soleva dire» (Opere, I: 331). Queste doti, l'interessato tende a sminuirle per modestia autoironica, ma molti indizi suggeriscono che non fossero di poco conto. Bisognerebbe dare loro il giusto risalto quando lo si legge, quando lo si studia, quando si parla di lui. Diciamo che, se smetteremo un po' di ammutolirci dinanzi al monumento e proveremo invece a guardarlo negli occhi – gli occhi dell'uomo Levi – le vedremo più chiare anche noi.

5 Silvia Giacomoni, «*Primo Levi non era così!*», intervista a Luciana Nissim Momi-gliano, «la Repubblica», 19 febbraio 1997, p. 34. La sua testimonianza, che reca le date «ottobre 1945 – aprile 1946», è *Racconti della casa dei morti*, in Luciana Nissim e Pelagia Lewinska, *Donne contro il mostro*, Torino, Ramella, 1946.

Levi è stato certo una vittima di Auschwitz, ma nel suo discorso pubblico – memorie, racconti, saggi, testimonianze, interventi nelle scuole – non si è voluto presentare come tale. Il termine che usava era «reduce»: uno che ritorna, e dice quello che ha visto e gli è sembrato di capire, e anche quello potrebbe essere fatto per l'avvenire. Una sua intervista contiene una frase rivelatrice: «dal Lager ho imparato una cosa: è tremendo sentirsi uccidere, ma non è bello neppure sentirsi salvati. Molto meglio salvarsi, e salvare, in prima persona» (*Il lavoro aiuta a sopravvivere* [1979], Opere, III: 152).

Il laboratorio della Buna negli specchi della scrittura: il personaggio di Gerhard Goldbaum

Il personaggio di Gerhard Goldbaum ricorre in un perimetro narrativo delimitato nell'opera leviana. Compare anzitutto nel *Sistema periodico* nel racconto *Vanadio*, dove Goldbaum è tra gli *Häftlinge* che avevano lavorato con Levi ad Auschwitz-Monowitz nel laboratorio della Buna e il cui nome viene rievocato dal chimico tedesco Doktor Lothar Müller, *alias* Ferdinand Meyer (Opere, I: 1020-1021). Ma la vera e propria figura di Gerhard Goldbaum prende corpo più tardi nel racconto *Un «giallo» del Lager* (Opere, II: 1068-1070). Pur trattandosi dunque di un personaggio che agisce in uno spazio narrativo non esteso, l'analisi delle strategie messe in atto da Levi nella sua costruzione e rappresentazione consente di contribuire con qualche nuovo dato all'approfondimento del complesso rapporto che si stabilisce tra finzione letteraria, realtà fattuale e dimensione autobiografica nella sua opera più tarda. A ciò si aggiungono ulteriori elementi di indubbio interesse: il tema – centrale in questo racconto e strettamente correlato agli aspetti ora nominati – della memoria e della sua (in)fallibilità; la messa in gioco nella costruzione narrativa leviana e nella specifica caratterizzazione del personaggio Goldbaum di un riutilizzo (e di una libera manipolazione) di informazioni emerse nei carteggi che Levi ha intrattenuto con i tedeschi; la tematizzazione, in conclusione del racconto, del Lager nazista come modello per le *šaraška* sovietiche (motivo, quest'ultimo, che si può forse ricondurre, come vedremo, a una possibile reazione leviana di fronte a un dibattito di stringente attualità: lo *Historikerstreit*, che ha avuto luogo in Germania proprio nel periodo di genesi del «Giallo»,

tra Ernst Nolte, Jürgen Habermas e altri storici,¹ intorno a una supposta «matrice asiatica» dei campi di concentramento tedeschi). Se è certo che Levi non abbia «smesso mai di raccontare il Lager, e di indagarlo nell'atto stesso di raccontarlo»,² è però anche appurato come il suo discorso su Auschwitz cambi sensibilmente rispetto agli esordi nei tardi anni Quaranta e risenta inoltre di un contesto storico fortemente mutato. *Un «giallo» del Lager* risale al 1986. Appartiene dunque a una costellazione di tardi racconti che Levi pubblica dopo i *Sommersi e i salvati*, la cui prima destinazione e stampa richiedono tra l'altro qualche riflessione preliminare.

Gli «specchi» di Levi: la prima edizione del «Giallo»

Nel 1986 il racconto ha una doppia pubblicazione: *Un «giallo» del Lager* appare anzitutto il 10 agosto sul quotidiano *La Stampa* e viene poi riproposto nel volume *Racconti e saggi* che avrebbe dovuto chiamarsi *Il fabbricante di specchi* (titolo adottato, come noto, solo in successive edizioni italiane ma già in estere coeve).³ Levi avrebbe infatti voluto chiamare così

- 1 Cfr. «Historikerstreit»: *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, Texte von Rudolf Augstein [et al.], München-Zürich, Piper, 1987². Levi interviene anche con un articolo d'opinione, su cui torneremo in seguito, in questa polemica che ha avuto avvio nell'estate del 1986, pubblicando *Buco nero ad Auschwitz* su *La Stampa* il 22 gennaio 1987.
- 2 Fabio Levi e Domenico Scarpa, *Presentazione*, in Primo Levi, *Auschwitz, città tranquilla: dieci racconti*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2021, pp. V–XVIII (p. VII).
- 3 Cfr. Primo Levi, *Il fabbricante di specchi. Racconti e saggi*, prefazione di Lorenzo Mondo, La Stampa, Torino, 1997 (con successiva ristampa nel 2007). L'effettiva adozione di questo titolo leviano (tratto dall'omonimo racconto) per questo libro nella sua lunga vicenda editoriale anche italiana, al posto del semplice *Romanzi e racconti*, non trova menzione nella nota, sopra citata, apparsa nelle *Opere complete*. Una possibile chiave per la predilezione di Levi per questo titolo si può forse trovare nelle seguenti osservazioni di Nadine Gordimer intorno alla relazione tra

questo libro composito che nasce, nella seconda metà degli anni Ottanta, dall'invito dell'Editrice La Stampa a selezionare e raccogliere una scelta degli scritti, di diversa natura, nati dalla collaborazione più che ventennale con il quotidiano torinese (cfr. Marco Belpoliti, *Racconti e saggi*, Opere, II: 1825–1826). Una eterogeneità di tipologie testuali dovuta alle più varie occasioni della scrittura: articoli, saggi, ma anche testi letterari e tre poesie. L'organizzazione interna del volume, operata da Levi, propone una chiara ripartizione di genere in particolare tra testi letterari (i racconti) e quelli d'opinione (i saggi). Una scelta autoriale che sottolinea, nel caso di una prosa come *Un «giallo» del Lager* e di altri pezzi, anche una diversa postura dell'io enunciativo rispetto a quella dell'io dell'opinionista e saggista degli articoli di natura non letteraria. Nella prima edizione del «Giallo» nel 1986 su *La Stampa*, questa distinzione non è ancora chiara e marcata. La pubblicazione del racconto, con firma di Levi, presenta tutte le peculiarità grafiche dell'elzeviro notate anche da Belpoliti nelle chiose alle *Opere complete*: «terza pagina, colonna a sinistra, titolo su due o tre colonne intervallate da piccoli segni grafici, ad esempio due stelline» (Opere, II: 1820). Se si considera l'orizzonte d'attesa delle lettrici e dei lettori dell'epoca, il pezzo deve essere parso piuttosto un articolo di fondo e non tanto un racconto che delinea una possibile dimensione fittiva. Anche l'occhiello (che viene necessariamente meno nella stampa in volume) sottolinea il ruolo centrale della memoria dell'autore Levi («Risolto, a memoria, dopo 42 anni», *Un «giallo» del Lager*),⁴ insomma la natura prettamente storico-testimoniale dello scritto.

scrittura e realtà, nel cui ambito è appunto sviluppato il seguente riferimento al *Fabbricante* leviano: «Il rapporto dello scrittore con le persone reali fa pensare piuttosto allo Spemet di Primo Levi, “uno specchio metafisico” che “non obbedisce alle leggi dell’ottica, ma riproduce la tua immagine *quale essa viene vista da chi ti sta di fronte*” [...]. La ritengo una delle definizioni più appropriate del modo in cui l’immaginazione agisce sulla realtà. Lo scrittore è la persona che ti sta di fronte», Nadine Gordimer, *Scrivere ed essere. Lezioni di poetica*, traduzione di Maria Luisa Cantarelli, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 13.

4 Cfr. Primo Levi, *Un «giallo» del lager*, «La Stampa», a CXX, n. 187, 10 agosto 1986, p. 3.

Perché soffermarsi ora su questi rilievi? Vedremo nel corso di questa indagine indiziaria intorno al personaggio di Goldbaum come il rapporto con i dati storici sia in realtà assai complesso nel racconto. Levi – o meglio l'io narrante di *Un «giallo» del Lager* che si profila come uno *storyteller* puntellato da numerosi ed espliciti ancoraggi a dati reali della biografia leviana – sottolinea apertamente l'infallibilità della sua facoltà memoriale a proposito del Lager e pone così l'accento sul suo ruolo di testimone:

Provai una specie di abbagliamento; a distanza di quasi mezzo secolo, il viso [di Goldbaum] era quello, coincideva perfettamente con quello che io, senza saperlo, recavo stampato nella memoria patologica che serbo di quel periodo: a volte, ma solo per quanto riguarda Auschwitz, mi sento fratello di Ireneo Funes «el memorioso» descritto da Borges, quello che ricordava ogni foglia di ogni albero che avesse visto, e che «aveva più ricordi da solo, di quanti ne avranno tutti gli uomini vissuti da quando esiste il mondo». (Opere II: 1070)

Proprio in un racconto come il «*Giallo*» in cui la memoria «patologica» del narratore e la sua funzione testimoniale sono rimarcate in qualche circoscritto ma cruciale passaggio, la narrazione svia palesemente dai dati fattuali. Al pari di quanto aveva già sperimentato in *Vanadio* e in altri racconti, Levi esplora i margini di altre possibilità narrative: raccontare singoli episodi risalenti all'esperienza del Lager, offrirne una trasfigurazione letteraria, operandone un marcato «arrotondamento finzionale». ⁵ Si tratta di aspetti con cui si giunge a toccare un nodo esegetico dalle molteplici implicazioni e già ampiamente dibattuto negli studi leviani. Mario Barenghi ha illustrato – in lucide e fondamentali pagine – come

5 Rimando per un'analisi di *Vanadio* e del rapporto di questo racconto con il carteggio Levi-Meyer a Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 261–273, così come all'accurata ricognizione intrapresa in Martina Mengoni, *Primo Levi e i tedeschi – Primo Levi and the Germans*, traduzione inglese di Gail McDowell, Torino, Einaudi, 2017, pp. 106–155 (da cui è tratta la citazione sopra riportata, cfr. *ivi*, p. 117). Segnalo inoltre, per un approfondimento della mediazione di Schmitt-Maaß e una ricostruzione della storia del carteggio (con riferimenti anche alla trasfigurazione di Meyer in *Vanadio*), Cornelia Röhlke, *Der Briefwechsel zwischen Primo Levi und Hety Schmitt-Maaß*, «Nassauischen Annalen», 126 (2015): 373–387.

il «criterio della veridicità» per Levi, e per altri scrittori-testimoni, non vada fissato nella stretta conformità del racconto ai fatti accaduti. «Ciò che conta è il valore morale dell'esperienza, che non si dà mai nell'*hic et nunc* (o meglio, nell'*illic et tunc*)». ⁶ In *Se questo è un uomo* e altre sue opere Levi mette in atto un «processo di costruzione di senso che muove dal vissuto e si sviluppa, lungo un arco di tempo impregiudicabile, attraverso il lavoro della memoria». ⁷ Un «giallo» del Lager – il caso di studio qui preso in esame – sollecita proprio un'accurata riflessione su questo processo leviano di trasfigurazione dell'esperienza in racconto, sull'accentuazione di ciò che Levi nella *Prefazione a «Moments of Reprieve»* ha definito «la tendenza ad arrotondare i fatti, a caricare i colori» (Opere, II: 1655). Ne rileveremo le spie e gli indizi nella costruzione del personaggio di Goldbaum, individuando le attive manipolazioni a cui Levi sottopone nel «Giallo» alcuni dati, con scarti, quindi, rispetto alla realtà fattuale, plausibilmente non riconducibili – per la loro configurazione e tipologia – alla connaturata fallacia della facoltà memoriale riconosciuta da Levi nei *Sommersi e salvati*.

Gerhard Goldbaum: storia e costruzione di un personaggio

Un «giallo» del Lager delinea in apertura fatti accaduti ad Auschwitz nel novembre e poi nel Capodanno del 1945. Sin dalle prime righe entrano in scena alcuni personaggi del Lager: il «Kapo olandese» e il gruppo degli olandesi, così come Gerhard Goldbaum «che olandese [però] non era, bensì austriaco» (Opere, II: 1068) ma che era entrato comunque nelle grazie del Kapo, incline a dispensare favori ai propri connazionali. La

6 Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi?/Why do we believe Primo Levi?*, traduzione inglese di Jonathan Hunt, Torino, Einaudi, 2013, p. 17.

7 *Ibid.* Per un approfondimento della costruzione dei personaggi di *Se questo è un uomo* che prende le mosse proprio dalle sopra citate considerazioni di Barenghi, si veda Raffaele Donnarumma, *Raccontare l'altro. Primo Levi, il personaggio non finzionale, l'etopea*, «Enthymema» XXV (2020): 186–200.

figura di Goldbaum si precisa nel prosieguo del racconto tramite due episodi che si collocano nella seconda metà del Novecento, rispettivamente negli anni Sessanta e poi negli anni Ottanta. Il narratore passa infatti, dopo la rievocazione di eventi avvenuti nel Lager, a riportare fatti successivi di «più di vent'anni» (*ibid.*) e menziona una sua corrispondenza con un chimico tedesco che aveva lavorato nella fabbrica della Buna a Auschwitz-Monowitz. Il nome del chimico non è qui evocato ma lettrici e lettori di Levi non possono ignorare una possibile allusione allo scienziato Ferdinand Meyer che era già stato trasfigurato in *Vanadio* nel personaggio del Doktor Müller. Nel «*Giallo*», quindi, si rinnova il confronto, nel perimetro del racconto, con il dialogo epistolare intrattenuto realmente da Levi con un tedesco «coinvolto» e che ad Auschwitz era stato «dall'altra parte». Goldbaum, come approfondiremo, è persona in effetti menzionata in più luoghi di questo carteggio leviano. La ricorrenza del suo nome nelle lettere con il chimico è ripresa e direttamente tematizzata nel «*Giallo*»:

Per dimostrarmi [il «chimico tedesco»] di aver provato interesse umano verso noi prigionieri, citava episodi e personaggi che poteva aver trovati nei molti libri pubblicati sull'argomento (o nel mio stesso *Se questo è un uomo*); ma mi chiedeva anche notizie personali di Goldbaum, che certo nessun libro nominava. Era una prova piccola ma concreta. Gli avevo risposto il poco che sapevo: Goldbaum era morto durante la terribile marcia di trasferimento dei prigionieri di Auschwitz verso Buchenwald. (Opere, I: 1068–1069)

L'interesse per Goldbaum (deportato che «nessun libro nominava» e la cui esistenza non avrebbe potuto essere dedotta facilmente all'epoca da altre fonti) è pertanto una delle «prove» che contribuiscono a confermare l'identità dello scienziato tedesco e il suo effettivo incarico nei laboratori del Buna-Werk. Levi integra e rielabora nel racconto informazioni di due lettere del carteggio con Meyer (quelle del 2 e del 12 marzo 1967)⁸ e aggiunge

8 In effetti, già nella prima missiva della corrispondenza con Levi risalente al 2 marzo 1967, Ferdinand Meyer nomina anche Goldbaum, chiedendo notizie sul suo destino: «Oggi vorrei solo dire che ho pensato spesso a lei e ai suoi compagni di sventura. Dove sono questi: il Signor Brackier, il Signor Kandel, il fisico di Breslau Signor Dr. Goldbaum?» («Heute möchte ich nur sagen, daß ich oft an

inoltre, per quanto riguarda il destino di Goldbaum, una notizia emersa nel dopoguerra nel corso di un altro scambio epistolare, quello con il sopravvissuto Jean Samuel. Quest'ultimo nella lettera del 13 marzo 1946 aveva infatti riferito a Levi dettagli sui terribili *Todesmärsche* del gennaio 1945 e rivelato anche le condizioni della morte di Goldbaum che era stato caricato alla stazione di Gleiwitz, quando ancora respirava, su uno dei «vagoni della morte» («[...] Joulty è stato obbligato a portarci Goldbaum ancora agonizzante»)⁹ In una lettera a Meyer Levi aveva riferito come Goldbaum fosse «morto di fame e di freddo durante l'evacuazione da Auschwitz a Buchenwald».¹⁰ Nel «*Giallo*» è riproposto dunque questo dato della corrispondenza epistolare. Una ripresa congruente nel racconto, quindi, del tragico destino di Goldbaum e del carteggio con il tecnico civile tedesco impiegato nel Buna-Werk.

Il secondo episodio è collocabile negli anni Ottanta. Una famiglia di ebrei «di Bristol ma con diramazioni in Sud Africa e altrove» (Opere, II: 1069) – nominati solo con l'iniziale Z. (nella realtà biografica di Levi si tratta, come ha ricostruito Ian Thomson, degli Zinober)¹¹ – ha preso contatto con il narratore che presenta nella sua caratterizzazione esplicite e marcanti tangenze con l'autore Levi. Dopo la traduzione del *Sistema periodico* in Inghilterra gli Z. avevano letto nel racconto *Vanadio* il nome di Goldbaum che coincideva proprio con quello di un loro zio deportato

Sie gedacht habe und an Ihre Leidensgenossen. Wo sind diese: Herrn Brackier, Herr Kandel, der Breslauer Physiker Herr Dr. Goldbaum?»), lettera di F. Meyer a P. Levi, 2 marzo, 1967, in Stadtarchiv Wiesbaden, NL110, 62, «Korrespondenz mit Primo Levi und Ferdinand Meyer 1966–1968». Il passo qui citato è stato già edito in Ute Deichmann, *Flüchten, Mitmachen, Vergessen: Chemiker und Biochemiker in der NS-Zeit*, Weinheim-New York-Chichester-Brisbane-Singapore-Toronto, Wiley-VCH, 2001, p. 492.

- 9 Jean Samuel con Jean-Marc Dreyfus, *Mi chiamava Pikolo*, Milano, Frassinelli, 2008, p. 54; nell'edizione francese originale *Il m'appelait Pikolo: un compagnon de Primo Levi raconte* (Paris, Laffont, 2007) il passo citato si legge a p. 65: «Joulty a été obligé de transporter Goldbaum encore agonisant dans ce wagons de morts».
- 10 Primo Levi, lettera del 12 marzo 1967 a Ferdinand Meyer, in Mengoni, *Primo Levi e i tedeschi – Primo Levi and the Germans*, cit., pp. 192–197 (p. 193).
- 11 Cfr. Ian Thomson, *Primo Levi*, London, Hutchinson, 2002, pp. 490–492.

di cui avevano perso le tracce. Nelle loro ricerche chiedevano ora aiuto all'autore del libro e gli spedivano un ritratto fotografico di Goldbaum con la speranza di una sua identificazione che è effettivamente confermata. Il «*Giallo*» si chiude proprio con la narrazione dell'incontro con gli Z. e lo svelamento di ciò che Levi definisce il «nodo dell'Olanda» (Opere, II: 1070). Stando alla ricostruzione che offre il «*Giallo*», gli Z. avrebbero rivelato che, al tempo dell'annessione dell'Austria, Goldbaum si era rifugiato in terra olandese, trovando un impiego «alla Philips» (*ibid.*); dopo l'invasione nazista era entrato nella Resistenza, per essere poi arrestato come partigiano, e solo in un secondo tempo riconosciuto come ebreo. Un destino in parte analogo a quello di Levi, stimolato forse proprio da questa analogia a farsi *detective* sulle tracce del personaggio di Goldbaum e a scrivere il «*Giallo*». Pur nella sua brevità, il racconto sviluppa però anche ulteriori motivi, del tutto svianti dalla realtà fattuale, che dovranno essere qui sottoposti a ponderato vaglio critico.

Il primo punto da approfondire è la funzione di Goldbaum nel laboratorio della Buna. Su questo aspetto il narratore del «*Giallo*» si confronta con una memoria non infallibile e ha infatti più dubbi sulla sua specializzazione tecnica. Fa pertanto di nuovo ricorso al carteggio con lo scienziato che aveva diretto il laboratorio alla *Buna-Fabrik*:

[...] Rilessi le lettere del chimico tedesco, e vi trovai un dato che avevo dimenticato: il Goldbaum che lui ricordava era un fisico dei suoni, come me era stato esaminato, e poi assegnato ad un laboratorio di acustica. (Opere, II: 1069)

Iniziamo col notare come il reparto a cui Goldbaum è stato destinato («un laboratorio di acustica») non pare essere del tutto congruo con l'effettiva struttura del Buna-Werk, lo stabilimento della I. G. Farben costruito ad Auschwitz nell'aprile del 1942. Quest'ultimo era infatti, come noto, una «komplexe chemische Fabrik»,¹² un impianto chimico finalizzato

12 *Die I. G. Farben und das Konzentrationslager Buna-Monowitz: Wirtschaft und Politik im Nationalsozialismus*, Begleitpublikation zu der Ausstellung «Die I. G. Farben und das Konzentrationslager Buna-Monowitz» (Fritz Bauer Institut – Geschichte und Wirkung des Holocaust), a cura di Gottfried Kößler, Frankfurt a.M., 2021², p. 10.

alla produzione di petrolio sintetico e di gomma. Ne deriva la necessità di approfondire l'indagine indiziaria intorno a Goldbaum: proprio la sua specializzazione e il suo impiego nei laboratori della Buna costituiscono infatti uno snodo centrale nel racconto, da cui derivano associazioni e ipotesi che ne condizionano lo svolgimento successivo, sulle quali dovremo successivamente soffermarci.

The image shows a historical identification card for Gerhard Solon Elias Goldbaum. The card is filled with typed text and has several handwritten annotations in red and black ink. At the top left, there is a square stamp with a letter 'K'. The typed text includes the name 'GOLDBAUM, Gerhard Solon Elias', birth date '26.11.03', birthplace 'Culmsee Westpr.', and profession 'leeraar electrotechniek JCB'. It also lists his address 'Rapunburgerstr.128' and mentions he is 'Gesperrt wegens: weermacht'. There are several handwritten notes, including '21.3.44' and '20.6.43', and a large red 'X' mark over the middle section of the card.

Handwritten annotations include: 'DJ 83521', '65701', '47.13', 'II/30', 'A35/7512', 'I/21', 'noy op 15.11.43', 'Amsterdam', '29 ks.', 'by H. Gassenber', '20.6.43', '21.3.44', 'WCh', 'J.57', and '51188'.

Figura 2. Scheda su Gerhard S. E. Goldbaum nello Schedario del Consiglio ebraico in Amsterdam (Karteikarte aus der Kartothek des Judenrats in Amsterdam), f. 1r - 1.2.4.2, GOLDBAUM Gerhard S.E./130294442/ITS Digital Archive, Arolsen Archives. Riprodotta con il permesso degli Archivi Arolsen.

I dati su Goldbaum che qui presento derivano da ricerche che si sono avvalse di diverse fonti: documenti degli Arolsen Archives e degli archivi dello Auschwitz-Birkenau State Museum, così come il riesame del carteggio Levi-Meyer con analisi anche di un documento finora scarsamente considerato negli studi leviani. Parto da dati biografici fondamentali. Come si deduce dalla scheda compresa nello Schedario del Consiglio ebraico in Amsterdam, Gerhard Solon Elias Goldbaum era nato nel 1903 a Kulmsee nella Prussia Occidentale e, al momento della sua cattura, era residente ad

Amsterdam. Il suo primo Lager di detenzione è stato il campo di concentramento di Herzogenbusch-Vught.¹³ Stando agli archivi di Auschwitz, è stato trasferito in quest'ultimo Lager il 25 marzo 1944.¹⁴ La sua professione, registrata all'arrivo, era «electroengineer» («ingegnere elettrico»). Fu imprigionato, come Levi, nel complesso Auschwitz III-Monowitz. Il suo decesso è registrato con data 24/26 gennaio 1945. Non sono rimasti, negli archivi del Lager, documenti da cui si possano dedurre le mansioni ricoperte dai deportati nel laboratorio della Buna. Tutti questi dati, se si esclude la nazionalità austriaca che pare invenzione leviana, sono in gran parte coerenti con il ritratto tracciato nel «*Giallo*» che quindi ripropone e rielabora dati storici.

La notizia della specializzazione di Goldbaum come «fisico dei suoni», così come l'assegnazione a una specifica tipologia di laboratorio ad Auschwitz, è tratta nel racconto finzionale del «*Giallo*» dal carteggio con il chimico tedesco riletto negli anni Ottanta. Nella corrispondenza leviana, l'epistola in questione di Meyer rientra tra quelle di cui si è supposto che «non ci [fosse] rimasta copia».¹⁵ Si tratta infatti della lettera che Meyer ha inviato nella primavera del 1967 in risposta all'epistola del 12 marzo di quell'anno, dove Levi esprimeva tra l'altro la richiesta di poter

13 Si veda nello specifico la scheda relativa a Goldbaum, qui parzialmente riprodotta, con segnatura: *Karteikarten aus der Kartothek des Judenrats in Amsterdam*, 1.2.4.2, GOLDBAUM Gerhard S.E./130294442/ITS Digital Archive, Arolsen Archives.

14 Questa e le seguenti informazioni intorno a Goldbaum mi sono state fornite da Szymon Kowalski, archivista allo Auschwitz-Birkenau State Museum, Oświęcim, a cui esprimo la mia sentita gratitudine. Sono tratte da diversi documenti archivistici, tra cui «the list of male transports; prisoner's registration form (*Häftlings-personalbogen*), files of the labour department, files of KL Buchenwald».

15 Cfr. Mengoni, *Primo Levi e i tedeschi – Primo Levi and the Germans*, cit., p. 99. Belpoliti include l'epistola «tra le lettere che non ha potuto leggere», cfr. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 267. Mi risulta però che qualche parola di questo documento epistolare – senza tuttavia specificazione né della sua datazione né della sua collocazione – sia citato nel fondamentale libro di Thomson, *Primo Levi*, cit., p. 492, biografo che può forse aver preso visione del documento in possesso di Vivienne Zinober Joffe, prima della donazione di una sua copia alla Wiener Holocaust Library nel 2006.

leggere le «annotazioni» (*Aufzeichnungen*) diaristiche stese dal chimico ad Auschwitz durante la sua attività al Buna-Werk. Vi è però una storica della scienza, Ute Deichmann, che ha potuto avere accesso a questo e altri documenti del carteggio Levi-Meyer e che li ha citati in un suo studio, edito nel 2011, su chimici e biochimici sotto il regime hitleriano. Deichmann ha infatti approfondito in un capitolo anche il caso di Ferdinand Meyer, tenendo tra l'altro conto del suo rapporto con Levi, e ha potuto consultare i documenti del carteggio attingendoli dal fondo privato della famiglia Meyer.¹⁶ Tra questi si trova appunto anche la lettera del chimico che risale al 5 aprile 1967 e che ha una lunghezza di ben «otto pagine».¹⁷ Meyer non aveva infatti inviato i propri diari di Auschwitz a Levi, bensì integrato in questa lettera i punti salienti delle sue note diaristiche. Lo studio di Deichmann propone solo lacerti di citazioni di questo documento e tali estratti non comprendono i passi in cui Meyer fa riferimento a Goldbaum.¹⁸ Una copia di questa parte della lettera, da quanto ho potuto ricostruire, si trova però oggi alla Wiener Holocaust Library in un fascicolo donato da Vivienne Zinober Joffe che comprende diversi documenti, assai eterogenei; tra questi anche il suo carteggio con Levi relativo appunto proprio a Goldbaum. Levi acclude infatti a una sua lettera del 22 marzo 1986 alla nipote di Goldbaum, Vivienne Zinober, anche la copia di due fogli della missiva del 5 aprile 1967 speditagli da Meyer.¹⁹ Questa identificazione è confermata dalla coincidenza di un breve passo di questo documento d'archivio con

16 Cfr. Deichmann, *Flüchten, Mitmachen, Vergessen: Chemiker und Biochemiker in der NS-Zeit*, cit., pp. 490–497.

17 Ivi, p. 493. Questa epistola non è presente nel *Nachlass* di Hety Schmitt-Maass, su cui finora si erano basate le ricerche, ma è però conservata nell'archivio privato di Primo Levi, non ancora consultabile.

18 Cfr. ivi, pp. 493–494.

19 Cfr. The Wiener Holocaust Library, London, *Gerhard Goldbaum: Copy papers*, 2010/1. Gli eterogenei documenti compresi nel fascicolo sono privi di foliazione, un preciso rimando alle singole carte numerate non è quindi possibile; mi limito qui pertanto a un generico rinvio. Tra i documenti compresi nel fascicolo segnalo: una fotocopia della traduzione inglese del «Giallo», *A Mystery in the Lager* (da Primo Levi, *The Mirror Maker: Stories and Essays*, traduzione di Raymond Rosenthal, New York, NY, Schocken Books, 1989, pp. 66–69), con annotazioni mss. di mano di Vivienne Zinober (tra queste la nota, a proposito della definizione di Goldbaum

un luogo dell'epistola edito da Deichmann nel suo studio. Nel margine sinistro della copia della lettera inviata a Zinober è evidenziato il seguente passo dove Meyer racconta a Levi proprio di Goldbaum:

Pochi giorni dopo, non tenendo conto di questo divieto [il riferimento è qui all'ordine di impiegare gli ebrei del Buna-Werk solo «per bassi compiti», menzionato nel passo precedente della lettera], ho proposto ai miei diretti superiori, il Dr. Hagen e il Dr. Pannwitz, di poter scegliere tra le file degli ebrei i chimici per il laboratorio che avrei dovuto allestire, cosa che mi fu concessa, senza che mi fossero comunicati dettagli relativi a fatti progressi (come l'esame di chimica). All'inizio, essendo Dr. Pa[nnwitz] spesso assente, per impostare la polimerizzazione della Buna avevo al mio fianco il Dr. Goldbaum, un uomo molto amabile, fedele e coscienzioso. La notizia che mi ha dato della sua morte mi ha molto colpito. Fino a oggi avevo sempre sperato di poterlo rivedere, ma i miei sforzi di sapere qualcosa sul suo destino erano stati vani. Il breve periodo della nostra frequentazione ad Auschwitz ci ha legati molto l'un l'altro. Compresi questo legame umano quando cercai di ottenere per il Dr. Go[ldbaum] una posizione migliore come fisico. Quando, contrariamente alle mie aspettative, egli fece ritorno da me, triste, dopo il suo colloquio di presentazione e io gli chiesi la ragione di quella tristezza, allora disse che avrei potuto affidargli qualsiasi lavoro purché potesse restare con me. Rimase perciò al mio fianco fino all'improvvisa partenza. Le scrivo questo per raccontarle degli ultimi giorni del Dr. Goldbaum e per farle capire quanto allora mi risultasse difficile non poter fare di più per aiutarlo [...] e quanto sia afflitto dal suo destino e dalla sua morte.²⁰

come «austriaco»: «actually a German Jew», p. 67; così come una postilla accanto alla specializzazione di Goldbaum: «Ph.D. in Sound "Acoustics"», p. 68); una fotocopia della lettera di Meyer a Levi del 2 marzo 1967 e di quella di Levi al chimico tedesco del 13 maggio 1967; una missiva di Levi a Vivienne Zinober con data 22 marzo 1986 con in allegato fotocopia di due ff. del documento epistolare scritto da Meyer a Levi, come ho potuto ricostruire, il 5 aprile 1967. Sul margine superiore del primo dei due fogli vi è la nota ms., di mano di V. Zinober: «This is the extract that P.[rimo] L.[evi] sent to me when he wrote on 22/3/86 [...]».

- 20 Ferdinand Meyer, lettera a Primo Levi, 5 aprile 1967, cc. [1-2], The Wiener Holocaust Library, London, *Gerhard Goldbaum: Copy Papers*, 2010/1, trad. it. mia («Ungeachtet dieses Verbots habe ich nach wenigen Tagen meinen nächsten Vorgesetzten Dr. Hagen und Dr. Pannwitz vorgeschlagen, die Chemiker für das von mir einzurichtende Labor aus den Reihen der Juden wählen zu dürfen, was mir gewährt wurde, ohne dass mir Einzelheiten über frühere Begebenheiten (Chemieprüfung) mitgeteilt wurden. Zunächst hatte ich, während Dr. Pa[nnwitz] sehr

Si tratta di un documento molto rilevante che meriterebbe un'analisi più estesa. Meyer vi testimonia tra l'altro la propria personale iniziativa di scegliere tra gli ebrei i chimici del laboratorio e, nel prosieguo della lettera, la sua personale convinzione – espressa effettivamente dal chimico e non libera *inventio* leviana in *Vanadio* – di come la I. G. Farben avesse fatto costruire la fabbrica di Buna-Monowitz con l'intento di proteggere gli ebrei e di contribuire alla loro sopravvivenza.²¹ Alcune di queste parole di Meyer saranno citate letteralmente in *Vanadio* (Opere I: 1023), al pari

oft abwesend war, beim Aufbau der Buna-Polymerisation in Dr. Goldbaum einen sehr lieben, anhänglichen und gewissenhaften Menschen zur Seite. Die Nachricht durch Sie von seinem Tode hat mich sehr getroffen. Stets hatte ich bisher gehofft, ein Wiedersehen mit ihm zu begehen, doch blieben meine Bemühungen, etwas über sein Schicksal zu erfahren, erfolglos. Die kurze Zeit unseres Zusammenseins in Auschwitz hat uns beide sehr verbunden. Diese menschliche Verbundenheit zeigte sich mir, als ich mich um eine gehobene Position für Dr. Go[ldbaum] als Physiker bemühte. Als er von der Vorstellung wider Erwarten traurig zu mir zurückkam und ich ihm fragte nach dem Grund seiner Traurigkeit, da sagte er mir: Ich könne ihm jegliche Arbeit geben nur wolle er bei mir bleiben. Er blieb daher auch bis zu dem plötzlichen Aufbruch an meiner Seite. Ich schreibe dies, um Ihnen über die letzten Tage von Dr. Goldbaum zu berichten und Ihnen verständlich zu machen, wie schwer es mir war, damals nicht mehr für ihn tun zu können [...] und wie sehr ich über sein Schicksal und seinen Tod traure»).

- 21 Questa supposizione circa le finalità dell'impianto della I. G. Farben a Auschwitz era stata smentita, già all'epoca dell'invio di questa lettera di Meyer a Levi, da atti processuali e da studi storici; si veda, tra questi, Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, Chicago, Quadrangle Books, 1961. Meyer esprime questa convinzione nel seguente passo della lettera a Levi del 5 aprile 1967: «Per ciò che concerne la I. G., sono portato a credere che l'impianto industriale ad Auschwitz, che fu eretto due anni dopo il campo di sterminio, avesse piuttosto lo scopo di aiutare gli ebrei e di farli sopravvivere a questo periodo terribile. Oggi ritengo che l'ordine di non provare compassione per gli ebrei fosse un mascheramento. Almeno durante il breve periodo della mia permanenza non sono venuto a conoscenza di nessun vero episodio che puntasse allo sterminio degli ebrei», trad. it. mia («Was die I. G. angeht, so möchte ich annehmen, daß das Werk Auschwitz, das 2 Jahre nach dem Vernichtungslager errichtet wurde, eher den Sinn hatte, den Juden zu helfen und diese über die schreckliche Zeit hinüberzuretten. Die Anweisung, mit den Juden kein Mitleid zu haben, halte ich heute für eine Tarnung. Wenigstens ist mir während der kurzen Zeit meines Aufenthaltes kein wirklicher Vorfall, der auf die Vernichtung der Juden gerichtet war, bekannt geworden»). Cfr. Deichmann,

di altri passaggi di questo documento epistolare: un vero e proprio montaggio di suoi lacerti nel tessuto narrativo del racconto. Ma il dato che ora intendo mettere in luce riguarda soprattutto Goldbaum. Nella sua lettera, Meyer non lo definisce dunque un «fisico dei suoni», né rivela che sia stato assegnato, come scrive Levi nel «*Giallo*», a «un laboratorio di acustica». Fa solo riferimento a un possibile mutamento del ruolo di Goldbaum come fisico alla Buna, che però non si realizza, tanto che egli rimarrà nel «Kommando chimico» a fianco di Meyer fino all'evacuazione del Lager e all'inizio della marcia della morte. Anche il racconto del 1986, al pari di *Vanadio*, costituisce pertanto un caso in cui la narrazione di Levi si discosta in più passaggi dal dato storico, e non certo per una falla della memoria, quanto piuttosto per una strategia più che consapevole, mirata a una trasfigurazione finzionale dei fatti con caratteristiche ancora da analizzare.

Un «laboratorio acustico» al Buna-Werk? Lager e *šaraška* sovietiche

Nel «*Giallo*» il personaggio di Goldbaum si precisa dunque essere stato un «fisico dei suoni» impiegato alla Buna in un «laboratorio di acustica» e questa agnizione innesca nel racconto una catena di associazioni che occorre vagliare attentamente:

La circostanza mi richiamò alla mente una coincidenza che avevo scordata: nel *Primo cerchio* di A. Solzenicyn si descrivono strani Lager specializzati, e in specie uno di questi, i cui prigionieri-ingegneri sono addetti alla ricerca di un analizzatore di suoni «commissionato» dalla polizia segreta di Stalin allo scopo di identificare le voci umane nelle intercettazioni telefoniche. Questi Lager si diffusero in Unione Sovietica dopo la fine della guerra. Ora, nell'aprile 1945, cioè dopo la liberazione, io ero stato invitato a colloquio da un gentilissimo funzionario sovietico: era venuto a sapere che io avevo lavorato da prigioniero in un laboratorio chimico, e voleva

Flüchten, Mitmachen, Vergessen: Chemiker und Biochemiker in der NS-Zeit, cit., p. 495.

sapere da me quanto i tedeschi ci davano da mangiare, quanto ci sorvegliavano, se ci pagavano, come evitavano furti e sabotaggi. È quindi abbastanza probabile che io abbia modestamente contribuito all'organizzazione delle cosiddette *saraski* sovietiche, e non è impossibile che il misterioso lavoro di Goldbaum fosse quello descritto da Solzenicyn. (Opere, II: 1069–1070)

Levi introduce in questo passo un richiamo alla descrizione che Solženicyn offre nel romanzo *Il primo cerchio* di una *šaraška* sovietica dove prigionieri-ingegneri e scienziati lavorano a un apparecchio d'intercettazione per la polizia segreta di Stalin.²² Svela inoltre dettagli su un colloquio avuto con un funzionario sovietico risalente all'aprile 1945. Ne derivano due stupefacenti ipotesi: la prima riguarda le possibili ripercussioni di quest'ultimo colloquio, vale a dire la possibilità di «aver modestamente contribuito all'organizzazione delle cosiddette *saraski* sovietiche» tramite la rivelazione al suo intervistatore di informazioni sul Buna-Werk; la seconda interessa invece il «misterioso lavoro» di Goldbaum, qui supposto essere analogo a «quello descritto da Solzenicyn». Stando a questa svolta narrativa nel «*Giallo*», Goldbaum potrebbe essere stato dunque impiegato ad Auschwitz come «fisico dei suoni» con la finalità di progettare per i nazisti un «analizzatore» utile a identificare, al servizio di azioni di spionaggio, le voci umane nelle intercettazioni telefoniche.

Come interpretare questo *Wendepunkt* nel racconto con dirette conseguenze anche sulla caratterizzazione del personaggio di Goldbaum? Ricondurre questi rilievi a un regime ironico e quindi considerare di fatto depotenziata la portata di queste ipotesi? Un'altra via possibile è quella di congetturare l'eventualità che sussista una relazione tra questa pagina del «*Giallo*» e le riflessioni che Levi stava maturando, all'epoca della genesi del racconto, di fronte al coevo *Historikerstreit* scoppiato in Germania proprio nell'estate del 1986. È questa infatti una «polemica» – dichiara Levi – che «non può lasciare indifferenti» (Opere, II: 1663). Nell'articolo *Buco nero ad Auschwitz*, uscito su *La Stampa* il 22 gennaio 1987, Levi prende in effetti posizione, con argomenti differenziati e assai lucidi, rispetto a questa

22 Cfr. Aleksandr Solženicyn, *Il primo cerchio*, traduzione di Pietro Zveteremich, Milano, Mondadori, 1968.

ondata di revisionismo, opponendosi a tesi avanzate nel corso del dibattito. Se è vero che «*il Gulag fu prima di Auschwitz*» – nota, tra l'altro, Levi, in contrapposizione a una formula di Ernst Nolte – «non si può dimenticare che gli scopi dei due inferni non erano gli stessi. Il primo era un massacro tra uguali [...]; il secondo si fondava su una ideologia impregnata di razzismo» (1664). Nel perimetro narrativo del «*Giallo*», Levi tematizza di fatto – declinandolo in una forma congetturale – un possibile influsso delle pratiche concentrazionarie tedesche *su* quelle russe, e nello specifico dei Lager tedeschi sulle *šaraška* che «si diffusero in Unione Sovietica dopo la fine della guerra» (Opere, II: 1069). Una scelta narrativa che è appunto riconducibile al clima storico dei tardi anni Ottanta e che risulta funzionale ad aprire nel racconto un'interrogazione su possibili influssi tra campi tedeschi e sovietici (e non tanto a fornire tesi attendibili la cui storicità non è da Levi né discussa né verificata).

Se, in ultima istanza, riesaminiamo la scheda di Goldbaum dallo Sche-dario dello «*Judenrats in Amsterdam*», possiamo inoltre ricavare un ulteriore dettaglio utile a questa indagine indiziaria. Vi si può infatti decifrare, alla voce *Vroegere werkkring* («precedente occupazione»), il termine olandese «geluidsingenieur», traducibile in «ingegnere dei suoni». Per conoscenza diretta di Goldbaum o grazie a qualche altra fonte (probabilmente gli Zinober), Levi deve aver avuto accesso anche a questo dettaglio sulla specializzazione di Goldbaum. Non certo dalla corrispondenza – come riportato nel «*Giallo*» – con il chimico tedesco. Goldbaum non ha infatti plausibilmente lavorato ad Auschwitz in un «laboratorio acustico», il quale non sembra proprio aver fatto parte del Buna-Werk.

Nella stesura del «*Giallo*» Levi si è pertanto avvalso di numerosi dati fattuali, sottoposti a un mirato «arrotondamento» finzionale che reca anche il segno della lettura de *Il primo cerchio* di Solženicyn, così come di uno dei dibattiti più accesi e controversi intorno all'Olocausto che abbia avuto luogo nella *Bundesrepublik* tedesca e nell'Europa del tardo Novecento. Nel «*Giallo*», proprio il racconto in cui Levi si presenta (o, meglio, si stilizza) – lo rivela il titolo stesso – come *detective* di sé stesso, i dati del proprio passato (e di quello di Goldbaum) sono pertanto riflessi nella scrittura letteraria, nei suoi deformanti «specchi».

Le libere donne della *Tregua*: tra vita di sogno e frammenti di realtà

I

Viaggio, sospensione, pausa, o vacanza: racconto di un lungo e a tratti esuberante peregrinare, ricostruito tra osservazione, verità, e immaginazione, come sempre avviene nella mente degli scrittori, *La Tregua* è la narrazione di una speranza di risveglio, che forse Levi si concede solo parzialmente, come lascerebbe intendere il finale del libro. Bisogna però ricordare che l'autore di quella chiusura, così come della poesia che ne costituisce l'apertura, è il Levi scrittore degli anni Cinquanta e Sessanta, un uomo diverso dal ventiseienne protagonista di quell'avventuroso viaggio in cui si è sorprendentemente aperto uno spiraglio di luce¹ che lo avvicina emotivamente a molti dei personaggi incontrati o ritrovati nel «vortice multicolore e affascinante dell'Europa del dopoguerra, ubriaca di libertà e insieme inquieta di una nuova guerra» di cui parla nella Nota all'edizione scolastica della *Tregua* (Opere, I: 1382–1383).

È comunque in questo cono di luce che riappare il mondo femminile, “l'altro” insieme a cui la vita si condivide e si perpetua. È un femminile vitale, forte, attivo, partecipante, dialogante. Del resto, come poteva non essere così dopo quanto era accaduto in quegli anni di guerra, che per le

1 «Ma a quel tempo io pensavo che la guerra fosse finita: poi quando sono arrivato in Italia nell'ottobre del '45, pochi la pensavano così. Si parlava di guerra fredda ...» (*Dialogando con Primo Levi* [1980], Opere, III: 198).

donne furono anche anni di scoperta di sé, delle proprie capacità e della volontà di essere dentro la Storia?

Quel quadro popolato di donne, e descritto con inaspettata felicità narrativa, Primo Levi lo consegna ai lettori dei primissimi anni Sessanta, forse altrettanto desiderosi di rievocare quella ritrovata vitalità di fine guerra. Viene così da domandarsi se sia del tutto casuale che proprio in quello stesso lungo periodo in cui va lavorando alla stesura della *Tregua*, opera che si libra magicamente in sospeso tra «una stretta d'angoscia» (*Note ai testi*, Opere, I: 1499) che ne apre e chiude la narrazione, Primo Levi si sia concesso anche il piacere di scrivere racconti di genere fantastico e d'invenzione al confine con la fantascienza, che usciranno nel 1966 con il titolo di *Storie naturali*. Tra queste, la rivisitazione di una celebre fiaba, *La bella addormentata*, che diventa *La bella addormentata nel frigo*, e che si svolge in un'epoca futura, il 2115, e in un luogo significativo, Berlino; non più dentro un bosco, bensì all'interno di un frigorifero.

Francesco Cassata² ha ben mostrato che quelle storie fantastiche, «racconti morali travestiti, mascherati» («*Sono un chimico, scrittore per caso*» [1963], Opere, III: 11) che Levi continuerà a scrivere anche negli anni successivi, non vanno interpretati solo come esempi di mostruosità usciti da quello stesso «sonno della ragione» che aveva prodotto il Lager (il più grosso dei «vizi», come Levi peraltro dichiarò).³ Sono racconti che si riferiscono a precise scoperte scientifiche e ai dibattiti di quegli anni: risentono insomma della contemporaneità da cui hanno preso spunto. Ernesto Ferrero li ha definiti «divertimenti “fantascientifici”»: ⁴ e dunque capaci, in quanto tali, di suscitare interpretazioni che, se anche non fossero volute dall'autore, potrebbero intercettare l'inconscia espressione di un suo remoto pensiero, come peraltro si legge nel risvolto di sovraccoperta, probabilmente firmato da Italo Calvino, là dove si avvisa il lettore che vi troverà poesia, satira, e

2 Francesco Cassata, *Fantascienza? – Science Fiction?*, Torino, Einaudi, 2016; poi in *Lezioni Primo Levi*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Milano, Mondadori, 2019, pp. 326–413.

3 «Per parte mia non sento alcuna contraddizione fra i due temi, onestamente credo anzi che non sia difficile ritrovare in alcuni dei racconti i segni del lager», (*L'ha ispirato un'insegna* [1966] Opere, III: 21).

4 Ernesto Ferrero, *Primo Levi. La vita, le opere*, Einaudi, Torino, 2007, p. 37.

nostalgia del passato, ma anche «anticipazione dell'avvenire» (*Note ai testi*, Opere, I: 1507).

Comunque sia, ancor prima di sapere chi sia l'autore della *Bella addormentata nel frigo*, due aspetti di questa fiaba, per così dire rinfrescata, colpiscono l'attenzione del lettore. Il primo riguarda le molestie subite nel corso della sua vita di congelata da Patricia – questo il nome della giovane ibernata nel 1973, e nata nel 1952, proprio quando in Levi nacque l'idea di scrivere la storia (*La fanta-violenza di Primo Levi* [1978], Opere, III: 117). Sottoposta a ibernazione allo scopo di raccogliere e memorizzare, ad uso dell'umanità futura, vicende che si sono date nel corso della sua lunga esistenza scandita dai brevissimi risvegli pilotati dai suoi proprietari, la bella addormentata confesserà di essere stata costantemente molestata da chi doveva invece salvaguardarne vita e integrità. Insomma, a partire dallo scienziato tedesco che per primo si avventurò nell'impresa della sua ibernazione, fino ai suoi attuali discendenti, Patricia è rimasta un bell'esperimento di cui far mostra, nonché un brigoso ma domestico oggetto delle *avances sessuali* del maschio di casa. È passato più di un secolo dal suo primo congelamento, eppure gli uomini sembrano essere rimasti gli stessi – dichiara con disarmante semplicità. Nulla è cambiato nel loro comportamento con le donne: «si rassomigliano tutti», «non hanno ... come dire? non hanno un'idea molto seria del rapporto di tutela». Quanto ai suoi proprietari, i Thörl, «si direbbe che [...] ce l'abbiano nel sangue», perché perfino il «Capostipite, il Patriarca» (Opere, I: 577) l'ha infastidita per ben otto disgeli.

Ma a colpire immediatamente l'attenzione del lettore è soprattutto l'originalità del finale di quella fiaba rivisitata, o meglio il sapore di presentimento, se non di auspicio storico, che sembra veicolare. Scongolata nel corso del suo ennesimo compleanno, Patricia ammalia con la sua beltà Baldur, un amico dei coniugi Thörl che hanno ereditato dal loro avo l'ingombrante esperimento scientifico. Confidando nel potere del proprio fascino, la bella ibernata finge di accettare la corte del novello principe azzurro, il quale, rapito anche dalla spettacolarità della sua permanente giovinezza, le propone di lasciare la glaciale eternità a cui sembrava destinata, per vivere una felice vita mortale sotto la sua protezione amorosa. Ma, colpo di scena, liberata dal suo involucro di polietilene – è ovviamente

mezzanotte! – Patricia svela al suo ammiratore l'inganno, e si discolpa. Non aveva scampo: ha dovuto trovare a tutti i costi un modo per uscire da quella estenuante vita di congelamenti e scongelamenti, e soprattutto per fuggire dalla prigionia dell'attuale proprietario, che è solito approfittare di lei durante la notte e proprio quando, appena tiepida, è ancora incapace di difendersi: «È siccome io stavo zitta, per forza! lui magari si immaginava [...] Una vera seccatura, lei non ne ha un'idea. Una noia da non dirsi» (Opere, I: 582), conclude con franca spregiudicatezza.

Così, terminata la sua rivelazione, l'intraprendente Patricia saluta il suo salvatore e, scegliendo la libertà da ogni tutela, si avvia sola incontro al mondo.

La *Tregua* e la *Bella addormentata nel frigo* sono due progetti narrativi che hanno tenuto compagnia in contemporanea a Levi, prima di essere completati, a poca distanza l'uno dall'altro, all'inizio degli anni Sessanta.⁵ Forse, anche per questo, è presente in entrambi un'attenzione alla libertà femminile con cui lo scrittore sembra guardare sia nel passato sia nel presente/futuro. E se nella *Tregua* ci restituisce lo spirito d'intraprendenza e autonomia conquistato dalle donne durante la dura esperienza della guerra, nell'ironica storiella della *Bella addormentata nel frigo* non è difficile rintracciare i segni di una prossima emancipazione femminile, anche sessuale.

I primi anni Sessanta sono quelli in cui la questione dei rapporti tra i sessi viene emergendo in inchieste, riviste, libri, filmati. Per non fare che un esempio, nel 1964, Alessandro Garrone, che peraltro ha spronato l'amico Levi a mettere per iscritto le vicende del suo viaggio di ritorno da Auschwitz a Torino (*Cronologia*, Opere, I: LXXII), pubblica su *Noi Donne* una illuminata arringa contro l'arcaicità del codice civile italiano, accusato di vincolare al passato la "donna nuova"; e sollecita tutti, in chiusura, a riconsiderare «ciò che è stata la donna nella Resistenza».⁶

5 Stampata da Einaudi nel 1963, *La Tregua* recava in calce la data «Torino dicembre 1961–novembre 1962». Il testo della *Bella addormentata* fu registrato per la Rai nel giugno del 1961, cinque anni prima della pubblicazione nelle *Storie naturali* (1966).

6 Alessandro Galante Garrone, *La donna nuova e il codice vecchio*, «Noi donne», 7 marzo 1964, pp. 62–63, poi in Id., *I diritti degli italiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968, pp. 421–424.

Ma – ci domandiamo – anche *La bella addormentata nel frigo*, anzi la bella “ibernata” di Levi non inscena in qualche modo l’inspiegabile congelamento di una libertà femminile di fatto già acquisita dalle donne nel lontano secondo dopoguerra?

Alcuni mesi dopo la promulgazione del nuovo codice italiano di famiglia, il 9 gennaio 1976 Edith Bruck, parlando con Levi di minoranze e di femminismo, gli chiede se, come la maggior parte degli italiani, non sia anche lui un antifemminista. «Io antifemminista? Non so, non mi pare. Mi sto facendo un esame di coscienza – rispose prendendo tempo –. No, non sono antifemminista» (*Ebreo fino a un certo punto* [1976], Opere, III: 88).

È sulla scia di queste riflessioni attorno alla nebulosa della *Bella addormentata nel frigo* che mi avvio a introdurre le libere donne della Tregua.

2

In quel racconto picaresco che è *La Tregua*, pieno di incontri, di persone, di stupore di fronte alla vita e avvolto in una atmosfera di risveglio e di speranza, nella storia straordinariamente avventurosa che dà voce al Levi osservatore e testimone di quella «specie di limbo» (*Le piramidi di Hitler* [1975], Opere, III: 55) che si è aperto dopo l’inferno del lager, non sono certamente poche e scialbe le figure femminili. Tutt’altro. Entrano in scena, creature ritornate finalmente alla vita dopo una distanza materiale ed emozionale che le aveva sottratte allo sguardo maschile leviano, e ne risvegliano l’attenzione e, in alcuni casi, un’ammirata simpatia. Non va infatti dimenticato che nella primavera del 1945, anno del suo ritorno alla vita, Primo Levi aveva appena ventisei anni; e a dargli quell’illusione di libertà è, forse e anche, la sua stessa giovinezza, seppure violentemente maturata nel corso della dura esperienza del Lager.⁷

7 «Io mi sono sentito maturare in Lager, non ... non ... infantilire. Ho una... un ricordo preciso di come un anno dopo, passato un anno di Lager, ero più maturo [...]. Avevo un modo più solido e più concreto, anche più coraggioso di affrontare

Nell'introduzione alla riedizione nel 1964 de *I sentieri dei nidi di ragno*, Italo Calvino avrebbe individuato come caratteristica di quell'immediato secondo dopoguerra il bisogno quasi fisiologico a farsi narratori, involontari scrittori, dopo un lungo tempo in cui tutti avevano dovuto misurare paure e parole: tenere stretto il cuore.⁸ Così non è certamente un caso che, nella quarta di copertina della *Tregua*, uscita negli stessi anni della seconda edizione dei suoi *Nidi di ragno*, Calvino ricordi, anche nel caso dello scritto di Levi, la portata esistenziale di quel bisogno di dare respiro alle parole. Di fatto, prima di aprirsi a questa nuova libertà di guardare, raccontare e riprendersi la vita, Levi deve chiudere con il passato e lo fa nei due primi capitoli della *Tregua* grazie anche alla decisione di non pubblicare quelle poche righe che, lasciate nel quaderno della prima stesura (*Note ai testi*, Opere, I: 1493), esplicitavano la sua apparente freddezza di fronte alla notizia portatagli da Olga della morte di Vanda: la ragazza a lui cara e con cui nel treno per Auschwitz si dissero «cose che non si dicono tra i vivi» (Opere, I: 13 e 146).

Tutto viene lasciato implicito in quel capoverso e in quell'avverbio straordinariamente efficace: «E venne finalmente Olga». La frase introduce l'arrivo della «partigiana ebrea croata», rifugiatasi nell'astigiano con la sua famiglia; «una donna di grande intelligenza e cultura, forte, bella e consapevole» che arriva a portare «la notizia funesta del campo di Birkenau, e del destino delle donne del mio trasporto» (Opere, I: 324-325).

È un passaggio che porta il lettore all'interno di quella sospensione del legame con il passato e i suoi affetti che Auschwitz impone al prigioniero Primo Levi di lasciare dietro di sé, per poi rielaborare con la scrittura significati e tempi di quella perdita.

Erano morti tutti. Tutti i bambini e tutti i vecchi, subito. Delle cinquecentocinquanta persone di cui avevo perso notizia all'ingresso in Lager, solo ventinove donne

la realtà» (*Intervista a Primo Levi ex deportato* di Anna Bravo e Federico Cereja [1983], Opere, III: 945).

8 Italo Calvino, *Prefazione* a Id., *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], Torino, Einaudi, 1964; in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1185-1204.

erano state ammesse al campo di Birkenau: di queste, cinque sole erano sopravvissute. Vanda era andata in gas, in piena coscienza, nel mese di ottobre: lei stessa, Olga, le aveva procurato due pastiglie di sonnifero, ma non erano bastate. (Opere, I: 325)

Finisce così, senza commenti, il paragrafo che cala il sipario sul passato. E chi legge resta lì, immobile come lo scrittore, senza parole, perché ora è il futuro a prendersi la scena, anche per chi veste ancora i panni di Auschwitz. E non è un caso che tra le tante donne incontrate e osservate, una delle figure più intense del lungo racconto del risveglio anche emotivo de *La tregua* sia Flora: immagine di donna che ancora una volta viene dal passato.

Flora – «la donna del lager, oggetto dei sogni miei e di Alberto» (Opere, I: 432) – nella sua prima comparsa sulla scena della *Tregua* è solo una paziente dell'amico medico Leonardo, una donna triste che accusa «disturbi vaghi» (nausea, mal di schiena, vampi di calore, vertigini) mentre nasconde pudicamente, ricorrendo alla consueta menzogna della caduta dalle scale, la sua vita di «schiava» e i lividi che porta «un po' dappertutto» sul corpo (*ibid.*).

Levi non la riconosce subito. Ma – dobbiamo domandarci – Flora non è davvero riconoscibile? O piuttosto non viene riconosciuta dal giovane Levi che ha ormai gli occhi rivolti al futuro?

Solo quando la vede, dopo la visita medica, seduta in corridoio zitta e tranquilla «come se aspettasse qualcuno», Levi viene catturato da un'idea vaga, come dal sentimento di un altrove già vissuto; e vincendo il suo consueto riserbo, mantenuto anche nella rappresentazione letteraria di sé, descrive dettagliatamente il grumo di impressioni e sensazioni, i sentimenti «intensi» e contrastanti che lo vanno attraversando dopo l'incontro con quella «ragazza piccola e bruna, sui venticinque anni, dall'aria casalinga, sottomessa e trasognata». Ammirazione, riconoscenza, frustrazione, paura, e perfino «astratto desiderio», ma soprattutto un'«angoscia profonda», come animata da ombre di ricordi lontani che trascinano dentro di lui la cupa atmosfera del lager che si era appena lasciato alle spalle.

E come a volte avviene al risveglio da un sogno, ricompare tutt'a un tratto il ricordo: «Flora!». All'improvviso, e con una precisione sorprendente, quella prima immagine annebbiata prende corpo in «un quadro preciso, definito, ricco di particolari di tempo e luogo, di colori, di stati

d'animo retrospettivi, di atmosfera, di odori» (*ibid.*). Riaffiorata alla mente, la donna del lager tanto desiderata da Alberto e da Levi riaccende il ricordo di sopiti sentimenti, nonché l'atmosfera di confidente intimità in cui i due giovani amici si ritrovavano uniti in una sorta d'inseguimento fantastico di quell'immagine di sogno che, più che reale attrazione, era sete di bellezza, che li sorprendevo ancora vivi: «Ad Alberto e a me sembrava bellissima, misteriosa, immateriale» (Opere, I: 432-433).

Prostituta di provincia, «messa a spazzare» i pavimenti nella fabbrica di Buna, un compito che svolgeva «interminabilmente» con gesti da «sonnambula», Flora si svela finalmente agli occhi inebriati di libertà del giovane Levi per quello che è sempre stata: una piccola donna dall'«aria smarrita» con la quale fu possibile scambiare solamente qualche «frase furtiva», un «animale indifeso» che di lui e Alberto aveva pietà, se non addirittura paura (*ibid.*).

«Hai bisogno di una donna?» gli aveva chiesto Mordo Nahum, l'amico greco ritrovato a qualche centinaio di metri da un complesso di caserme sovietiche danneggiate, in cui Levi, il secondo giorno del viaggio verso Nord, si era riparato a dormire insieme ai compagni. Indirizzato dal gesto plateale dell'amico, solo allora Levi aveva avvistato un gruppo di «vaste fanciulle sonnacchiose» che «giacevano sparse» nell'erba alta e del cui «placido viso bovino» ci avviserà appena poche righe più sotto (Opere, I: 401). È una delle tante istantanee della mente con cui lo scrittore, oltre a restituire la sorpresa e lo stupore di fronte a esemplari di donne mastodontiche, dalle braccia robuste – «ragazze solide come querce», spesso infermiere polacche o russe, energiche ed esperte, o prostitute improvvisate – rimanda in negativo ai suoi personali canoni estetici: quasi sempre una grazia femminile che si annida in un corpo minuto, delicato e curato (così Vanda, Flora, Galina). Sono le «amicizie femminili esangui» dell'incipit di *Se questo è uomo* (Opere, I: 141), che torneranno anche nella figura di Rita del racconto *Zinco* nel *Sistema periodico*: «molto magra, pallida, triste e sicura di sé» (Opere, I: 885). E sono canoni probabilmente conformi ai modelli italiani dell'epoca e ancora capaci, talvolta, di suscitare garbatamente in lui ammirazione, se non desiderio. «No, non avevo bisogno di una donna, o per lo meno non in quel senso», aveva poi risposto all'amico Mordo Nahum (Opere, I: 401).

Nel caso invece di queste figure femminili avvistate e rese con grande capacità ritrattistica, o donne più disponibili al “bisogno” maschile, il sentimento di vagheggiamento o fantasia amorosa di bellezza cede il passo a quello sguardo da naturalista che non lo lascia mai:⁹ pronto a cogliere e fermare per sempre dentro una analogia animale l’impressione ricevuta. Del resto lo scriverà anche nell’unico brano finora noto del suo ultimo libro incompiuto, il *Doppio legame*: «Non esiste oggetto che non desti meraviglia o curiosità, purché sia esaminato con l’occhio a fuoco e con sufficiente ingrandimento».¹⁰ Così è per la polacca Jadzia, una donna che incede con «i movimenti ciechi, muti, tremuli, lenti ma sicuri che le amebe manifestano sotto il microscopio» (Opere, I: 322), quando non è mollusco di scoglio che tende le sue reti inconsistenti a tutti gli uomini intorno a sé che non può fare a meno di desiderare. Ma così è anche per Marja del tutto simile a un «gatto di bosco» i cui occhi verdi «obliqui e selvatici» sono capaci di «pesare un maschio» (Opere, I: 349), in un sol sguardo; e, seppure in tutt’altro spirito, anche per la giovanissima ed esuberante Galina che al sorgere del sole canta il risveglio della vita «come un’allodola» (Opere, I: 352), piccolo uccello, di campagna come lei.

3

Se Flora è la donna capace di suscitare sogni e desideri di fronte a cui ogni possesso avrebbe potuto risultare insufficiente o delusivo, privando i due giovani di quella romantica esperienza di vagheggiare che nella non-vita del Lager dava loro respiro, Galina è la realtà, simbolo dello sbocciare della vita, della rinascita: il femminile già balzato dal passato

9 «[...] di fatto non ho mai smesso di registrare il mondo e la gente intorno a me» (*Conversazione a Torino con Primo Levi* [1986], Opere, III: 640).

10 Il brano dal *Doppio legame* è stato riportato da Ferrero, *Primo Levi*, cit. p. 120, e poi ripreso dallo stesso Ferrero anche nella sua prefazione a Primo Levi, *Ranocchi sulla luna e altri animali*, a cura di Ernesto Ferrero, Einaudi, Torino, 2014, pp. I-XXVI.

nel futuro. La sua aria di libertà coinvolge talmente lo sguardo del giovane Levi da costringerlo a prendere coscienza del suo proprio «miserevole» aspetto. «Debole, malato e sporco», con la «barba mal rasa», gli «abiti di Auschwitz» (Opere, I: 351), Levi si scopre bloccato da un sentimento complesso e invischiante, un misto di desiderio dell'altro e di ripugnanza di sé; si vede inadeguato, indifeso, disarmato di fronte al suo stesso moto di tenerezza verso una creatura le cui sembianze lo affasciano esteticamente: «bruna, allegra e graziosa», così descrive Galina, «aveva un viso intelligente dai tratti sensibili e minuti, e fra tutte le sue colleghe era l'unica che vestisse con una certa eleganza, e che avesse spalle, mani e piedi di dimensioni accettabili» (Opere, I: 351). Non è lo stesso pudore o la stessa vergogna che lo avvolgeva quando spiava Flora girare nelle cantine di Buna, gli occhi fissi al pavimento e alla ramazza, occhi per nulla vivi né rivolti a lui: una scena che, sulla scia dell'ambivalenza tra il desiderio di spiare e la vergogna di essere scoperti, ha un parallelo proprio nei racconti fantastici. Pochi anni dopo, nel racconto *La misura della bellezza* (che esce per la prima volta nel «Giorno» il 6 gennaio 1965, e sarà poi raccolto in *Storie naturali*, 1966), il personaggio che dice io (un alter ego di Primo Levi) dichiara che Peeping Tom, voyeur per antonomasia che spia Lady Godiva nuda nell'omonima leggenda, è il suo eroe: «spiare i miei simili, indipendentemente da quanto fanno o stanno per fare, e da ogni scoperta finale, mi dà una sensazione di potenza e di appagamento profondo» (Opere, I: 586). E anche Tom, naturalmente, spia una donna.

La comparsa di Galina, che negli intervalli del suo lavorare gli racconta con frenesia pezzi di sé «sfumacchiando» (Opere, I: 351), la scaltrezza fresca e festosa delle sue risposte, lo scoppio delle sue risate, l'immagine d'inafferrabilità femminile che fa di lei un personaggio da romanzo, simbolo di giovinezza e di speranza, aggiungono alla connaturale timidezza e al riserbo del giovane Levi il carico pesante della consapevolezza di non essere all'altezza di tanta vitalità e bellezza. E gli ritorna dentro il sentimento di umiliazione raccontato in *Se questo è un uomo*: quando, dopo l'esame di chimica in Lager, nel tiepido ambiente del laboratorio fu accolto dal ribrezzo delle giovani segretarie tedesche dai «capelli biondi e lunghi e ben ravviati», e «dagli abiti colorati, puliti e caldi» che gli dicevano sottovoce

«Stinkjude», ebreo puzzolente (Opere, I: 252–253). Di fronte a Galina, o meglio di fronte all’abbozzato desiderio di lei (quasi un miraggio), il proprio aspetto, le proprie condizioni fisiche gli impediscono anche solo di sentirsi in grado di tentare un gesto o una parola di avvicinamento: desideri che nel re-incontro di Galina, che avverrà alla stazione di Kazàtin, diventeranno il ricordo malinconico di «cose non dette», di «occasioni non colte» (Opere, I: 453), ben presto cancellato dallo scenario sorprendentemente domestico della Moldavia. Qui gli occhi di Levi si cibano di pagliai, filari di viti, capre pecore vacche maiali galline, di più: contadini «come i nostri» e ragazze in bicicletta o a piedi, che si sarebbero prese per venete o abruzzesi, voci e suoni di «radici e desinenze note»: un vivace e famigliare «parlare» seppur «enigmatico nel senso» (Opere, I: 453–454).

Nella rappresentazione di Galina c’è la mano della ripresa cinematografica in diretta e dall’alto.¹¹ Ci scorre davanti agli occhi la vita di una ragazza di campagna che al mattino si reca al lavatoio portando sul capo un sacco di panni, che si muove scalza e, a piedi nudi per gli uffici, «tempesta» sulla macchina da scrivere, oppure passeggia sui bastioni a braccetto con soldati ogni volta diversi, ma resta anche «romanticamente rapita» dalla serenata di uno spasimante belga «tutto sbrindellato». Come in un crescendo musicale il muoversi di Galina, colto dalla ripresa esterna, si risolve nell’istantanea veloce della sua interiorità: «sveglia, ingenua, un po’ civetta» (Opere, I: 352).

Galina è una giovane creatura «né particolarmente colta né particolarmente seria», figlia della guerra e dei suoi orrori, che però vola alto come una allodola, e canta all’aurora. È soprattutto una donna nuova, vivificata da quella che Levi definisce la «virtù più umana», cioè la «dignità di chi lavora e sa perché, di chi combatte e sa di avere ragione, di chi ha la vita davanti» (*ibid.*): È, precisa subito, la medesima virtù, la stessa dignità dei suoi «compagni-amici-fidanzati». Pur creatura avvolta nel fascino della sua inafferrabilità femminile, è una donna che si muove nella vita con la stessa

11 «Un mio amico, un eccellente medico, mi ha detto molti anni fa: “I tuoi ricordi di prima e di dopo sono in bianco e nero; quelli di Auschwitz e del viaggio di ritorno sono in technicolor”. Aveva ragione» (*Conversazione a Torino con Primo Levi* [1986], Opere, III: 642).

determinazione e libertà degli uomini che frequenta. E a Levi non importa che siano «compagni-amici-fidanzati» come li ha voluti indifferentemente definire, perché Galina è libera anche nei rapporti con gli uomini.

Apparizione indimenticabile degna di un romanzo, la giovane allodola «scompare» a metà maggio del '45 dopo un veloce quanto inutile scambio di informazioni tra lei e Levi – aveva il foglio di via? e i soldi per il fumo? – ma lascia dietro di sé «un profumo aspro di terra, di giovinezza e di gioia» (*ibid.*).

4

Non sono poche le donne che sotto diverse luci scorrono in quella sorta di pellicola che dà alla *Tregua* l'ampiezza visiva della ripresa cinematografica. Sono donne vive, donne che nell'estrema difficoltà della storia ce l'hanno fatta, hanno trovato la strada o avuto la sorte di sopravvivere; ed è a loro che si rivolge lo sguardo di Levi da osservatore ora sorpreso e ora divertito, ora ammirato, ora amareggiato, ora sognante. Sono donne di cui accoglie i racconti di vita, confidenze e compagnia: ognuna di loro ha la sua «storia favolosa» da raccontare (Opere, I: 387). Così Frau Vita, ad esempio, capace di amare tutti gli esseri umani «di un amore semplice e fraterno» e di occuparsi di malati o di bambini «con pietà frenetica» fin portandosi addosso, pesanti come una montagna, le «ultime immagini» di coloro di cui si è presa cura o delle loro «miserande anonime spoglie» (Opere, I: 323). L'amore di Vita per l'umanità appare ancora più saldo e di diversa qualità e natura nel contrasto con l'animalità di Jadzia, raffigurata poche righe prima: una femmina che, ipnotizzata dal suo stesso desiderio carnale, avanza con un «passo incerto da sonnambula» in cerca di un qualsiasi contatto e attratta da ogni maschio «materialmente, pesantemente, come la calamita attira il ferro», laddove Frau Vita è invece la giovane vedova triestina reduce da Birkenau, che Levi ricorda accanto al suo letto parlare per molte ore di «mille cose a un tempo» tra lacrime e risa (Opere, I: 322–323).

È anche da questi incontri umani, pieni di confidenza, che prende avvio la scoperta di un nuovo mondo femminile. Finita l'indicibile esperienza del Lager, il giovane Levi si fa sempre più presente all'ascolto: è desiderio di sapere, di conoscere, di dare accoglienza all'altro. Quel parlare, quel narrare a tutti i costi sarà poi affidato alla pagina scritta come in una sorta di seconda stesura che rievoca la straordinaria esperienza di un risveglio emotivo e spirituale, i molti incontri con uomini e donne e, nel caso di Vita, un inedito confidarsi senza schermi, senza finzioni, a carte scoperte.

«Si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare», scrive Calvino nella già nominata *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, «ognuno aveva la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca».¹² Leggendo le pagine di Levi, potremmo aggiungere che nell'esplosione di quel bisogno fisiologico di raccontarsi all'altro non c'era differenza tra uomo e donna. Così Frau Vita «correva tra le camerate a portare messaggi veri o fittizi; tornava poi trafelata e sedeva ansante sulla mia cuccetta con gli occhi umidi, affamata di parole, di confidenza, di calore umano.» (Opere, I: 323-324). È la vittoria dell'umanità sull'animalità, della bellezza e del calore umano sull'istinto, del desiderio di compagnia e fame di parole sul richiamo della sessualità. Ed è proprio quell'umanità, che il Lager voleva annientata, a risorgere in questi dialoghi che si aprono tra donne e uomini vivificati dall'intimità del loro discorrere, mossi dalla conoscenza dell'altro più che dall'attrazione e dal desiderio. Così appare quanto mai poetica l'immagine finale che Levi ci lascia di Frau Vita, quando, scesa la sera e compiute tutte le opere del giorno, la vede balzare «a un tratto dal suo giaciglio» e danzare «da sola fra letto e letto, al suono delle sue stesse canzoni, stringendo affettuosamente al petto un uomo immaginario» (Opere, I: 324). Oggetto intangibile del suo femminile fantasticare, l'uomo immaginario non è poi molto diverso dai veli di romanticismo e pudore con cui Levi ha avvolto e idealizzato la figura di Flora.

Questo desiderio di confidenza di gesti e di parole non risparmia neppure l'energica e fin «brusca» e «sbrigativa» Marja Fjodorovna, l'infermiera di Bogucice. È lei che invita una sera il giovane Levi a prendere un tè

12 Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 1185-1186.

nella sua camera da letto: quasi volesse presentargli quei sette o otto soldati e ufficiali della Kommandantur i cui ritratti sono appesi alla parete sopra il suo letto, dove solitamente ci si aspetterebbe immagini sacre o ritratti dei propri cari. Marja li chiama tutti «famigliarmente per nome» e parla di loro «con semplicità affettuosa», perché, precisa Levi, «li conosceva da tanti anni ormai, e avevano fatto tutta la guerra insieme» (Opere, I: 349–350).

È soprattutto questo sentimento di accoglienza e di ascolto, che Levi scrittore quarantenne raffigura nel Levi giovane ventiseienne: una cifra forse del suo carattere, e insieme l'effetto di una lenta riscoperta della vita. Ecco allora esplodere voci, colori, gesti, e anche i racconti di queste donne nuove: risorte, spigliate, disinvolute, libere nell'espressione della loro femminilità, e soprattutto capaci di condividere con lui, alla pari, il desiderio di narrarsi e darsi all'altro, foss'anche solamente nella raffigurazione veloce di poche parole rubate al lavoro, di una breve storia di sé, o nel cenno di un remoto sentimento dell'anima. È questo bisogno di scambio umano, a prendere il posto, anche con la vagheggiata Galina, di desideri che sarebbero stati troppo vicini all'animalità per non risvegliare in quel giovane riservato, discreto, e segnato dal Lager, il timore di non essere accolto così come invece può avvenire tramite la grazia di una «tenue confidenza reciproca» (Opere, I: 351). Perché, come ha scritto Ernesto Ferrero, «la scintilla divina che sta nell'uomo si annida proprio nel diritto-dovere dell'affabulazione, nella "necessità" quasi biologica del racconto, dello scambio d'esperienze, del piacere di rammemorare i guai passati».¹³

La scrittura, almeno per Levi, nasce insieme all'altro: non solo come altro a cui raccontare ma anche come motore inestricabile di sopravvivenza. Lo testimonia anche una delle sue primissime poesie, *11 febbraio 1946* (il titolo è anche la data di composizione), scritta a poco meno di tre mesi dal suo rientro a Torino: «Ho gridato di no da ogni fibra,/Che non avevo ancora finito,/Che troppo ancora dovevo fare». E prosegue rendendo esplicito ciò che contribuì a dargli la forza di gridare «di no» alla morte nel Lager: «Tu con me accanto, come oggi avviene,/Un uomo una donna sotto il sole» (Opere, II: 692).

13 Ferrero, *Primo Levi*, cit., p. 62.

PARTE II

L'avventura della finzione: eroi, nomadi, imposture



Figura 3. Primo Levi, *Figura in filo metallico*, Archivio del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, foto di Pino Dell'Aquila. Riprodotta con il permesso degli eredi Levi e di Pino Dell'Aquila.

DARIA BIAGI

Mordo Nahum, l'avversario

Cominciare con il greco

A una giovane signora che qualche giorno fa mi confessava di non riuscire a leggere un libro di Primo Levi, suggerivo d'iniziare dal capitolo «Il Greco» della *Tregua*. Questa è l'Odissea moderna, le dicevo, il libro del ritorno alla vita e del recupero dell'uomo dopo la discesa agli inferi; ed è anche un aspetto inquietante ma vero della condizione umana.¹

Non è facile immaginare per quale motivo Mario Rigoni Stern considerasse particolarmente indicato per le letture di una «giovane signora» il capitolo dedicato a Mordo Nahum, il greco di Salonico sopravvissuto ad Auschwitz che, nella *Tregua*, guida uno smarrito Primo Levi attraverso le tappe di una severa educazione alla sopravvivenza. È lo stesso autore del *Sergente nella neve* a ricordare questo singolare suggerimento in un breve articolo scritto un anno dopo la morte di Levi, nel quale il «libro del ritorno» viene letto nella sua chiave più pessimistica: come una remissione, una proroga, uno spazio di quiete solo momentaneo delimitato dai due *Wstawać*, gli inesorabili comandi dell'alba che incorniciano la narrazione.

Se nella *Tregua* esiste una figura strutturalmente recalcitrante all'oppressione di questa cornice, in effetti, è proprio quella del greco: con ai

1 Mario Rigoni Stern, *Primo Levi, moderna odissea*, «La Stampa», 10 aprile 1988, poi in Id., *Aspettando l'alba e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 83-89 (p. 88).

pie di un paio di scarpe di buona fattura e in spalla un sacco dal contenuto misterioso, Mordo Nahum è l'incarnazione di un'infallibile e pervicace volontà di vita che persino all'interno del Lager mantiene intatta la consapevolezza della propria dignità, frutto di un'incrollabile fiducia in un personalissimo codice «anarchico e mercantile».² Il ruolo prominente che il greco occupa all'interno del romanzo è giustificato inoltre da ragioni compositive: è noto come il capitolo costruito intorno alla sua figura sia cronologicamente il primo del nuovo romanzo ad essere messo a punto, nel corso del 1961 o addirittura, secondo altre ricostruzioni, già nel 1954.³

A partire dal suo personaggio si dipana dunque la narrazione di questa odissea postbellica, che riporta a casa il protagonista dopo una lunga serie di deviazioni non volute attraverso Polonia, Ucraina, Bielorussia, Moldavia, Romania, Ungheria, Slovacchia, Austria e Germania. E lo riporta a casa diverso: «[...] ho imparato il tedesco, un po' di russo e di polacco, e inoltre a cavarmela in molte circostanze, a non perdere coraggio e a resistere alle sofferenze morali e corporali», scrive l'autore nel giugno del 1945, con parole che sembrano echeggiare quelle di Renzo alla fine dei *Promessi sposi* «[...] so fare la zuppa di cavoli e di rape, e cucinare le patate in moltissimi modi, tutti senza condimenti. So montare, accendere e pulire stufe. Ho fatto un numero incredibile di mestieri».⁴ Come osserva Rigoni Stern, quella di

- 2 Così Italo Calvino nella quarta di copertina, non firmata, che accompagna la prima edizione della *Tregua* (Torino, Einaudi, 1963).
- 3 Sulla composizione della *Tregua* cfr. le *Note ai testi* a cura di Marco Belpoliti in *Opere*, I: 1487–1502. I primi due capitoli del romanzo, *Il disgelo* e *Il Campo Grande*, risalgono in realtà all'immediato dopoguerra, ma sono pensati ancora come parte di *Se questo è un uomo*. L'ipotesi che Levi lavori al capitolo del greco fin dal 1954, facendone il nucleo di un romanzo nuovo, è suggerita da Carole Angier in *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, Milano, Mondadori, 2004, p. 473. A proposito della nascita del romanzo, inoltre, molto interessanti sono le considerazioni che si leggono nell'intervista con Philip Roth, nella quale *La tregua* è definita da Levi «un libro più consapevole, più letterario, e molto più profondamente elaborato, anche come linguaggio», la cui stesura era stata preceduta da «innumerevoli versioni verbali» (*Risposte a Philip Roth* [1986], *Opere*, III: 1982).
- 4 Il passo della lettera, inviata da Katowice all'amica Bianca Guidetti Serra, è riportato in Ernesto Ferrero, *Primo Levi. La vita, le opere*, Torino, Einaudi, 2007, p. 38. Con questa lettera, chiosa Ferrero, «si può dire che cominci la gestazione della *Tregua*» (*ibid.*).

Levi è infatti un'odissea «moderna», nella quale il protagonista è costretto ad abbandonare il mondo dell'epos per entrare nell'accidentato territorio dell'"epica in prosa" – quello cioè che lo espone allo scorrere del tempo, e alle trasformazioni che questo comporta. L'ottica del personaggio-Levi può essere dunque un'angolazione privilegiata per chiederci in quale contesto di genere il romanzo vada collocato: se i lunghi anni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* non mutavano in nulla il carattere di Ulisse e degli eroi che avevano preso parte alla guerra di Troia, il tempo che scorre nei romanzi, inteso come durata, è infatti un tempo che trasforma irrevocabilmente, che fa invecchiare, che fa cambiare idea.⁵ E a corrodere la razionalistica visione di Levi, secondo il quale l'esperienza del Lager, per quanto mostruosa, doveva costituire in fondo uno «stravolgimento, una anomalia laida della mia storia e della storia del mondo», sarà soprattutto il greco, per il quale la stessa esperienza è invece «una triste conferma di cose notorie. "Guerra è sempre", l'uomo è lupo all'uomo: vecchia storia» (Opere, I: 341).

Più che nell'area dell'epopea o del picaresco, con *La tregua* siamo insomma nel territorio di un moderno romanzo di formazione, genere in cui è peraltro ben nota l'importanza tradizionalmente attribuita al commercio. Inevitabile, dunque, che il ruolo di «maestro» spetti qui a un commerciante, sostenitore di un'educazione alla sopravvivenza che ha i suoi pilastri nella divisione del lavoro (la sacca portata in due), nell'autonomia individuale (le scarpe) e in una visione del mondo che consacra a regola lo stato di eccezione («guerra è sempre»). La sua funzione, in termini narrativi, è principalmente quella di mettere in moto l'azione, liberando il protagonista dai lacci di una mentalità gravata da troppi scrupoli: e affinché ciò sia possibile l'autore Levi mette a punto una figura che, come vedremo, anziché i tratti rassicuranti di un moderno Virgilio sembra avere piuttosto quelli di un Mefistofele contemporaneo.

5 L'esempio degli eroi omerici che restano immuni allo scorrere del tempo, a differenza dei personaggi romanzeschi, si legge in György Lukács, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, Milano, SE, 2004, pp. 114–115. Per un approfondimento dell'interpretazione lukácsiana del personaggio, e per una sua collocazione nel quadro di una generale riflessione sul tema, cfr. Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004, in particolare alle pp. 124–135.

Reale e finzionale

Come molte altre creature che popolano l'universo narrativo leviano, Mordo Nahum rientra nella categoria dei cosiddetti personaggi «ambi-geni», nati da una radice reale e reinventati nella finzione (Opere, I: 757–758). È l'autore stesso, nell'intervista con Anthony Rudolf, a ricordare come dietro la sua figura si celi quella del commerciante ebreo Leon Levi (*Primo Levi a Londra: un'intervista* [1986], Opere, III: 626),⁶ appartenente al gruppo dei greci di Salonico già memorabilmente immortalati nelle pagine di *Se questo è un uomo*.⁷ Il greco della *Tregua* ha tutte le doti che contraddistinguono i suoi conterranei («molto civili, leali gli uni con gli altri, abili», ivi: 627), doti che nell'universo concentrazionario li rendono eccezionalmente adatti alla sopravvivenza. Pur mantenendo con Nahum/Levi un rapporto profondamente ambiguo, dunque, il narratore sa di dovergli la vita («Leon Levi poteva anche essere senza cuore, ma mi diede un paio di calzonni»), e la riconoscenza lo spingerà, dopo il ritorno in patria, a cercarne in più occasioni notizie presso la comunità ebraica locale, senza però mai riuscire nell'intento di rintracciarlo. La figura storica di Leon Levi si dissolve così nel pulviscolo degli innumerevoli Levi di Salonico («mi hanno detto che di Levi, a Salonico, ce ne saranno un migliaio, e fra questi almeno una trentina si chiameranno

6 Un'allusione alla figura di Mordo Nahum si trova inoltre nell'intervista con Pier Maria Paoletti uscita all'indomani della pubblicazione della *Tregua*, dove però Levi non aveva voluto far comparire il vero nome del personaggio («Sono un chimico, scrittore per caso» di Pier Maria Paoletti [1963], Opere, III: 12).

7 La comunità dei greci di Salonico, unica all'interno del Lager per compattezza e capacità di sussistenza, è introdotta da un breve passaggio nel capitolo *Sul fondo* («Conviene aprire bene gli occhi quando si entra in relazioni commerciali con un 116,000 o 117,000: sono ridotti ormai a una quarantina, ma si tratta dei greci di Salonico, non bisogna lasciarsi mettere nel sacco», Opere, I: 154; il passaggio è assente nella prima stesura del romanzo); e poi descritta nelle pagine del capitolo *Al di qua del bene e del male* dedicate alla «Borsa dei baratti», sulla quale i greci «immobili e silenziosi come sfingi, accovacciati a terra dietro alle gamelle di zuppa densa, frutto del loro lavoro, delle loro combinazioni e della loro solidarietà nazionale», hanno il monopolio assoluto (200).

Leon» [ivi: 628]) e al lettore non è dato sapere altro se non quello che nel romanzo viene narrato di lui.⁸

Su questi scarni elementi accertati si innesta la costruzione del personaggio romanzesco, che si alimenta, come vedremo, non soltanto di ricordi personali ma anche e soprattutto di memorie letterarie, condivise. Il primo travestimento del personaggio consiste nella scelta di un nuovo appellativo: se il cognome che gli viene attribuito evoca quello del profeta ebreo che nell'Antico Testamento preannuncia la caduta di Ninive (Naum o Nahum, secondo la grafia latina), a fornire il nome è probabilmente un episodio che l'autore sente raccontare nel campo di concentramento di Fossoli dall'amico Franco Sacerdoti e che ha per protagonista lo zio di quest'ultimo, Elio Mordo, brillante e spregiudicato commerciante di origini greche.⁹ A ciò potremmo aggiungere una ulteriore suggestione che collocherebbe il nome Mordo Nahum tra quei "nomi parlanti" di cui Levi si serve talvolta per delineare i suoi personaggi, in particolare proprio nella *Tregua*:¹⁰ nel nome «Mordo» risuonano infatti il verbo italiano *mordere* e il sostantivo tedesco *Mord* («omicidio»), due termini che sembrano voler sottolineare l'aggressività di un personaggio caratterizzato sì da intelligenza e pragmaticità, ma anche da una pressoché totale mancanza di scrupoli.

Nel capitolo della *Tregua* a lui dedicato (Opere, I: 326–344), il narratore afferma di non ricordare come e quando il "suo" greco «scaturì dal

8 Ne seguono ancora le tracce gli studi di Ghiorgos Bramos (*Primo Levi a Salonico e in Grecia*, in *La manutenzione della memoria: diffusione e conoscenza di Primo Levi nei paesi europei. Atti del convegno, Torino, 9-10-11 ottobre 2003*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2005, pp. 87–94, in particolare pp. 91–92) e di Stefania Zecza (*Primo Levi, Salonika and «other great Greek matters»*, «Trauma and Memory», 2, 2 (2014): 50–56), che rilevano come i due Levi, pur accomunati dall'origine sefardita, vivano diverse esperienze di integrazione nelle rispettive comunità locali: pacifica, almeno fino all'avvento del fascismo, quella dell'ebreo italiano Primo Levi; ostacolata da un profondo antisemitismo quella del greco Leon Levi, che anche per questa ragione legge la guerra come una condizione permanente.

9 Così ipotizza Carole Angier in *Il doppio legame*, cit., p. 272n.

10 Sull'uso dei nomi in Primo Levi cfr. Giusi Baldissonne, *L'opera al carbonio. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi*, Milano, Franco Angeli, 2016, e l'intervento di Robert Gordon edito in questo volume alle pp. 199–214.

nulla» (327). Come un fenomeno naturale, il personaggio fa infatti il suo ingresso nei gelidi giorni che seguono la fine della guerra e che sembrano voler riportare il mondo al «Caos primigenio», accompagnato soltanto da quel «vento alto» che nelle intenzioni iniziali dell'autore avrebbe dovuto costituire il titolo del libro (1493). Dopo questa singolare, quasi fantasmatica entrata in scena, Primo Levi ne fornisce però un ritratto dettagliato e diretto, delineato con una tecnica narrativa da realismo ottocentesco (328): di Mordo Nahum apprendiamo dunque immediatamente l'età («quarant'anni») e l'aspetto fisico («Rosso di pelo e di pelle, aveva grossi occhi scialbi ed acquosi e un gran naso ricurvo»); scopriamo che, come tutti i commercianti ebrei della sua città, è poliglotta (parla greco, spagnolo, francese, italiano, turco, bulgaro e un po' di albanese), che si trascina sulle spalle un sacco di una certa mole e che gira indossando scarpe di cuoio di fattura elegante. A contraddire l'impressione di cicikoviana banalità che suscita a uno sguardo superficiale («a prima vista non presentava nulla di notevole»)¹¹ sono soprattutto queste scarpe, bene raro in tempo di guerra, che il greco ha infatti avuto cura di procurarsi ancor prima del cibo, coerentemente con la massima per cui, in guerra, «chi non ha scarpe è uno sciocco» (333). L'immagine dei piedi ben protetti dalle scarpe di cuoio, in contrasto con quelli del narratore che per difendersi dal gelo è riuscito appena a ritagliarsi un paio di padule da una coperta, diventa così uno dei tratti distintivi di Mordo Nahum, nonché, fin dalle prime righe del capitolo – il cui il personaggio Levi afferma che non avrebbe potuto rimettersi in forze finché «non si fosse messo scarpe ai piedi» (326) – uno dei fili conduttori dell'episodio.

11 Anche questo elemento, mirabilmente sfruttato da Gogol' per descrivere il protagonista delle *Anime morte*, è ricorrente nelle declinazioni moderne del personaggio romanzesco. Gogol' è tra l'altro uno degli autori più spesso evocati dai primi recensori della *Tregua* (tra cui Calvino e Rigoni Stern), non solo, evidentemente, per l'ambientazione che accomuna i due romanzi.

L'armamentario del diavolo

Restiamo però sulla costruzione del personaggio del greco, provando a districare la rete di rimandi letterari che ne sostengono lo scheletro. Col procedere del capitolo il narratore impara a conoscerlo sempre più a fondo, ne apprezza l'intelligenza pratica e si appassiona alle sue disquisizioni su libertà, morte, destino e «altre grandi cose greche» (341); e tuttavia tra i due personaggi resta una distanza, dovuta in primo luogo alla diffidenza suscitata in Levi da una figura ideologicamente così lontana da lui, fedele a un decalogo morale che non fa mistero di contemplare anche la furbizia, la prevaricazione, la truffa. Se già nella descrizione fisica del greco venivano evocati elementi che nella cultura popolare – e nella memoria letteraria collettiva – sono tradizionalmente associati alla cattiveria (primo fra tutti quel «rosso di pelo» di verghiana memoria), il lessico delle pagine che seguono punta in modo ancor più deciso verso l'area semantica del maligno, del demoniaco: Mordo Nahum è «loico» come il demonio in Dante (240), ha «freddi occhi di savio serpente», l'animale che più di frequente impersona il male nell'immaginario biblico (342), e soprattutto è definito dal narratore «avversario», il termine per eccellenza che indica il diavolo nella Bibbia ebraica (336). Nella descrizione di Cesare, che per contrasto richiama la sua, l'ossessione per il lavoro che lo caratterizza viene inoltre esplicitamente qualificata come «luciferesca» (363). Assumono di conseguenza una tinta più ambigua molti dei suoi comportamenti, a cominciare dalla scena in cui si infastidisce perché il suo discepolo si trattiene troppo a lungo a parlare con un prete – scena in cui compare, tra l'altro, una fugace allusione ai *Fratelli Karamazov*, romanzo che include uno dei più celebri “patti col diavolo” della letteratura di tutti i tempi.¹² Ambiguo diventa infine il suo eccezionale talento nel parlare le lingue, come ambiguo è per sua natura il concetto stesso di plurilinguismo: ingrediente

12 Levi afferma infatti di aver appreso leggendo Dostoevskij il significato del termine russo *Pan*, «signore», di cui si serve adesso per concludere la compravendita della camicia: «Su quest'ultimo termine, poi, non avevo dubbi: si trova in un importante dialogo dei *Fratelli Karamàzov*» (Opere, I: 338).

immancabile delle rappresentazioni comiche, di cui anche un romanzo come *La tregua* si serve a piene mani,¹³ quello delle lingue è un dono per gli apostoli della Pentecoste e una maledizione per i costruttori della torre di Babele, nonché una capacità frequentemente associata agli episodi di possessione.

Si tratta, in tutti questi casi, di elementi che fanno parte di un immaginario a tal punto condiviso tra i lettori occidentali che, per individuarne i tratti, non è neanche necessario richiamarsi a un autore o a un testo in particolare. E tuttavia, tra le innumerevoli rappresentazioni letterarie di incontri col diavolo cui Levi poteva volontariamente o involontariamente attingere, è probabile che una sia particolarmente presente alla sua memoria: quella costruita da Thomas Mann nelle pagine del *Doktor Faustus*, il romanzo che attraverso l'infelice vicenda del compositore Adrian Leverkühn raccontava la disfatta della nazione tedesca sedotta dall'ideologia nazista. Già sappiamo quanto Mann sia una presenza costante tra le letture di Primo Levi,¹⁴ ed è dunque plausibile che anche questo romanzo, uscito in Germania nel 1947 e pubblicato due anni dopo da Mondadori nella traduzione di Ervino Pocar, sia giunto nelle mani dello scrittore torinese prima o durante la stesura della *Tregua*.¹⁵ Agli occhi di un autore come

13 Nel romanzo la mescolanza di lingue e registri dà luogo a scene di esilarante comicità, che si amplificano ulteriormente nella versione radiofonica: si veda ad esempio la scena del prete appena menzionata, dove la goffaggine del latino di Levi («Pater optime, ubi est mensa pauperorum?») è messa ancor più in rilievo dalla risposta del religioso («“Pauperum”, fili mi»), cfr. *Opere*, I: 339 e 1317.

14 Cfr. Martina Mengoni, *Primo Levi e Thomas Mann*, in *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, a cura di Gianluca Cinelli e Robert S.C. Gordon, Oxford-New York, Peter Lang, 2020, pp. 327-344; Ead., *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*, Macerata, Quodlibet, 2021 (in particolare pp. 227-235), oltre al saggio della stessa autrice compreso in questo volume alle pp. 151-168.

15 Levi lo menziona, fra l'altro, in una lettera del 10 dicembre 1961 allo scrittore tedesco Wolfgang Beutin, indicandolo accanto alla *Montagna incantata* e al ciclo di Giuseppe come una delle poche opere di Thomas Mann realmente conosciute in Italia («Les seules oeuvres de Th.M. que soient quelque peu répandues en Italie sont ses romans, en particulier *Der Zauberberg*, le cycle Joseph, et le *Faustus*»), cfr. Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi*, cit., p. 45).

Levi, che in questi anni si interrogava sulle ragioni profonde che avevano trasformato tanti tedeschi in obbedienti esecutori degli ordini di Hitler, non poteva del resto passare inosservato un romanzo presentato al pubblico italiano come «il solo “poema” che tenti trasfigurare ed interpretare la catastrofe del germanesimo, cioè la crisi centrale del mondo moderno».¹⁶

Nel *Doctor Faustus* la scena del presunto incontro tra il compositore tedesco e un non meglio precisato demone che viene a offrirgli anni di geniale creatività in cambio dell'anima è intessuta di sottili allusioni al contesto storico e musicale del tempo, ma alcuni elementi ci appaiono subito familiari: anche nell'amena Palestrina in cui si svolge l'azione l'entrata in scena del diavolo è accompagnata da un gelido soffio di vento («Ed ecco d'un subito colpire mi sento da un gelo tagliente»), e il suo volto, sebbene mutevole, si riconosce anche qui per l'immane «pelo rosso» («capelli rossigni», «ciglia rossicce») e per il naso ricurvo («la punta del naso un po' curva in giù»).¹⁷ Naturalmente poliglotta – nel dialogo con Leverkühn parla la sua lingua preferita, il tedesco antico, ma si dice «cosmopolita in fondo al cuore»¹⁸ –, il diavolo di Mann si presenta inoltre come un abile commerciante, un uomo d'affari che adopera un linguaggio consono alla professione («noi vendiamo», «noi forniamo», «forniamo inoltre» ...¹⁹) e che ostenta fedeltà al suo unico «principio commerciale», mantenere le promesse («all'incirca come gli ebrei sono i mercanti più fidati»²⁰). L'elemento che più suggerisce una continuità tra i due personaggi consiste però nel fatto di rivelarsi entrambi, di lì a poco, commercianti di esseri umani: nel romanzo di Mann, Leverkühn ha fin dal primo sguardo la sensazione di trovarsi di fronte a «un lenone, uno sfruttatore», e come tale il diavolo si comporta effettivamente poco dopo, offrendogli una notte d'amore con la Sirenetta («Quella sarebbe una bella per te! Basta che tu dica una parola

16 Così Lavinia Mazzucchetti nel saggio introduttivo a Thomas Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, traduzione di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1949, p. XVII.

17 Ivi, pp. 428–430. La scena del presunto incontro tra Adrian e il diavolo occupa il lungo capitolo XXV, alle pp. 425–479.

18 Ivi, p. 435.

19 Ivi, pp. 441–442.

20 Ivi, p. 434.

e te la porto in letto»²¹). E si ricorderà come, nel viaggio di Levi, l'ultima apparizione di Mordo Nahum sia appunto nelle vesti di sfruttatore della prostituzione, mentre con indosso un'approssimativa uniforme sovietica gestisce un traffico di ragazze della Bessarabia che magnanimamente "offre" anche all'ex compagno di prigionia («Hai bisogno di una donna?», Opere I: 401). In entrambi i personaggi l'arte del commercio si degrada così a pratica di sopraffazione e sfruttamento, gettando nuova luce – una luce certamente più sinistra – sulle parole con cui Mordo Nahum sembrava volersi soltanto vantare: «Su, dimmi qualche articolo in cui io non abbia mai commerciato!» (342).

Scrupoli

Se dunque si può ricondurre il legame tra Levi e Nahum al topos letterario del patto col diavolo, cos'è esattamente che il greco offre al suo discepolo? Nel descrivere i termini dell'amicizia con il greco, il narratore Levi chiama spesso in causa un'imprecisata "simpatia mediterranea" dovuta alla vicinanza culturale, eppure il racconto riferisce ragioni di calcolo ben più precise: la decisione di proseguire insieme il cammino, presa all'indomani di una notte in cui entrambi sono stati sul punto di morire, nasce infatti come «sodalizio» – ovvero patto – «allo scopo di evitare con ogni mezzo un'altra notte al gelo» (Opere, I: 331). E anche i termini di questo patto sono descritti con una certa precisione: Mordo Nahum mette a disposizione i beni che ha potuto arraffare in precedenza e la sua capacità di contrattazione; Primo Levi la manovalanza e un'approssimativa conoscenza del tedesco. Ma se tutto si risolve in un equo scambio tra gentiluomini, perché ricorrere a un armamentario narrativo che chiama in causa diavoli e dannazioni? Di nuovo: cos'è che il demonico greco offre davvero a Primo Levi?

21 Ivi, p. 443.

Le interpretazioni del patto col diavolo e di quale sia la sua reale posta in gioco sono numerosissime nella tradizione critica, e il solo richiamarle costringerebbe qui a un esercizio esegetico sproporzionato. Almeno Thomas Mann, tuttavia, sembra avere in proposito idee molto puntuali: ciò che il demonio offre ai suoi discepoli sono essenzialmente *meno scrupoli*. «Noi», proclama il suo personaggio,

non creiamo niente di nuovo [...]. Noi aiutiamo soltanto a partorire e liberiamo. Noi mandiamo al diavolo la zoppaggine e la timidezza, i casti scrupoli e i dubbi. [...] E offriamo di meglio [...] lavoro arcaico, roba primitiva, non più provata da un pezzo. [...] Ciò che egli [il diavolo] vuole e largisce è appunto la trionfante superiorità, la brillante mancanza di scrupoli.²²

È esattamente di questo, di una «brillante mancanza di scrupoli» che il personaggio di Levi ha bisogno all'inizio della storia, molto più che non di abiti e di scarpe. Il viaggio attraverso l'Europa orientale, lungi dal rappresentare un ritorno al mondo prebellico o almeno la conquista di una nuova normalità, minaccia infatti da subito di configurarsi come una riedizione del trauma del Lager: l'agognata libertà, leggiamo nelle prime pagine del romanzo, «era intorno a noi, ma sotto forma di una spietata pianura deserta. Ci aspettavano altre prove, altre fatiche, altre fami, altri geli, altre paure» (Opere, I: 330). Ai «salvati» si prospetta insomma una nuova lotta per la sopravvivenza, nella quale cavarsela significa, ancora una volta, sacrificare qualcosa della propria rettitudine, della propria morale, alle ragioni della vita. E se ciò è ancora accettabile nel contesto del Lager che sospende ogni regola del vivere civile, è altrettanto lecito agire così quando la guerra, l'emergenza, è finita? È qui che il greco interviene a dichiarare il perpetuo stato di eccezione, confermando che, se guerra è sempre, sempre è lecito sospendere la legge morale. Con lui – come con il diavolo di Mann – siamo fuori da quello che anche Levi chiama con qualche ironia il «Consorzio civile», si torna in un mondo arcaico, premoderno, sovranamente indifferente ai contratti sociali con cui gli uomini hanno cercato nei secoli di darsi un ordine. Mordo Nahum fornisce così a Levi molto più che un paio di scarpe o qualche buona strategia

22 Mann, *Doctor Faustus*, cit., pp. 454-455.

per procurarsi delle uova sode: fornisce il quadro di senso entro il quale è possibile agire spregiudicatamente, e come il diavolo di Mann “manda al diavolo” tutti quei casti scrupoli e quei dubbi a dar retta ai quali, probabilmente, una storia non comincerebbe mai.

L'identificazione del topos “patto col diavolo” all'interno della *Tregua* può avere dunque un significato se intesa in chiave narrativa, più che come mera citazione intertestuale. Fin dal Libro della Genesi, potremmo dire, il personaggio-demonio ha del resto la funzione di dare avvio alla storia, un ruolo maieutico («Noi aiutiamo soltanto a partorire») che mette il protagonista in condizione di compiere ciò che ha comunque intenzione di compiere, ma di cui teme le conseguenze. Letteralmente, dunque, il greco rappresenta il nucleo generativo del romanzo, il detonatore che, una volta innescato, mette in moto il racconto. Mentre Mordo Nahum si fa carico del male assumendo su di sé tutte le caratteristiche che il narratore rifiuta di attribuire a se stesso (e che sono poi quelle che permettono la sopravvivenza), Primo Levi può auto-rappresentarsi come un simpatico sciocco sopravvissuto praticamente per caso e, con la coscienza a posto, permettersi persino di rimarcare quanto si senta diverso dal suo spregiudicato compagno di avventure («un uomo dalle convinzioni profonde, e per di più molto lontane dalle mie», *Opere*, I: 336; «davanti a me così diverso, così straniero», 341; «avversario ideologico», 336). La costruzione narrativa di questo alter-ego, che nella realtà doveva essere avvertito come un autentico “doppio” anche per la casuale coincidenza di cognomi, è naturalmente un meccanismo tutt'altro che inconsapevole per l'autore: la coscienza di un legame inscindibile tra i due affiora nelle parole di congedo da Mordo Nahum – che fino alla fine il narratore chiama «il mio maestro greco», con una sorta di estrema riconoscenza (401) – e continua a echeggiare nei passi del libro in cui si ripete che «guerra è sempre». Il motto del greco, per quanto inseparabilmente legato alla sua figura, si dilata infatti al di là del personaggio, prima nel discorso del traduttore polacco che presenta Levi come prigioniero politico anziché come ebreo («C'est mieux pour vous. La guerre n'est pas finie», *ivi*: 343), poi in quello dell'autore stesso, che nei

versi di *Partigia* ripeterà le parole del greco ormai senza più bisogno del filtro finzionale che le aveva rese, in precedenza, accettabili.²³

La trasformazione della persona in personaggio permette dunque all'autore di portare a coscienza un problema spinoso e sottoposto a una lunga elaborazione, spostandolo "fuori di sé" e facendolo esprimere a una figura che gli è almeno parzialmente estranea. E il travestimento demoniaco qui identificato rappresenta probabilmente solo uno dei filtri di cui l'autore si serve. Per aspirare a un minimo di completezza, l'analisi del greco dovrebbe infatti esaminare ancora almeno altre due figure che, nella logica delle opposizioni, hanno con lui un legame diretto: quella di Cesare, il «figlio del sole» che rivela doti paragonabili e un'indole opposta a Mordo Nahum (363), e soprattutto quella di un altro "grande greco" che torna con insistenza negli scritti leviani, Ulisse. Presente coi versi di Omero nella *Ricerca delle radici* (Opere, II: 27-29), ed evocato con quelli di Dante in *Se questo è un uomo* (Opere, I: 224-229), Ulisse dà voce come Mordo Nahum anche alle passioni negative – dell'*Odissea* Levi antologizza il brano in cui grida con orgoglio il suo nome a Polifemo accecato, respingendo con disprezzo la sua tardiva offerta di pace – ma soprattutto difende, come i greci del Lager, la «stupefacente coscienza del sussistere di una almeno potenziale dignità umana» (200). Anche nella guerra e nell'esilio esiste infatti una «misura umana» (Opere, II: 27) al di sotto della quale nessuno dovrebbe essere costretto a piegarsi, e sembra che ci voglia sempre un greco a ricordarcelo: perché la consapevolezza della propria dignità – come la morte, il destino, il desiderio di conoscere – sono senza dubbio problemi universali, ma soprattutto, come abbiamo imparato, «grandi cose greche».

23 «[...] Ognuno è nemico di ognuno,/Spaccato ognuno dalla sua propria frontiera,/La mano destra nemica della sinistra./In piedi, vecchi, nemici di voi stessi:/La nostra guerra non è mai finita». 23 luglio 1981 (Opere, II: 722). Levi lascia del resto intendere che non tarderà a far proprio il motto del greco già nella pagina della *Tregua* in cui la frase compare per la prima volta: « – Ma la guerra è finita, – obiettai: e la pensavo finita, come molti in quei mesi di tregua, in un senso molto più universale di quanto si osi pensare oggi» (Opere, I: 340).

ROBERTA MORI

Sandro/Sandro Delmastro: storia di un «ambigeno»

Presentificare il ricordo: l'ingresso in scena di Sandro

Ferro presenta, fin dall'inizio, una struttura marcata, che merita di essere presa in considerazione perché funzionale all'apparizione dell'«eroe»¹ e, in seguito, al racconto della sua storia. Dopo un sommario della situazione storica nel marzo del 1939, risolto in immagini tanto rapide quanto emblematiche, si passa a descrivere in termini generali il laboratorio di Analisi Qualitativa del secondo anno di Chimica. Nelle prime due pagine e mezzo il discorso è interamente all'imperfetto e funge da un lato da raccordo con il macrotesto, dall'altro da cornice alla figura che si sta per introdurre. A Sandro è riservata un'entrata in scena di stampo cinematografico che lascia intuire che il focus del racconto sarà concentrato su di lui. L'autore, come una cinepresa, procede per centri concentrici per poi stringere su un unico attore, del quale inizialmente si avverte solo la voce, attraverso la foschia di cloruro di ammonio sempre ristagnante in quelle stanze. È una voce piemontese ancora senza corpo che fa il verso all'annuncio con cui era stata comunicata proprio in quei giorni l'elezione al soglio pontificio di Pio XII: «Nuntio vobis gaudium magnum. Habemus ferrum» (Opere, I: 889). A registrarne il suono compare il primo passato remoto del racconto: «si udì» (*ibid*).

La nebbia, la voce, il narratore che risale nel ricordo al proprietario della voce e lo trae fuori dall'atmosfera ovattata e vagamente onirica appena

1 Il riferimento è, ovviamente, a Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.

descritta: difficile resistere alla tentazione di leggere le modalità della *entrée* di Sandro anche come la traduzione letteraria del fenomeno della «rammemorazione»,² descritto da Walter Benjamin come il balenare di un'immagine del passato dal fondo della memoria involontaria nel momento in cui quel passato, per qualche ragione, viene a trovarsi “in asse” con il presente del soggetto che ricorda.

L'ingresso del personaggio culmina nell'identificazione onomastica, subito seguita da una definizione lapidaria che porta in primo piano un tratto caratteriale: «Chi aveva pronunciato il sacrilegio era Sandro, il taciturno» (Opere, I: 889). Il taciturno che prende la parola per pronunciare un «sacrilegio» e che subito dopo è definito «un isolato» (890), possiede lo stigma dell'irregolarità e desta l'interesse curioso del narratore Levi, secondo uno schema ricorrente nella prima parte de *Il sistema periodico*. Levi procede poi per selezione di tratti descrittivi che entrano in un regime di significazione, e così facendo riveste il ricordo di nuova carne, generandolo su un nuovo – e diverso – piano di esistenza.³ La descrizione fisica e morale di Sandro risponde all'esigenza di presentificare il personaggio o, detto altrimenti, di intensificare il potere illusionistico del testo letterario; coerentemente con questo intento, la sua “fotografia”, già in partenza minuziosa (statura, corporatura, mani, profilo, carnagione, capelli, modo di vestire e di camminare), si arricchisce di nuovi elementi man mano che egli è mostrato in azione sulle montagne.

La creazione di una controfigura letteraria

Nello stampo del “suo” Sandro lo scrittore fa fondere una miscela in cui convergono modelli letterari, ricordi personali, notizie storiche. *Ferro*

2 Walter Benjamin parla in diversi scritti della rammemorazione. Qui si rimanda, in particolare, a Walter Benjamin, *Tesi sul concetto di Storia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 49 e 57.

3 Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 33.

contiene il senso più profondo di un legame di amicizia realmente vissuto da Levi in gioventù ma è al tempo stesso un racconto di avventura, un racconto di formazione e un racconto sul rapporto fra l'uomo e la natura *sub specie* dell'alpinismo. Le tre componenti si intrecciano indissolubilmente nel personaggio e lo rendono più letterario di quanto possa sembrare a una prima lettura e meno vicino all'identità biografica storicamente determinata di Sandro Delmastro. Nel ritratto morale iniziale di Sandro, che segue di poco quello fisico, sono presenti alcune parole-chiave che innescano e anticipano un confronto con universi letterari eterogenei i quali concorrono, tutti, a definirlo nella sua peculiarità:

Mi accorsi presto che era generoso, sottile, tenace e coraggioso, perfino con una punta di spavalderia, ma possedeva una qualità elusiva e selvatica, per cui [...] niente era trapelato fuori del suo involucro di ritegno, niente del suo mondo interiore, che pure si sentiva folto e fertile, se non qualche rara allusione drammaticamente tronca. Era fatto come i gatti, con cui si convive per decenni senza che mai vi consentano di penetrare la loro sacra pelle. (Opere, I: 890)

«Spavalderia», è un hapax nell'opera di Primo Levi⁴ ed è interessante sotto l'aspetto etimologico perché indica la temerarietà che, a ben vedere, è un ingrediente indispensabile delle sortite in montagna ma anche di un atteggiamento anticonformista – nelle scelte culturali o in quelle politiche – in tempi di dittatura. La spavalderia di Sandro è soltanto una “punta”, ma è quel tanto che basta ad affratellarlo agli eroi dei libri dei suoi autori preferiti, ovvero Salgari, London e Kipling (cfr. Opere, I: 892). Ai tre scrittori va aggiunto Eugen Guido Lammer (cfr. Opere, I: 896), l'autore di *Fontana di giovinezza* (1922), sostenitore di un alpinismo eroico e ispirato di matrice nietzschiana. All'interno di questa rassegna Jack London occupa un ruolo privilegiato: le sue opere infatti offrono suggestioni, ambientazioni, e un immaginario di riferimento che sarà professato e vissuto direttamente dal personaggio Sandro nel suo rapporto con la montagna. Nel racconto è tangibile anche la presenza dell'altro grande

4 Nella narrativa resistenziale di Italo Calvino è invece parola tematica. Ringrazio Domenico Scarpa per l'osservazione.

maestro della narrativa d'avventura, Joseph Conrad, come ampiamente dimostrato dalla critica.⁵

London diventa un modello nel momento in cui è sviluppata una controfigura letteraria di Sandro Delmastro. Una conferma indiretta di questo procedimento costruttivo viene da una definizione contenuta in una risposta di Levi a Giovanni Tesio che nel 1987 gli aveva domandato di parlare della sua amicizia giovanile con Sandro Delmastro:

C'era una pura ammirazione! Questo ragazzo così taciturno, dalle parole così scarse, così efficiente fisicamente, sicuro di sé. Aveva un fratello ancora migliore di lui [...] Personaggi londoniani. (Opere, III: 1034)

Per Levi, dunque, London è il creatore di personaggi che possiedono caratteristiche simili a quelle del Sandro Delmastro storico: amore per il rischio, disponibilità a mettersi in gioco senza risparmiare le forze, resistenza alla fatica. La trasfigurazione letteraria investe anche lo sfondo su cui Sandro si muove: pur essendo a pochi chilometri da Torino, la "sua" montagna è descritta e vissuta come se fosse remota nello spazio e nel tempo.

Jack London è protagonista di quella che si potrebbe definire una sottile *mise en abyme* verso la fine del racconto *Ferro*, nel punto in cui Sandro pronuncia una frase apparentemente misteriosa («il peggio che ci possa capitare è di assaggiare la carne dell'orso», Opere, I: 895). L'origine dell'espressione «carne dell'orso» si trova in un romanzo breve di Jack London intitolato *Smoke Bellew*, pubblicato per la prima volta a puntate fra il giugno 1911 e il giugno 1912 sulla rivista «Cosmopolitan».⁶

- 5 Cfr. Anna Baldini, *Commento ad un racconto di Primo Levi: Ferro*, «Per leggere: i generi della lettura», 5, 8 (primavera 2005): 86-107; Riccardo Capoferro, *Primo Levi e Joseph Conrad: l'uomo, la natura e l'avventura del lavoro*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 12 (2014): 11-26; Martina Mengoni, *Elementi inattesi. Come nacque Il sistema periodico*, in *Cucire parole, cucire molecole: Primo Levi e Il sistema periodico*, a cura di Fabio Levi e Alberto Piazza, Torino, Accademia delle scienze di Torino, 2019, pp. 67-79.
- 6 Sergio Calderale, *Prefazione. Storia di un libro a puntate*, in Jack London, *Tutte le avventure di Christopher Bellew, detto Smoke, nel Klondike*, traduzione di Pier

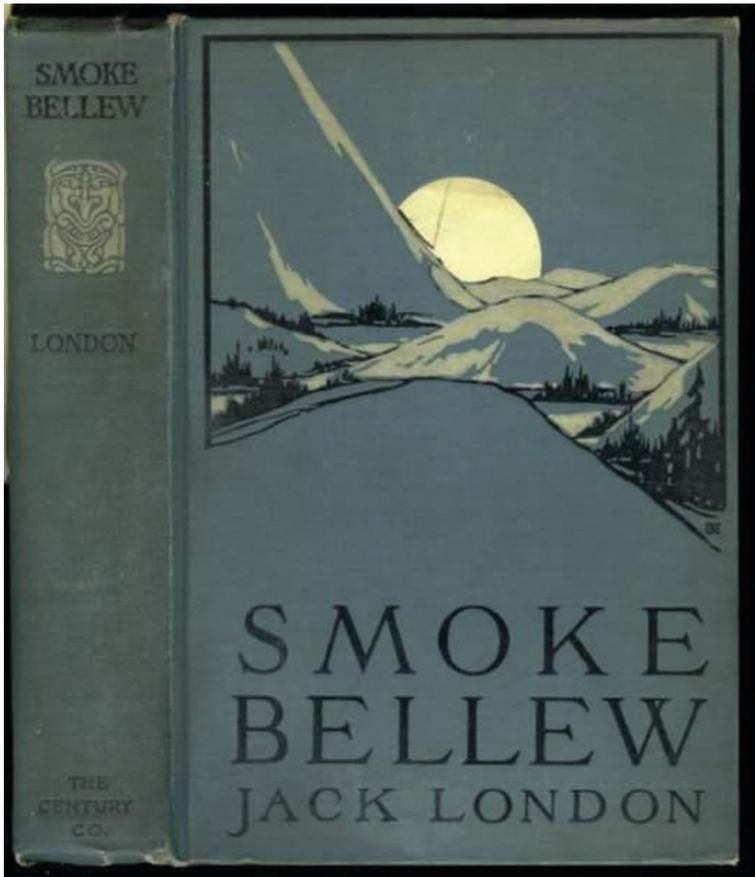


Figura 4. Copertina della prima edizione in volume di *Smoke Bellew*, illustrata da P. J. Monahan (The Century Co., New York, 1912).

Nella seconda metà degli anni Trenta il testo, uscito per la prima volta in Italia nel 1930 per i tipi di Sonzogno, venne ripubblicato più volte con il titolo di *Fumo Bellew* dalle edizioni Barion di Sesto San Giovanni, le caratteristiche edizioni economiche che si potevano acquistare sulle bancarelle

Francesco Paolini, Torino, Robin Edizioni («Biblioteca del Vascello»), 2016, pp. 5-7 (p. 6).

cittadine.⁷ Christopher Bellew, detto *Smoke*, giovane intellettuale dell'ambiente bohémien di San Francisco insoddisfatto del suo lavoro di redattore in una rivista culturale, parte per un viaggio alla volta del Klondike in compagnia dello zio John, veterano della conquista del West. Il viaggio si trasforma in un'autentica iniziazione alla *wilderness*, in seguito alla quale Christopher decide di rimanere a vivere nel Klondike. È proprio lo zio John, nel corso di un colloquio con il nipote, a introdurre l'immagine della carne dell'orso come emblema della vita selvaggia e libera, spesa a contatto con la natura e con uomini forti, capaci di sopportare i pericoli e la fatica:

Alla tua età possedevo soltanto la biancheria che indossavo e cavalcavo dietro al bestiame a Colusa. Ero duro come la roccia e sulla roccia potevo anche dormire. Vivevo di carne di bue secca e di carne d'orso.⁸

In seguito a questa affermazione «la carne dell'orso» diventa quasi un *Leitmotiv*, un termine di paragone simbolico rispetto al quale le vicende che accadono al protagonista sono etichettate e ordinate secondo una scala ideale di audacia crescente. Christopher, come Sandro, compie un percorso di formazione che lo porta a mutare la sua scala di valori: ad accomunare le due figure non è soltanto il gusto per il cimento in condizioni ambientali estreme, ma anche la disponibilità ad aprirsi verso nuove esperienze. Va subito sottolineato però che Sandro è un personaggio ben più complesso perché la sua *Bildung*, parallelamente a quella dell'io-narrato Primo, si esplica in tre ambiti differenti: alpinistico, culturale, esistenziale. Per ora ci si limiterà a riportare un dato che potrà tornare utile in seguito: nel caso di Christopher Bellew la maturazione porta anche a un mutamento di nome, da Chris/Christopher a *Smoke*, come verrà ribattezzato nel Klondike e come vorrà poi essere sempre chiamato:

All'inizio era Christopher Bellew. Per tutto il tempo che passò al College divenne "Chris" Bellew. In seguito, nella comunità bohémien di San Francisco venne chiamato "Kit" Bellew. E alla fine non fu conosciuto in altro modo che "Smoke"

7 Primo Levi avrebbe letto tutta l'opera di Jack London negli anni del Liceo, secondo quanto riportato da Carole Angier, in *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, Milano, Mondadori, 2004 (I ed. *The double bond*, London, Viking, 2002), p. 13.

8 London, *Tutte le avventure di Christopher Bellew*, cit., p. 17.

Bellew. La storia dei mutamenti del suo nome è anche la storia della sua trasformazione.⁹

Sandro nel racconto prende la parola direttamente soltanto tre volte, e una volta lo fa attraverso una citazione cifrata di un'opera di London. Rimandano al mondo dei libri di London anche le domande che rivolge al narratore per dimostrargli che la sua conoscenza della materia è soltanto teorica:

Quale commercio, quale confidenza avevo io avuto, fino allora, coi quattro elementi di Empedocle? Sapevo accendere una stufa? Guadare un torrente? Conoscevo la tormenta in quota? Il germogliare dei semi? No, e dunque anche lui aveva qualcosa di vitale da insegnarmi. (Opere, I: 892)

L'allusione al fuoco si carica di sfumature simboliche e letterarie. Il fuoco, infatti, non solo è un attore fondamentale nel processo di lavorazione dei metalli, ma più in generale nell'opera leviana è inteso come «emblematica magia umana, simbolo dell'umano»,¹⁰ discrimine fra sapienza e ignoranza (si vedano, a questo proposito, a titolo esemplificativo, i due racconti *Cerio* e *Gli stregoni*). Nei libri di avventura di Jack London saper accendere un fuoco,¹¹ come recita il titolo di un racconto, è essenziale per garantirsi la sopravvivenza fra i ghiacci delle lande selvagge del nord.

Sandro e Clotilde

Torniamo al ritratto di Sandro e soffermiamoci sull'aggettivo «sottile». Questo aggettivo indica l'acutezza intellettuale che consente di cogliere il dettaglio nascosto, di vedere (e prevedere) i possibili risvolti

9 Ivi, p. 11.

10 Robert S. C. Gordon, *Primo Levi e il pensiero magico*, in *Primo Levi*, a cura di Mario Barengi, Marco Belpoliti e Anna Stefi, «Riga», 38, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 484-493 (p. 489).

11 Si allude a *To build a Fire*, tradotto in italiano come *Accendere un fuoco*.

delle situazioni; non è un caso che sia la ripresa letterale di un attributo della Materia, definita in questo stesso racconto «solenne e sottile come la Sfinge» (Opere, I: 889), e dunque in grado di fronteggiare gli assalti dei chimici dall'alto di una sapienza impenetrabile. Dalla descrizione si diparte anche una serie lessicale e tematica legata alla natura, alla vegetazione, agli animali («qualità selvatica», «mondo interiore [...] folto e fertile», Opere, I: 890). Sandro possiede una misteriosa sensibilità grazie alla quale riesce a stabilire un rapporto profondo con il mondo naturale; per questa e per altre capacità lo si potrebbe definire un personaggio «magico», assumendo l'aggettivo nell'accezione illustrata da Robert S. C. Gordon, il quale ritrova nell'opera leviana tracce sparse di un «pensiero magico» che costituisce «una presenza irregolare ma persistente, un sottostrato sottile ma pervasivo»¹² e del quale si colgono le manifestazioni nei vari aspetti dell'alchimia e nelle conoscenze segrete proprie della stregoneria. Come uno sciamano, Sandro riesce a esercitare un controllo istintivo sul mondo circostante, sul suo corpo e anche su quei bisogni naturali che agiscono dentro di lui, come la fame o la stanchezza: «Poteva camminare due giorni senza mangiare, o mangiare insieme tre pasti e poi partire» (Opere, I: 893).

Il punto culminante della corrente sotterranea che unisce Sandro alla natura e agli animali è rappresentato dall'episodio che ha per protagonista il suo cane:

Era un bastardetto giallo dall'aspetto umiliato: infatti, come Sandro mi aveva raccontato, mimando alla sua maniera l'episodio animalesco, aveva avuto da cucciolo un infortunio con una gatta. [...] Sandro gli aveva costruito una pallottola di pezza, gli aveva spiegato che era un gatto, ed ogni mattino glielo presentava perché si vendicasse su di esso dell'affronto e restaurasse il suo onore canino. Per lo stesso motivo terapeutico Sandro lo portava in montagna, perché si svagasse [...]. (Opere, I: 893)

La costruzione di un pupazzo di pezza quale oggetto simbolico rientra tra le pratiche della magia, che sfrutta «una somiglianza omeopatica o mimetica»¹³ fra la cosa e l'essere umano o animale su cui si vuole intervenire. In

12 Gordon, *Primo Levi e il pensiero magico*, cit., p. 485.

13 Ivi, p. 486.

questo caso però il destinatario dell'incantesimo giocoso di Sandro non è la gatta colpevole dell'affronto, bensì il cane sul quale intende ottenere un effetto catartico che porti al superamento del trauma.

La sapienza di Sandro è la risultante dell'incontro fra la sua esperienza e quella di quanti lo hanno preceduto: in essa convergono conoscenze ricavate direttamente da lui nella sua frequentazione delle montagne, elementi culturali del Piemonte contadino, la familiarità con la materia ereditata dagli antenati che svolgevano professioni artigiane. Dalla stessa matrice ancestrale sorge l'intuito che gli permette di avvertire oscuramente l'avvicinarsi del pericolo. Non è un caso che nel racconto la coppia aggettivale ossimorica «nuovo ed antico» (Opere, I: 891, 894) compaia a definire lui e il suo spazio, la montagna, stabilendo un nesso ideale fra il presente e il passato: se provassimo a seguire gli anelli della catena a ritroso arriveremmo a scoprire la lotta perenne dell'uomo per autodeterminarsi e sottrarsi al dominio del più forte. Si può ipotizzare che gli elementi magici di Sandro abbiano un precedente tipologico in un altro personaggio: l'adolescente Clotilde, protagonista del racconto *Ammutinamento in Vizio di forma*, scritto, al pari degli altri racconti della raccolta, fra il 1967 e il 1970. La ragazza, discendente da un'antica stirpe di orticoltori, riesce a comprendere il linguaggio segreto delle piante e si fa portavoce di una supposta rivolta degli alberi contro la prepotenza dell'uomo colonizzatore.

Clotilde, come Sandro, sembra aver imparato tutto quanto sa direttamente dalla terra:

[...] Secondo ogni apparenza imparava a parlare e a camminare dal cielo direttamente, o forse dalla terra stessa, con cui aveva un rapporto evidente ma indecifrabile. (Opere, I: 833)

Anche in *Ferro* ricorre il tema del linguaggio quale germoglio spontaneo ed espressione integrale della personalità anziché frutto di un'educazione appresa da altri:

Sembrava che anche a parlare, come ad arrampicare, nessuno gli avesse insegnato; parlava come nessuno parla, diceva solo il nocciolo delle cose. (Opere, I: 893)

«Era fatto come i gatti»: nuove acquisizioni nella biblioteca ideale di Sandro

Continuando a esaminare i riferimenti al mondo naturale, ci si imbatte in un altro parallelismo:

«era fatto come i gatti, con cui si convive per decenni senza che mai vi consentano di penetrare la loro sacra pelle» (Opere, I: 490).

Il gatto è il termine di paragone evocato per rendere l'idea del mistero, coerentemente con la valenza simbolica che tradizionalmente è riconosciuta all'animale. A rafforzare la lettura in chiave simbolica interviene l'attributo «sacra» riferito alla pelle del gatto, che ricorda il suo significato di essere divino presso gli antichi e la sua intangibilità di creatura altra. Ma c'è anche una seconda qualità che accomuna Sandro ai gatti: la sua fondamentale solitudine, che in *Ferro* è anche attributo che contribuisce alla creazione di un profilo fuori dall'ordinario, assai vicino allo stampo epico.¹⁴ L'immagine del gatto ci porta però anche in un'altra direzione e ci induce a esplorare il percorso intellettuale del personaggio, base di una futura maturazione politica.

Grazie allo scambio intellettuale con Primo sugli scaffali della "biblioteca ideale" di Sandro, cui si è già accennato, trovano posto anche altri autori e altri libri, che vanno a comporre spontaneamente un sistema di vita alternativo a quello propagandato dal fascismo. Levi non fornisce indicazioni ulteriori, ma è possibile tentare di ricostruire alcuni di questi nomi, servendosi delle fonti storiche e degli indizi contenuti negli altri racconti de *Il sistema periodico*. Si può ipotizzare la presenza di Conrad e Melville, citati da Levi in un'intervista con Alberto Papuzzi (Opere, III: 426). Ma le fonti storiche dicono che, fuori dalla finzione, la grande scoperta di Sandro Delmastro in quel 1939 fu Aldous Huxley. Ester Valabrega, la studentessa di Chimica che al secondo anno si fidanzò con Sandro Delmastro, alla metà degli anni Novanta rilasciò a Ian Thomson, uno dei biografi di Levi, una testimonianza scritta oggi conservata nell'archivio di famiglia degli eredi

14 Baldini, *Commento ad un racconto di Primo Levi: Ferro*, cit., p. 99.

Valabrega¹⁵ nella quale trova conferma l'ipotesi che fu Levi a iniziare Sandro Delmastro alla lettura di Huxley. Egli si appassionò a questo autore e lesse *Il mondo nuovo* in italiano, il romanzo satirico *Foglie secche* in inglese; a questi due titoli va aggiunto il saggio del 1930 *Sermons in Cats*, citato in una lettera inviata da Delmastro a Ester Valabrega nel gennaio 1942, quando stava svolgendo il servizio militare in Marina presso la Direzione Armi e Munizionamento della Spezia.¹⁶ Quest'ultimo scritto di Huxley è lo stesso che dà l'avvio al saggio di Levi intitolato *Romanzi dettati dai grilli* ne *L'altrui mestiere*. Probabilmente nelle opere dello scrittore inglese Delmastro trovò una visione del mondo a lui congeniale perché antidogmatica e, al tempo stesso, lo specchio di una letteratura diversa, meno provinciale di quella italiana, sulla quale affinare un gusto più maturo ed esigente di quello richiesto dalla lettura dei classici di avventura. Levi omette tutte queste informazioni, ma forse è per questa ragione che Sandro divenne «un lettore furioso» (*Opere*, I: 892).

Nel racconto quindi si può postulare un rimando nascosto ad Huxley e al suo *Sermons in Cats*: il gatto è descritto da Huxley come simile e diverso dall'uomo, ma come quest'ultimo destinato alla solitudine. London, Huxley, Conrad: si direbbe che nel tessuto del racconto siano celati alcuni fili che rimandano agli autori e ai libri amati da Levi e da Delmastro alla fine degli anni Trenta e che questa vena sommersa vada a incrementare il tasso di letterarietà dell'autobiografia leviana.

Sandro/Sandro Delmastro

Nell'ultima pagina di *Ferro* la voce narrante fa registrare uno scarto evidente di tono e di punto di vista perché l'entusiasmo della giovinezza lascia

15 Ringrazio Claudia Valabrega, la nipote di Ester, per avermi consentito l'accesso alla documentazione.

16 La lettera è consultabile presso l'Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea Giorgio Agosti, Fondo Partito d'Azione Piemontese, A PA 14/fascicolo 71.

il posto, in poche righe, alla consapevolezza della piena maturità: Levi assume il ruolo di *auctor* e non più soltanto di *agens* e ne rivendica l'auto-revolezza. «Ed ora, che sono passati molti anni» (Opere, I: 896): questa precisazione prepara la transizione dal tempo del racconto al tempo storico. Sulla soglia del passaggio Joseph Conrad si sostituisce a Jack London come autore di riferimento.¹⁷

Il tempo storico, espresso prima con avverbi dal significato indefinito («più tardi», «non a lungo»), si coagula poi in una data precisa: aprile 1944. A quel punto, al cospetto del tempo storico, Sandro è già diventato Sandro Delmastro, primo caduto del Comando Militare Piemontese del Partito d'Azione, comandante di gruppi di resistenti in Val Pellice e capo delle squadre cittadine del Partito d'Azione a Torino.

17 Per ulteriori approfondimenti mi permetto di rimandare al mio articolo *A caccia di libertà: la «carne dell'orso» fra le Alpi e il Klondike*, consultabile on-line: <<https://www.primolevi.it/it/caccia-liberta-carne-dellorso-alpi-klondike>> (visitato il 22 giugno 2022).



Figura 5. Foto di Sandro Delmastro, Rocca Sella (Alpi Graie), seconda metà degli anni Trenta. Riprodotta per gentile concessione degli eredi Valabrega e degli eredi Delmastro.

Con una mossa del tutto inconsueta, lo scrittore toglie al personaggio la maschera di carta per mostrare il volto della persona storica che vi si cela sotto. La vicenda di Sandro/Sandro Delmastro culmina nel racconto della sua uccisione per mano fascista. Per descrivere questa scena, Levi si documenta e chiede informazioni a Ester Valabrega. Di questa consulenza

rimane la minuta non datata di una lettera di Ester a Primo, conservata nell'archivio privato degli eredi Valabrega, in cui sono riferite le circostanze della cattura e della morte di Sandro Delmastro; l'assassino, descritto come un ragazzo sui 15 anni, è definito un «brigante nero». La conclusione di *Ferro* riprende in modo storicamente ineccepibile il resoconto di Ester Valabrega e lo traspone in termini letterari: la morte di Sandro Delmastro è anche la morte del personaggio che il lettore ha imparato a conoscere nelle pagine precedenti. La scelta di un tono asciutto e solenne, il lessico elevato e manzoniano, la resa fedele di un particolare reale quale il divieto di dare sepoltura al corpo che però rimanda, evidentemente, a un topos caratteristico dell'epica, suggeriscono che ci sia la volontà di rappresentare l'omicidio come un atto sacrilego, ovvero una violazione insanabile delle norme umane e civili che differenziano l'uomo dalla bestia, per ribadire un giudizio che è prima di tutto storico e morale. Al fine di conseguire questo effetto, sono posti in rilievo, nel finale, quegli elementi che richiamano, per opposizione, attributi del personaggio: l'immagine desolata delle spoglie abbandonate in mezzo al viale evoca con forza il già citato accenno alla «sacra pelle» (*Opere*, I: 890) del gatto, animale accostato a Sandro. Allo stesso modo, l'opposizione fra la tempra etica di quest'ultimo e il disfacimento morale cui il fascismo aveva condotto l'Italia è tutta nelle parole: nelle ultime righe Sandro è definito per tre volte «un uomo» (896), mentre il suo assassino è definito «un mostruoso carnefice bambino», «uno di quegli sciagurati sgherri di quindici anni che la repubblica di Salò aveva arruolato nei riformatori» (*ibid.*) – chiara traduzione, quest'ultima, in un linguaggio di ascendenza manzoniana, dell'epiteto di «brigante nero» usato da Ester Valabrega.

Per quale motivo lo scrittore decide di rivelare apertamente, in questo caso specifico, l'identità del personaggio storico che ha ispirato *l'homo fictus*?

Si può cercare di rispondere a questa domanda tenendo fermi due ordini di motivi diversi, ma a ben vedere strettamente connessi. La prima risposta ha a che fare con il giudizio storico e con la memoria della Resistenza. Sandro Delmastro, medaglia d'Argento della Resistenza, diventa dentro e fuori il racconto l'incarnazione della «meglio gioventù» che prese le armi contro il fascismo per ragioni di natura morale prima ancora che per considerazioni politiche. *Ferro* è il racconto del difficile percorso di

approfondimento interiore che ha portato la generazione di Levi a emanciparsi dal fascismo; l'uccisione di Delmastro diventa il simbolo di molte altre morti ingiuste, del carico di dolore e di lutti sopportato da chi ha compiuto la scelta della Resistenza: un simbolo e insieme un omaggio che giunge in un momento storico difficile, come lo erano la metà degli anni Settanta in Italia.

Se «Sandro» è il nome del personaggio ritratto in soggettiva dall'amico Primo e, in quanto semplice nome di battesimo, è l'appellativo della dimensione privata e affettiva, il nome completo «Sandro Delmastro» è non solo il nome della persona storica, ma è anche il nome di una persona che ha contribuito alla scrittura di una pagina fondamentale di Storia quale la lotta contro il nazifascismo. La storia di Sandro è, in certa misura, la storia di un nome e di una trasformazione, come quella di Christopher/Smoke, anche se qui la posta in gioco è enormemente più alta: da studente di Chimica appassionato di montagna a partigiano nella dura vita clandestina in città¹⁸ (non sarà superfluo ricordare in questa sede che poco dopo la sua morte a Sandro Delmastro fu intitolata una brigata di Giustizia e Libertà che operava nel cuneese).¹⁹

La seconda risposta al quesito può essere formulata ritornando proprio al rapporto fra la letteratura e la storia, tra la finzione e la realtà, che sta particolarmente a cuore allo scrittore, come emerge dai due racconti fantastici già nominati, *Lavoro creativo* e *Nel parco*, ma anche dalle interviste. C'è un aspetto dei due racconti che forse può aiutare a comprendere meglio il significato dell'operazione compiuta nel finale di *Ferro*. Antonio Casella, lo scrittore che ha il privilegio di incontrare il suo personaggio James Collins, apprende il funzionamento del Parco in cui le creature letterarie, ambigeni o meno, sono accolte e possono vivere fintanto che qualcuno legge di loro. Quando un'opera letteraria cade nell'oblio sulla terra, nel Parco i personaggi che la popolano vanno incontro a una morte che non ha nulla a che fare con la morte umana. Semplicemente, la morte

18 Si veda il breve profilo biografico *Sandro Delmastro*. <<https://www.anpi.it/donne-e-uomini/790/sandro-delmastro>> (visitato il 20 giugno 2022).

19 Giorgio Bocca, *Partigiani della montagna. Vita delle divisioni «Giustizia e libertà» del cuneese* [1945], Milano, Feltrinelli, 2004, p. 95.

è sostituita da una progressiva perdita di spessore e di peso, che culmina nella dissoluzione delle entità letterarie nell'aria.

Dalla sua prospettiva laica e immanente, Levi pensa alla letteratura come all'unico spazio in cui all'uomo potrebbe essere concessa una condizione paragonabile, almeno sotto l'aspetto simbolico, all'immortalità. L'accezione in cui va inteso quest'ultimo termine non ha nulla di retorico, ma è una cauta speranza, l'ipotesi di sopravvivere nel ricordo di qualcuno, di trasformarsi in una figura che alimenta l'immaginario, di diventare parola e pensiero. Raccontare la storia di Sandro Delmastro, a trent'anni dalla morte, significa allora dare una sterzata al corso naturale delle cose e scrivere un finale diverso, provare a strappare alla morte e all'oblio l'ultima parola e al tempo stesso ribadire che si tratta di un tentativo compensatorio, insufficiente, non all'altezza del compito quasi impossibile che ci si è posti. Sulla base di quanto si è riusciti ad appurare attraverso lo spoglio di alcuni periodici, dopo qualche sintetico ritratto sulla stampa giellina del dopoguerra, soltanto a venti anni dalla morte, nel 1964, uscì su *Resistenza, Giustizia e libertà* un articolo sulla figura di Sandro Delmastro;²⁰ nel 1975 il suo ricordo si limitava probabilmente ai suoi parenti, ai suoi amici, a quanti gli avevano voluto bene. Levi interviene su questo declino naturale della memoria e trasforma l'amico di un tempo in un ambiguo, fissando sulla carta tutta una serie di doti umane che lo renderanno ben presente nella mente dei lettori.

I limiti della rappresentazione

Nelle ultime righe del racconto, una volta terminata la narrazione – e dopo uno spazio bianco – Levi denuncia il fallimento della sua impresa e al tempo stesso i limiti della rappresentazione – di qualunque rappresentazione – dell'essere umano:

20 Giorgio Agosti, *Sandro Delmastro: a 20 anni dalla morte*, «Resistenza. Giustizia e Libertà», 18, 4 (aprile 1964), p. 8.

Oggi so che è un'impresa senza speranza rivestire un uomo di parole, farlo rivivere in una pagina scritta: un uomo come Sandro in specie. Non era uomo da raccontare né da fargli monumenti, lui che dei monumenti rideva: stava tutto nelle azioni e, finite quelle, di lui non resta nulla; nulla se non parole, appunto. (Opere, I: 896)

Non sorprende, in assoluto, che Levi dichiari le *impasse* del tentativo di dare forma al vissuto, cioè di trasformarlo per garantirgli un nuovo tipo di esistenza sul piano collettivo della memoria. È il paragone implicito fra l'idea dell'essere umano dotato di corpo, senziente e agente, e il personaggio di carta – senza corpo e senza carne, ombra di una persona che fu – a motivare le parole finali dell'autore in *Ferro*. Sullo stesso argomento torna in un colloquio con Germaine Greer:

Ogni essere umano è una materia «unica» e complessa. Quando anche i migliori scrittori costringono quella materia in una sola pagina, essa si riduce a uno scheletro. (Opere, III: 573)

Nel confronto fra la morte, da un lato, e la letteratura che trasforma Sandro in ambigeno, agli occhi di Levi, qui nella doppia veste di testimone della vita dell'amico e di creatore del personaggio letterario, la morte segna il punto della vittoria: il monumento di carta è soltanto un pallido riflesso della persona storica e Sandro Delmastro, ben vivo nella mente di chi lo ha conosciuto, non lo è altrettanto nella pagina scritta.

Ma è davvero così? Il punto di vista dell'autore può essere condiviso anche dal lettore senza riserve?

Se ci spostiamo sul versante della ricezione del racconto e ci caliamo nelle vesti del lettore che incontra per la prima volta il testo, non possiamo fare a meno di notare che, fra tutti i personaggi di Levi, Sandro è uno dei più memorabili perché è percepito immediatamente come vivo e complesso, dotato di spessore umano ed etico e, in quanto tale, sempre attuale o, meglio, classico. Nel ritratto la parola accresce la sua carica ostensiva e fotografa il personaggio sia in pose statiche che in azione. Il lettore (il quale, al contrario dell'autore, non può e non deve confrontare il Sandro di *Ferro* con la persona storica di Sandro Delmastro) si trova di fronte (cioè "vede") un personaggio plastico, dotato di forza attrattiva, e non una sagoma inconsistente, copia imperfetta di un uomo. Proprio in virtù della potenza rappresentativa che Levi gli infonde, la scena della sua morte, che giunge

inattesa, induce paradossalmente in chi legge un'impressione di amarezza non troppo dissimile da quella che trapela nelle parole finali del narratore.

Il fatto che di Sandro venga affermata la storicità e venga narrata la morte rende possibile anche per il lettore sperimentare esteticamente i limiti della rappresentazione della figura umana e l'aporia su cui poggia l'esistenza degli ambigeni: nessuno è più vivo del giovane pieno di vigore ritratto in *Ferro*, nessuno è più morto di lui, vittima di una guerra combattuta quasi ottanta anni fa.

«Eh no: tutto non le posso dire»: l'armatura di Fausson e le pellicole di Levi

L'accostamento al nome di Primo Levi di termini che sottolineano il pudore, il riserbo e la sobrietà dell'autore è uno dei tratti più persistenti della critica leviana. Questo pudore appare talmente evidente (un intervistatore lo ravvisa persino nella barba dello scrittore) da non richiedere particolare approfondimento, riducendosi spesso a un luogo comune: una sorta di corollario all'immagine oleografica di un Levi razionalista a oltranza che rifiuta o rifugge qualsiasi contatto con il mondo delle emozioni.¹ Eppure, nello stile di Levi c'è una tensione costante che merita di essere analizzata fra pudore ed esibizionismo, fra scrittura che riveste (è un'immagine chiave del racconto *La carne dell'orso*, e poi di *Ferro*: «rivestire un uomo di parole», Opere, I: 896) e scrittura che espone («scrivere è denudarsi», dichiara ironicamente *A un giovane lettore*, Opere, I: 988). È un paradosso che attraversa l'intera opera di Levi e che assume una particolare rilevanza sul piano dei personaggi. Nella produzione più segnatamente testimoniale, c'è un vero e proprio compromesso affettivo: da un lato, la scelta di raccontare vicende autobiografiche o, assai più frequentemente, biografiche implica una rinuncia (almeno parziale) al pudore proprio e altrui,

1 Per il riferimento alla «barba pudica»: *Quando un operaio specializzato diventa un personaggio letterario*, [1979], Opere, III: 129. Fra i contributi che si soffermano più diffusamente sul ritegno e sulla discrezione in Levi, si segnalano Nicoletta Simborowski, «Il ritegno»: *Writing and Restraint in Primo Levi*, «Romance Studies», 19 (giugno 2001): 41-57 e il terzo capitolo di Robert S.C. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, traduzione di Dora Bertucci e Bruna Soravia, Roma, Carocci, 2003.

perché la scrittura ripropone le offese e le umiliazioni subite nel Lager; dall'altro, sul piano della narrazione, Levi impiega una serie di figure retoriche – reticenza, understatement, eufemismo, ironia – che mirano a preservare (almeno in parte) il pudore e la dignità delle persone che trasforma in personaggi.² Silenzi e reticenze costellano le opere di Levi (si pensi, fra i casi maggiormente discussi dalla critica, ai riferimenti alla sua esperienza partigiana, o alle rappresentazioni di Vanda Maestro e Paul Steinberg/Henri), così come sono frequenti – non solo nelle sue testimonianze della Shoah – i personaggi silenziosi o reticenti. Per citarne solo qualcuno: in *Lilit* si legge che «Lorenzo non parlava quasi mai» (Opere, II: 286–287), ne *Il sistema periodico* Sandro è presentato come «il taciturno», avvolto nel «suo involucro di ritegno» (Opere, I: 889–890), e all'inizio di *Se non ora, quando?* Mendel appare infastidito dalla passività e dai «silenzi di Leonid» (Opere, II: 437).³

Anche *La chiave a stella* – il libro del 1978 che Levi definisce in un'intervista «la mia opera prima» (*Il lavoro aiuta a sopravvivere* [1979], Opere, III: 150), cioè la sua prima opera da scrittore a tempo pieno, dopo aver lasciato il lavoro di chimico in una fabbrica di vernici – si apre all'insegna di una reticenza: «Eh no, tutto non le posso dire. O che le dico il paese, o che le racconto il fatto: io però, se fossi in lei, sceglierei il fatto, perché è un bel fatto» (Opere, I: 1037). Chi parla è Libertino Faussonne, il montatore di

- 2 È Levi stesso a riconoscere che queste cautele non sempre lo mettono al riparo da qualche malumore da parte dei modelli in carne ed ossa dei suoi personaggi letterari (è il caso del Cesare de *La tregua* e – con riferimento a *Il sistema periodico* – della Giulia di *Fosforo* e della reazione dei parenti del Sandro di *Ferro*). Per un'analisi più approfondita del ruolo del pudore nella produzione testimoniale di Levi, mi permetto di rimandare a Giovanni Miglianti, *Of Nakedness and Clothing: Primo Levi's Affective Compromise*, «California Italian Studies», 11, 1 (2022), <<https://doi.org/10.5070/C311154309>> (visitato il 9 giugno 2022).
- 3 Sugli «eroi silenziosi della biografia pubblica e privata di Primo Levi» cfr. Alberto Cavaglioni, «Leonardo ed io, in un silenzio gremito di memoria». *Sopra una fonte dimenticata di «Se questo è un uomo»*, in *Primo Levi: memoria e invenzione*, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, Biennale Piemonte e letteratura, 1995, pp. 64–84 (p. 64) e Gordon, *Primo Levi*, cit., pp. 78–79.

gru che nel corso del libro racconta le sue avventure a un narratore del libro anonimo ma facilmente identificabile con lo stesso Levi. Attraverso un'analisi stilistica ed affettiva del dialogo tra l'operaio specializzato Faussonne e il narratore (un chimico industriale che si occupa di vernici ma che sta meditando di lasciare la fabbrica per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura, proprio come Levi), questo contributo prende in esame *La chiave a stella* come luogo privilegiato della riflessione metaletteraria di Levi, presentando la reticenza come una figura chiave della tensione fra pudore ed esibizionismo sottesa all'intera opera leviana.

Tanto l'epigrafe del libro, tratta dal *King Lear* di Shakespeare («... though this knave came somewhat saucily into the world... there was good sport at his making.», «... questo furfante è venuto al mondo in una maniera un po' impertinente... ma c'è stato un bel divertimento nel farlo.», Opere, I: 1035), quanto la citazione dal *Typhoon* di Conrad su cui si chiude *La chiave a stella* («Se anche fosse vero che il Capitano MacWhirr non ha mai camminato o respirato su questa terra [...], posso tuttavia assicurare ai lettori che egli è perfettamente autentico», Opere, I: 1173) confermano la natura letteraria del personaggio Faussonne. Nella sua unica nota all'edizione scolastica del 1983, Levi si sofferma proprio sulle parole di Conrad: «Come il Capitano inglese, Faussonne è immaginario ma insieme "perfettamente autentico", in quanto è un conglomerato, un mosaico, di numerosi personaggi che l'autore ha conosciuto, simili a Faussonne e simili fra loro per carattere, virtù, singolarità, e visione del lavoro e del mondo» (Opere, I: 1443). In questo autocommento emergono almeno due dei nodi cruciali de *La chiave a stella*: l'intervento sul tema del lavoro, che poco dopo la pubblicazione del libro susciterà un dibattito sulle pagine di *Lotta continua*, e l'idea che Faussonne non sia propriamente o soltanto un personaggio inventato, ma che rappresenti un tipo umano che l'autore ha conosciuto. In un'intervista Levi aggiunge un elemento significativo, «mi è nata l'idea di scrivere un racconto dove chi narrava fosse un testimone» (*Tino Faussonne, la storia di un operaio specializzato* [1979], Opere, III: 142), presentando Faussonne come il simbolo di un'esperienza lavorativa alla quale il libro si propone di conferire una dignità letteraria.⁴ Il riferimento alla

4 Cfr. anche Opere, III: 125 e il risvolto de *La chiave a stella*, dove Italo Calvino

testimonianza non può essere neutro per un ex deportato come Levi e, come si vedrà, si può applicare non solo a Faussonne, ma anche al narratore.

Nel capitolo della sua monografia su Levi dedicato allo *storytelling*, Robert Gordon nota che ne *La chiave a stella* «i due protagonisti sono definiti dal loro duplice ruolo di narratore e ascoltatore». ⁵ In effetti, sin dal primo momento Faussonne viene presentato nell'atto di narrare e con riferimento alle sue (apparentemente scarse) capacità di farlo: «Non è un gran raccontatore [il medesimo giudizio riappare qualche pagina più avanti, cfr. Opere, I: 1057]: è anzi piuttosto monotono, e tende alla diminuzione e all'ellissi come se temesse di apparire esagerato, ma spesso si lascia trascinare, ed allora esagera senza rendersene conto» (1037). Narratore paradossale, Faussonne oscilla continuamente fra ellissi ed esagerazione, reticenza e iperbole. Sul piano stilistico, la sua tendenza all'ellissi ha un corrispettivo diretto negli incipit di vari capitoli del libro, che catapultano chi legge *in medias res* negli episodi di volta in volta raccontati da Faussonne:

«... Beh, è roba da non crederci: lo capisco che queste cose le è venuto voglia di scriverle. Sì, qualche cosa ne sapevo anch'io, me le raccontava mio padre, che in Germania c'era stato anche lui, ma in un'altra maniera [...]» (Opere, I: 1043)

«... Ma mi faccia un po' il piacere! Vuol mettere? Io no, io del mio destino non me ne sono mai lamentato [...]» (1056)

«... invece, quando mi hanno proposto di andare in India, non avevo tanta propensione. Non che ne sapessi tanto, dell'India [...]» (1115)

annuncia «[u]n tipo di esperienza nuova che entra nella nostra letteratura» (Opere, I: 1530). È proprio in un messaggio di apprezzamento su questo libro che Claude Lévi-Strauss definisce Levi «en grand ethnographe d'une pratique professionnelle» («grande etnografo, esperto della professione») in una lettera del 1984 (cit. in Martina Mengoni, *Epifania di un mestiere. La corrispondenza etnografica tra Primo Levi e Claude Lévi-Strauss*, «Italianistica», 44 [gennaio-aprile 2015]: 111-131 [p. 129]). In effetti, al di là del contributo al dibattito sulla cosiddetta letteratura industriale, *La chiave a stella* offre anche una finestra privilegiata sul mestiere, o – meglio – sui mestieri, del suo autore, dalla scrittura alla chimica e alla testimonianza (e persino all'abitudine di realizzare figure con il filo di rame, nel capitolo *Batter la lastra*).

5 Gordon, *Primo Levi*, cit., p. 208.

«... perché lei non deve mica credere che certi truschini si combinino solo a casa nostra, e che soltanto noialtri siamo bravi a imbrogliare la gente e a non farci imbrogliare noi.» (1144)

L'incipit del secondo capitolo (la prima citazione della lista) è particolarmente interessante, perché costituisce la prima allusione indiretta all'esperienza della deportazione del narratore, che si scopre così non soltanto testimone delle avventure di Faussonne, ma a sua volta testimone delle sue personali esperienze durante la guerra. Nel corso de *La chiave a stella*, poi, una caratteristica distintiva che il narratore attribuisce a Faussonne è il riserbo: riserbo professionale («un po' di segreto professionale ce l'abbiamo anche noi [montatori], come i dottori e come i preti quando confessano», Opere, I: 1043) e, assai più spesso, personale («Ma se non lo dice in giro è meglio», Opere, I: 1055; «... ma così queste storie che io le racconto poi lei le scrive?», Opere, I: 1070). Nel capitolo *Tiresia* si parla esplicitamente dell'«armatura di riserbo» del montatore piemontese (*ibid.*, un'espressione che riecheggia l'«involucro di ritegno» di Sandro Delmastro) e sul finale del libro una delle zie commenta con efficace brevità: «Parla poco, Tino, ma ha sentimento» (1162). Anche Faussonne, insomma, rientra in quella galleria di personaggi maschili taciturni e silenziosi che punteggiano l'opera di Levi. *La chiave a stella* si concentra in modo particolare sul suo silenzio: un silenzio più volte segnalato eppure in sé paradossale, dal momento che – a ben vedere – Faussonne parla in larga parte del libro.

Per interrogare più a fondo questo loquace silenzio, questo paradossale riserbo di Faussonne, si può ipotizzare un terzo livello del rapporto fra il montatore di gru e il chimico-scrittore, oltre alla duplice dinamica della narrazione e della testimonianza. Scrive Robert Gordon che *La chiave a stella* si configura come «un manuale sull'arte di ascoltare, di trasformare un monologo in dialogo». ⁶ Letta alla luce di questa intuizione, l'etica dell'ascolto proposta ne *La chiave a stella* («ad ogni narrazione l'ascoltatore apporta un contributo decisivo», nota il narratore dopo aver ricordato che accanto all'«arte di raccontare» c'è anche «un'arte dell'ascoltare»,

6 Primo Levi, cit., p. 211.

Opere, I: 1061) potrebbe suggerire un tipo specifico di dialogo, cioè il dialogo psicoanalitico fra paziente e analista. Si tratta di una pratica che Levi conosceva, in virtù delle sue letture freudiane (cfr. *Un'intervista con Primo Levi* [1986] Opere, III: 700, «Ho letto i libri di Freud e mi piacciono parecchio»), della sua amicizia con eminenti psicoanalisti (fra cui Luciana Nissim Momigliano, autrice di un contributo che già a partire dal titolo potrebbe fornire una sinossi de *La chiave a stella: Due persone che parlano in una stanza*)⁷ e della sua stessa esperienza di paziente.⁸ Negli scritti dei suoi ultimi anni, Levi ricorre spesso a riferimenti più o meno ironici al linguaggio della psicoanalisi, riproponendo riflessioni sull'*Es* come «inquilino del piano di sotto» (Opere, II: 988), sul valore terapeutico della scrittura («Spesso lo scrivere rappresenta un equivalente della confessione o del divano di Freud», Opere, II: 827) e su quanto ogni autore trasferisce di sé nei suoi personaggi, consapevolmente o inconsciamente (927).⁹ Curiosità

7 Il testo, del 1984, si legge in Luciana Nissim Momigliano, *L'ascolto rispettoso. Scritti psicoanalitici*, a cura di Andreina Robutti, Milano, Cortina, 2001, pp. 111–124. La stessa nozione di «arte dell'ascoltare» proposta ne *La chiave a stella* (Opere, I: 1061) potrebbe intrattenere un rapporto con l'ascolto rispettoso proposto da Nissim Momigliano, basato su una concezione della psicoanalisi come un campo bipersonale che coinvolge e implica dinamicamente entrambi i soggetti coinvolti.

8 Cfr. Ian Thomson, *Primo Levi*, London, Vintage, 2003, pp. 516 e 527.

9 L'ironia a sfondo psicoanalitico compare anche nella narrativa breve, da *Psicofante* (in *Vizio di forma*) alla parodia esplicita del *Dialogo di un poeta e di un medico* (in *Lilit e altri racconti*). Sul versante della testimonianza, è noto come i testi di Levi – e in particolare il suo primo libro – abbiano fornito spunti per le riflessioni di psichiatri e psicologi, da Franco Basaglia alla psicologia sociale. Al di là di *Se questo è un uomo*, sarebbe interessante approfondire i richiami alla psicoanalisi nei saggi de *L'altrui mestiere* (oltre alle occorrenze citate sopra, si segnala il paragone ne *Il teschio e l'orchidea* fra la batteria di test psicoattitudinali sostenuta come parte di un colloquio di lavoro e «la cerimonia, in verità assai più brutale, che pochi anni prima aveva segnato il mio ingresso in Lager: come se un estraneo ti guardasse dentro per vedere cosa contiene e quanto vali, come si fa con una scatola o con un sacco», Opere, II: 967) e ne *I sommersi e i salvati* (in particolare nei primi tre capitoli e nell'ottavo, dove Levi commenta le lettere ricevute dai suoi lettori tedeschi con considerazioni come «[n]on dice nulla dei suoi genitori, ed è un sintomo» e «non dice nulla di sé e cerca cautamente distinzioni e giustificazioni: anche questo è un sintomo», Opere, II: 1262).

e scetticismo coesistono, insomma, tanto che la diffidenza verso la psicoanalisi, più volte ribadita da Levi, si configura essa stessa come una possibile forma di pudore, di difesa della propria intimità di fronte a un dialogo che ha la potenzialità di mettere a nudo chi lo intraprende.

I punti di incontro fra il dialogo di Faussonne col narratore e la pratica psicoanalitica sono molteplici. Al di là delle già ricordate reticenze, spesso Faussonne procede per libere associazioni: «mi tornavano in mente tante cose che avevo dimenticate da un pezzo, quella sorella di mia nonna che si era fatta monaca di clausura, [...] e i racconti che si facevano al paese, di quello che l'avevano messo nella bara e sotterrato e poi non era morto» (Opere, I: 1054). Altrove, Faussonne esprime preoccupazione per la sua privacy, soprattutto quando nel parlare espone la propria fragilità emotiva: «E adesso non vada a dirlo in giro, ma in quel momento mi è venuto come da piangere. Non per via del derrick, ma per via di mio padre» (1092). Spesso i suoi racconti più intimi, come quello dell'incontro con una ragazza, rimangono velati di reticenze (o resistenze, per usare un altro termine psicoanalitico): «c'era la sua mano, e io l'ho toccata con la mia, e la sua non se n'è andata e si lasciava carezzare come un gatto. Parola, tutto il resto che è venuto dopo è stato anche abbastanza bello, ma conta di meno» (1068). Dopo aver condiviso questo episodio, accennando al rapporto sessuale ma soffermandosi su un gesto di tenerezza che lo precede, Faussonne chiosa: «Però lo sa che lei è un bel tipo a farmi contare queste storie, che fuoriviva di lei non le avevo mai contate a nessuno?» (1069). È dunque un dialogo privilegiato ed esclusivo, quello fra montatore e chimico-scrittore.¹⁰ Nel corso del libro, spesso il narratore lascia parlare a ruota libera il suo interlocutore, intervenendo di tanto in tanto per chiedere chiarimenti o riorientare il discorso. Ascoltatore partecipe, il narratore dichiara anche l'intenzione di dare veste scritta ai racconti del montatore (come fanno psicoanalisti e psicoanaliste con i loro casi clinici): «Dopo qualche esitazione, e dietro mia rinnovata richiesta, Faussonne mi ha dichiarato libero di raccontare le sue storie, ed è così che questo libro è nato» (1149).

10 Oltre a richiamare alla mente il colloquio psicoanalitico, la situazione è tipicamente leviana: si veda il narratore di *Nichel*, che si autodefinisce «uno a cui molte cose vengono raccontate» (Opere, I: 911).

La dinamica tra Faussonne e il narratore è ben riassunta all'inizio del capitolo *Tiresia*:

di regola è lui [Faussonne] che entra di prepotenza, che ha qualche avventura o disavventura da raccontare, e la snocciola tutta d'un fiato, in quella sua maniera trasandata a cui ormai ho fatto l'abitudine, senza lasciarsi interrompere se non per qualche breve richiesta di spiegazioni. Così avviene che si tende piuttosto al monologo che al dialogo, e per di più il monologo è appesantito dai suoi tic ripetitivi, e dal suo linguaggio. (Opere, I: 1070)

Pare di leggere il resoconto dell'inizio di una seduta psicoanalitica: oltre all'irruenza di Faussonne, il narratore presta attenzione ai tic, al linguaggio e ai silenzi del suo interlocutore (poco più avanti si legge: «Ha taciuto a lungo, poi ha ripreso», *ibid.*). In questo capitolo, però, c'è anche qualcosa di diverso: Faussonne è un po' brillo e il vino – nota il narratore – «non aveva velato la sua lucidità, ma lo aveva come spogliato, aveva incrinato la sua armatura di riserbo. Non lo avevo mai visto tanto taciturno, ma, stranamente, il suo silenzio avvicinava invece di allontanare» (*ibid.*). In questa situazione insolita, la dinamica si ribalta, per la prima volta nel libro:¹¹ il narratore prende la parola, prima col discorso indiretto, poi con quello diretto, per rispondere a Faussonne, che dopo aver parlato della precarietà e del rischio di fallimento intrinseci al suo lavoro di montatore gli domanda: «Ma mi dica un po', capita anche a voi altri?» (Opere, I: 1071). È curioso che il narratore risponda con riferimento a quello che ancora non è il suo mestiere principale: il mestiere di scrivere. In questo rovesciamento dei ruoli, Faussonne si fa attento e segue il racconto del narratore con commenti e domande, prendendo gusto nel «gioco del confronto fra i due mestieri» (1072) di montatore e di scrittore: «Faussonne, con un'inconsueta libertà di fantasia, è venuto fuori a dire che in fondo era come decidere se era meglio nascere

11 Anche se *La chiave a stella* ci informa che «in altre sere» il narratore avrebbe raccontato «tutte le [sue] storie» a Faussonne (Opere, I: 1075), questo ribaltamento dell'abituale dinamica di dialogo fra i due comprimari avviene soltanto in *Tiresia* e negli ultimi tre capitoli del libro, dove il narratore torna a prendere la parola.

maschio o femmina: la parola giusta l'avrebbe potuta dire solo uno che avesse fatto la prova in tutte e due le maniere» (1073). È da questa battuta di Faussonne che prende il via il cuore del capitolo, in cui il narratore racconta il mito di Tiresia, il profeta greco che per aver separato con un bastone due serpenti che si stavano accoppiando venne trasformato in donna per sette anni.

In un ribaltamento completo dell'abituale dinamica fra i due, ora è Faussonne a farsi "analista" del suo interlocutore, tentando, un po' a bruciapelo, un'interpretazione del racconto del narratore: «non vorrà venirmi a dire che Tiresia è lei?» (1074). Il narratore è colto alla sprovvista: «Non mi aspettavo un attacco diretto» (*ibid.*). Di primo acchito la sua risposta è reticente, o meglio passa per una considerazione metanarrativa che fa appello alla reticenza come strumento privilegiato del mestiere di scrittore: «Ho spiegato a Faussonne che uno dei grandi privilegi di chi scrive è proprio quello di tenersi sull'impreciso e sul vago, di *dire e non dire*, di inventare a man salva, fuori di ogni regola di prudenza» (*ibid.*, corsivo mio). Dopo la rivendicazione di due espressioni che forse non verrebbe istintivo associare alla scrittura di Levi (l'impreciso e il vago), arriva anche la risposta alla provocazione di Faussonne, con una dichiarazione che è estremamente interessante se si accetta l'identificazione fra il narratore e Levi:

Ma gli ho detto che sí, forse me n'ero accorto solo raccontandogli quella storia, un po' Tiresia mi sentivo, e non solo per la duplice esperienza: in tempi lontani anch'io mi ero imbattuto negli dèi in lite fra loro; anch'io avevo incontrato i serpenti sulla mia strada, e quell'incontro mi aveva fatto mutare condizione donandomi uno strano potere di parola: ma da allora, essendo un chimico per l'occhio del mondo, e sentendomi invece sangue di scrittore nelle vene, mi pareva di avere in corpo due anime, che sono troppe. (Opere, I: 1075)

Ecco che torna il richiamo ellittico all'esperienza della deportazione, con quello che poche righe più avanti il narratore, schermendosi, definisce «un paragone stiracchiato» (*ibid.*) – dunque imperfetto, eppure assai suggestivo – fra l'incontro di Tiresia con i serpenti e quello del narratore (Levi) con la Shoah. Gianluca Cinelli sostiene che «l'ellissi è la figura centrale di questo libro, che Levi adotta proprio per dissimulare

l'autobiografia». ¹² Altrettanto interessante è il fatto che Levi presenti qui il suo ibridismo di chimico e scrittore alla stregua dell'esperienza transessuale di Tiresia. Lo fa con ironia, definendosi «esperto in entrambe le veneri» (Opere, I: 1075), ma con un'ironia meditata. Mattia Cravero ha notato che in Ovidio e in buona parte della mitografia classica non si fa alcun cenno al sesso dei due serpenti, ¹³ mentre Levi specifica che sono un maschio e una femmina, sottolineando con una battuta di Faussonne questo particolare: «si vede che questo Tiresia era un bravo osservatore, perché a distinguere un pitone maschio da una femmina io non so proprio come si faccia» (1073).

Sovente ironico ed ellittico, il riferimento a figure particolarmente connotate in chiave sessuale non è un unicum nel corpus leviano; ¹⁴ ne *La chiave a stella*, reticenza e sessualità ritornano intrecciate anche più avanti, nella rievocazione picaresca della deportazione in Germania del padre di Faussonne (cfr. Opere, I: 1101). Ma la conversazione su Tiresia colpisce particolarmente perché, inserendo nella riflessione metaletteraria sul mestiere di scrivere un'eloquente reticenza che collega l'esperienza della testimonianza concentrazionaria del narratore-Levi con quella del passaggio di genere del profeta greco, racchiude in sé molteplici livelli di quel pudore che costituisce il tono dell'intera opera di Levi.

12 Gianluca Cinelli, *L'autobiografia come dislocamento. Motivi allegorici ne «La chiave a stella» di Primo Levi*, «Quaderni d'Italianistica», 31, 1 (2010): 173-196 (p. 183).

13 Cfr. Mattia Cravero, *Primo Levi e Ovidio. «Nel mondo delle cose che mutano»: tra racconto metaforico e mito metamorfico*, in *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, a cura di Gianluca Cinelli e Robert S. C. Gordon, Oxford, Petre Lang, 2020, pp. 361-379.

14 È un aspetto che meriterebbe ulteriore indagine, e che pare interessare soprattutto il Levi autore di finzione: mentre negli scritti più marcatamente testimoniali c'è un binarismo abbastanza netto tra femminile e maschile (dalla poesia in epigrafe a *Se questo è un uomo* alle rappresentazioni del ritorno alla vita in *La tregua*), nel resto della sua produzione narrativa c'è una curiosità ricorrente per la differenza di genere e persino per una sperimentazione che oggi si potrebbe definire *queer*. Basti pensare a un'altra esperienza transessuale, quella del narratore del racconto *Trattamento di quiescenza* (che ancora una volta è un alter ego di Levi) in *Storie naturali*: una raccolta che si apre e si chiude su episodi di imbarazzo legati anche al rapporto fra i generi.

Secondo la definizione di Sianne Ngai, il tono (*tone*) è «la portata affettiva di un testo letterario, il suo orientamento o la sua postura nei confronti del proprio pubblico e del mondo».¹⁵ Due anni prima della pubblicazione de *La chiave a stella*, in un intervento emblematicamente intitolato *Lo scrittore non scrittore*, Levi dichiarava: «La scrittura serve a comunicare, a trasmettere informazioni o anche sentimenti. [...] Dunque massima chiarezza e, seconda regola, minimo ingombro» (Opere, II: 1392, corsivo mio). Se della «chiarezza» si è ampiamente discusso (anche col rischio di prendere fin troppo alla lettera i numerosi passaggi leviani sull'argomento),¹⁶ questo contributo si è concentrato sull'«o anche», seguendo l'invito di Marco Belpoliti a «mettere a tema l'affetto per Levi».¹⁷ Il pudore, affetto paradossale (a un tempo sentimento tout court e velo all'espressione dell'emotività), è il tono che riverbera sul piano stilistico e tematico anche nel dialogo fra il narratore de *La chiave a stella* e Libertino Faussonne.

Nelle interviste e negli autocommenti disseminati attraverso la sua opera, Levi dichiara spesso – con consapevolezza e ironia crescenti – un certo imbarazzo rispetto alla propria attività di scrittore: dal pudore che è all'origine dello pseudonimo Damiano Malabaila al timore di frodare il suo pubblico scrivendo storie inventate, cioè rivestendo – per usare una sua espressione – fatti e persone di parole. In un'analisi della poesia *Meleagrina*, Mario Barenghi ha mostrato convincentemente che il poeta Levi «non fa altro che rivestire la propria interiorità di parole per poterne curare le

15 Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, Harvard University Press, 2007, p. 43 (traduzione mia); cfr. anche p. 28, «By “tone” I mean a literary or cultural artifact's feeling tone: its global or organizing affect, its general disposition or orientation toward its audience and the world» (Per “tono” intendo il tono affettivo di un oggetto letterario o culturale: il sentimento d'insieme intorno al quale questo si organizza, la sua generale disposizione o il suo orientamento rispetto al proprio pubblico e al mondo).

16 Sulla chiarezza di Levi e sui rischi di fraintenderla, è fondamentale il contributo di Domenico Scarpa, *Chiaro/Oscuro*, «Riga», 38 (2017), numero monografico su Primo Levi a cura di Mario Barenghi, Marco Belpoliti e Anna Stefi, pp. pp. 238–255; cfr. anche Domenico Scarpa, *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Gaffi, 2010, pp. 336–379.

17 Marco Belpoliti, *Nasi, bocchette, ricordi*, «Riga», 38 (2017): 427–433 (p. 428).

ferite». ¹⁸ Ciò è vero anche al di là della produzione poetica. Ne *La chiave a stella*, il narratore ritorna su un'immagine assai simile con riferimento al suo mestiere di chimico: «fare vernici è un mestiere strano: in sostanza, vuol dire fabbricare delle pellicole, cioè delle pelli artificiali, che però devono avere molte delle qualità della nostra pelle naturale, e guardi che non è poco, perché la pelle è un prodotto pregiato» (Opere, I: 1152). L'immagine del rivestire con una pellicola appartiene tanto al lessico specialistico delle vernici quanto al campo semantico del vestire (e dunque della tessitura e della narrazione, cfr. «cucire insieme parole e idee», Opere, I: 1149), ¹⁹ che insieme a quello della pelle (a un tempo confine e protezione dell'interiorità) intrattiene uno stretto rapporto col senso del pudore.

Delle molteplici diramazioni del pudore che costituisce il tono dell'opera di Levi (con implicazioni che vanno dalla pratica della memoria alle concezioni di genere inteso come *gender*), questo contributo si è soffermato in particolare su quelle stilistiche, per dimostrare che ripensare criticamente alla funzione dell'affetto in Levi è possibile anche attraverso l'analisi testuale e al di là di interpretazioni psicoanalizzanti. Piuttosto che speculare sulla psicologia (o sulla barba) dell'uomo Primo Levi, questa lettura de *La chiave a stella* si concentra sulle parole dello scrittore e dei suoi personaggi, considerando il dialogo psicoanalitico come possibile modello della conversazione tra Faussonne e il narratore. Fra le figure retoriche tramite le quali l'autore declina il suo pudore nello stile, la reticenza è quella più dialogica, in quanto «mossa comunicativa che propone all'interlocutore di intervenire direttamente nella costruzione del messaggio riempiendo un silenzio». ²⁰ Significativamente, i personaggi "silenziosi" di Levi sono fra i più eloquenti della sua produzione letteraria: «Parla poco, Tino, ma ha sentimento».

18 Mario Barenghi, *Secernere parole. La poesia come processo di adattamento*, «Riga», 38 (2017): 443-451 (p. 447).

19 È Levi stesso a confermarlo nell'intervista con Philip Roth del 1986: «vernici e letteratura rivestono la realtà, conferendole un aspetto diverso (migliore o peggiore) di quello effettivo» (*Risposte a Philip Roth* [1986], Opere, III: 1088, corsivo mio).

20 Michele Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in *Dimensioni della linguistica*, a cura di Maria-Elisabeth Conte, Anna Giacalone Ramat e Paolo Ramat, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 217-239 (p. 223).

ANGELA SICILIANO

Gedale Skidler, un'ambigua controfigura di Levi

Introduzione

Publicato nel 1982, il romanzo *Se non ora, quando?* racconta le avventure di una banda di partigiani ashkenaziti russi e polacchi, in fuga verso la Palestina tra gli orrori e le macerie della guerra. Il libro è un testimone chiave e paradigmatico perché sviluppa su due livelli la dialettica tra verità e invenzione, centrale nell'opera di Primo Levi. Da un lato, è il suo primo vero «romanzo storico» («... *Un romanzo storico, costruito secondo i modelli classici* ... » [1982], Opere, III: 322), costruito rielaborando fatti «realmente avvenuti» (Opere, II: 673) attinti dal repertorio bibliografico (memoriali e monografie storiche) accluso alla *Nota* finale; dall'altro, consente di mettere a fuoco le strategie linguistiche, retoriche e narrative attraverso cui Levi diffrange nella scrittura il suo vissuto e la sua figura autoriale. Da questo punto di vista, in particolare, *Se non ora, quando?* registra la netta polarizzazione tra i due protagonisti, Mendel e Gedale Skidler: personaggi antitetici ma complementari, in cui Levi sembra rispecchiare la sua personalità biface, «impastata di materiali diversi» (*Segrete avventure di eroi involontari* [1982], Opere, III: 268). Mendel, di professione orologiaio, esprime nelle sue azioni una razionalità disincantata, ma «forte e consapevole e [...] saggia» (*Sono un ebreo ma non sono mai stato sionista* [1982], Opere, III: 294), in cui l'autore si riconosce

esplicitamente (*Mendel, il consolatore* [1982], Opere, III: 248).¹ Gedale, partigiano violinista e capo della banda, è invece facile agli umori opposti, fluttuante tra diverse posizioni politiche («seguiva simultaneamente diverse idee, o nessuna, o cambiava spesso», Opere, II: 526) e dotato di un «coraggio [...] estemporaneo» (525) che lo porta a improvvisare le azioni di guerra. Le sue passioni e i suoi comportamenti sono significativamente indecifrabili e misteriosi, sfuggendo agli schemi di una «ragione» in cui ostenta di non credere più («E tieni bene a mente che io credo in tre cose soltanto, alla vodka, alle donne e al parabellum. Una volta credevo anche nella ragione, ma adesso non più», 535): in Gedale, infatti, Levi afferma di aver compendiato «l'imprecisione, la tendenza a improvvisare, la fantasticheria, a scapito del programma, del rigore e della ragione» (*Segrete avventure di eroi involontari*, Opere, III: 270), tacendo però l'identificazione nel personaggio e nel suo carattere irrazionale, che il presente contributo intende dimostrare attraverso un accurato esame della partitura retorico-linguistica e del dattiloscritto di *Se non ora, quando?*

Una lingua caratterizzante e ambigua

Oltre che sul piano dell'azione, il carattere di Gedale si traduce nella lingua del romanzo, come lui ambigua e obliqua. È innanzitutto quella degli altri partigiani e del narratore, che cercano invano di inquadrare il personaggio con parole fortemente connotate in chiave retorica e sintattica. Con un espressivo effetto di mimesi, infatti, l'enigmaticità di Gedale è enfatizzata dall'uso di una lingua che procede *ex negativo*, ricorrendo a negazioni semplici («non capiva quali lontane intenzioni avesse Gedale», Opere, II: 539; «non so più chi è Gedale», 581; «Io non capisco Gedale», 648) e alla litote (la figura che afferma un concetto negando il suo contrario), o per enunciati logicamente contraddittori (antitesi).

1 L'identificazione di Levi in Mendel è opportunamente discussa e argomentata in Giusi Baldissoni, *L'opera al carbonio. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi*, Firenze, Franco Angeli, 2016, pp. 97-106.

Ed è proprio con una litote che Gedale fa il suo ingresso in scena, nel quarto capitolo del romanzo. I primi tre capitoli raccontano le peripezie affrontate tra le paludi e le foreste della Russia Bianca da Mendel e altri partigiani sbandati, tra cui il giovane e sventato Leonid, il saggio Dov, Line (la donna contesa tra Mendel e Leonid), Mottel il Tagliagole (noto per la sua abilità con il coltello) e l'istrionico Pavel, che a «trentacinque anni aveva già alle spalle una carriera molteplice: era stato sollevatore di pesi, poi attore dilettante e professionista, cantante, e perfino, per qualche mese, annunciatore alla Radio di Leningrado» (472). Nel quarto capitolo i partigiani si imbattono nel polacco Piotr, che li conduce nel campo di Turov, diretto da Ulybin, in cui sono provvisoriamente integrati. Il loro obiettivo è tuttavia unirsi alla banda del leggendario Gedale (come avverrà nel quinto capitolo), un tempo anch'egli a Turov, da cui si era allontanato in seguito a un pesante litigio con Ulybin. A Mendel che domanda le ragioni della lite e se Gedale fosse o meno uno «di quelli che ragionano troppo», Piotr dà una significativa risposta: «*Non è che ragionasse troppo*: questo proprio no, non era lì il suo difetto, ma era strano» (489, corsivo mio). Altri due esempi di litoti, rispettivamente nel sesto e nel settimo capitolo, sono apostrofi dirette a Gedale da Mottel e Line: «Tu, comandante, sei una testa dura e *non sei mai contento*» (537, corsivo mio); «Comandante, tu *non parli mai sul serio*» (547, corsivo mio).

Se le litoti definiscono moralmente Gedale, le antitesi ne scolpiscono il ritratto fisico nel sesto capitolo:

Gedale era alto e magro, largo di spalle *ma* con membra esili e petto poco profondo. [...] Era svelto nei movimenti, *ma* camminava con una goffaggine che sembrava voluta, come un clown nel circo. Parlava con voce alta e sonora *anche quando non* occorreva, come se il petto gli facesse da cassa armonica; rideva spesso, *anche* in momenti poco opportuni. (Opere, II: 526, corsivi miei)

Le stesse risorse retoriche si addensano nel suo linguaggio, scandito da martellanti antitesi: «Non siamo ancora a Gerusalemme, ma non siamo più a Babilonia» (529); «Non è uomo da tradirci, ma se incappa nei tedeschi è un altro discorso» (553); «[le vie] saranno più facili di adesso, ma non così facili» (582); «Suonavo invece di pensare; anzi, devo dirti che pensare non è mai stato il mio forte [...]. Suonare era il mio modo di

pensare» (593); «un bambino non diventa violinista: o se sì, rimane un violinista bambino» (596).

Frequenti sono poi le formulazioni negative: «le imprese che riescono meglio sono quelle che il tuo nemico non crede che tu possa fare» (541); «Non aspettatevi un discorso, i discorsi non sono nel mio genere. E neppure fatemi domande» (543); «Nu, noi non siamo l'Armata Rossa e io non sono Ulybin» (553); «Siamo ebrei. Non so perché te lo dico, non cambia molto» (577); «Non siamo ortodossi, non siamo regolari, non siamo legati da un giuramento» (595).

Si ritrovano anche in forma di litote («Non ti sapevo così istruito», 548; «come partigiano non vale molto», 553; «come guida non vali molto», 554; «anche le nostre cose non sono semplici», 568) o combinate con le antitesi, in un gioco di raffinato virtuosismo, in un passaggio del sesto capitolo:

Poi [Gedale] salì in cabina da Mendel:

- Allora? Che cosa mi sai dire?
- Una locomotiva non è un orologio, – rispose Mendel seccato.
- Nu, sempre ingranaggi sono, e la tua *non è* una risposta. Una locomotiva *non è* un orologio, e un orologiaio *non è* un ferroviere, e un bue *non è* un porco, e uno come me *non è* un capobanda, *ma* fa il capobanda e lo fa meglio che può; *anzi*, fa il capobandito –. (Opere, II: 538, corsivi miei)

L'idioletto di Gedale, ritmato da negazioni e contraddizioni dialettiche, non è solo coerente con la sua caratterizzazione, ma risponde anche a una seconda finalità: evidenziare, attraverso il continuo riavvolgersi della sintassi su sé stessa e il rovesciamento del senso del periodo, due importanti spie dell'identificazione di Levi nel personaggio.

Nel nono capitolo, Gedale rievoca l'episodio che segnò il suo ingresso nella lotta partigiana: nascosto dalla madre in un convento di Bjalystock, per sottrarlo al rastrellamento degli ebrei messo in atto dai tedeschi, nel marzo del 1943 ricevette da una suora un biglietto che lo incitava a unirsi ai partigiani e le armi necessarie. Quel biglietto lo ridestò dal torpore morale in cui vegetava, significativamente marcato da un'antitesi: «avevo già ventiquattro anni, *ma* vivevo come se dormissi, giorno per giorno, come avrebbe fatto una bestia» (594; corsivo mio). A poche righe di distanza, il tema è ripreso con un'accorta rimodulazione sintattica: «non ero un guerriero,

ero un bambino di ventiquattro anni bravo a vendere scarpe e a suonare il violino» (*ibid.*). L'antitesi semplice «avevo già ventiquattro anni, ma ... » è quindi sostituita da un enunciato sintatticamente ambiguo, articolato in due membri in apparente opposizione (suggerita dalla particella «non» e dall'accostamento asindetico delle proposizioni). «Non ero un guerriero» ed «ero un bambino di ventiquattro anni» affermano in realtà lo stesso concetto: il primo attraverso la negazione, il secondo con una formula assertiva che, in quanto ossimoro, sintetizza in sé l'antitesi su cui si regge il periodo precedente e gemello. Sebbene in modi diversi, attraverso l'antitesi e l'ossimoro, i due periodi connotano perciò negativamente i ventiquattro anni, come età dell'inesperienza e dell'inerzia. Non casualmente: a quell'età Levi entra in Lager, come ricorda nell'«autoritratto incipitario» di *Se questo è un uomo*, in cui i ventiquattro anni sono associati ad «elementi di enfatico antierismo»² («Avevo ventiquattro anni, poco senno, nessuna esperienza», Opere, I: 141).

Un meccanismo simile si attiva nel sesto capitolo, complicato da una seconda forma di ambiguità linguistica: l'ironia. Dopo aver accolto nella sua banda Mendel e gli altri partigiani, Gedale è curioso di conoscere la loro storia e procede quindi a interrogarli. Alle donne Line e Sissl, in particolare, si rivolge con «maniere da operetta»: «Le chiamò “mie nobili dame”, ma volle sapere quanti anni avevano, se erano ancora vergini e chi erano stati i loro uomini» (Opere, II: 527). La frase è un gioco di equilibrio tra significati e di intelligenza sintattica perché la contrapposizione tra la principale e l'avversativa è, ancora una volta, soltanto apparente. A svelarlo è lo stesso Levi, ponendo tra virgolette l'epiteto «mie nobili dame» e segnandolo come citazione: si tratta, nello specifico, di una ripresa dal brano della *Storia di Tewje il lattivendolo* di Sholem Aleichem incluso nella *Ricerca delle radici* (1981), un'«antologia personale» (Opere, II: 5)

2 Martina Mengoni, *Primo Levi e Thomas Mann. Il viatico*, in *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, a cura di Gianluca Cinelli e Robert S. C. Gordon, Oxford, Peter Lang, 2020, pp. 327–344 (p. 330). Il tema ritorna anche nel racconto *I mnemagoghi* (*Storie naturali*), in cui il protagonista, il dottor Morandi, gli attribuisce tuttavia una connotazione positiva: «Era molto gradevole sentire i muscoli, i polmoni e il cuore funzionare in pieno [...]. Era molto bello avere ventiquattro anni» (Opere, I: 487).

di letture decisive per l'autore e per la costruzione della sua poetica. Nel passo interessato, l'umile lattaio Tewje incontra due donne dall'«aspetto nobile e [...] vestite con lusso»³ perdutesi nel bosco, le fa montare sulla sua carrozza e promette di condurle dovunque desiderino («Dove vi devo scaraventare, mie nobili dame?»)⁴. Le signore si fanno accompagnare a casa, dove Tewje viene ricompensato con un lauto banchetto e una cascata sonante di rubli. Se è vero che già in Aleichem «mie nobili dame» ha un sapore ironico (le «donnette» appaiono un po' grottesche nei «visi rossi» e tutte «sudate»)⁵, in Levi diviene aperta antifrasi. Anche Line e Sissl troveranno in Gedale-Tewje una guida, che non le riporterà a casa ma darà loro una «casa» provvisoria, accogliendole nella sua banda, dopo un lungo vagare nei boschi in compagnia di Mendel e degli altri partigiani; sono però tutt'altro che «nobili dame», perché infagottate in abiti grezzi e sudici di guerra. Tra l'ironia della principale («Le chiamò “mie nobili dame”») e la curiosità indiscreta dell'avversativa («ma volle sapere quanti anni avevano, se erano ancora vergini e chi erano stati i loro uomini») c'è dunque un sostanziale accordo; e in questo accordo è forse la più efficace traduzione della doppiezza del partigiano violinista.

La triangolazione Tewje-Gedale-Levi si presenta poi, in forma più complessa e significativa, nel dialogo tra il capobanda e Leonid e Mendel:

Leonid compresse la sua storia nell'arco di due o tre minuti, ma Gedale non se ne adombrò e non volle saperne di più. Gli disse solo:

– Tu sei molto giovane. È una malattia che guarisce presto, anche senza medicine, ma può essere pericolosa ugualmente. Finché ce l'hai addosso, abbiti riguardo.

Leonid lo guardò attonito e sospettoso:

– Che cosa hai voluto dire?

– Non mi vorrai prendere alla lettera. Anch'io ho sangue di profeta, come ogni figlio d'Israele, e ogni tanto gioco a fare il profeta. [...]

3 Scialòm Alechém, *La storia di Tewje il lattivendolo*, traduzione di Lina Lattes, Roma, Formiggini, 1928, p. 11.

4 Ivi, p. 20.

5 Ivi, p. 12.

Gedale [...] si rivolse a Mendel. Ascoltò attento la sua narrazione, e gli disse:

- [...] Benvenuto anche tu, ci sarai utile perché sei un prudente, servirai da contrappeso. Qui tra noi la prudenza è andata un po' dimenticata. Abbiamo anche poca memoria, salvo che per una cosa.
- Quale? – chiese Mendel.

Gedale accostò solennemente l'indice al naso:

- «Ricordati quello che ti ha fatto Amalec nel cammino, dopo che voi eravate usciti dall'Egitto. Ti ha assaltato mentre eri in strada, ha ucciso tutti i deboli, i malati e gli affaticati che erano alla tua retroguardia; non ha avuto timore di Dio. Perciò, quando il tuo Dio ti avrà dato requie dai tuoi nemici, tu di Amalec spegnerai perfino la memoria: non lo dimenticare». Ecco, questo noi non lo dimentichiamo. *Ho citato a memoria, ma questa volta non a sproposito.* (Opere, II: 527, corsivo mio)

Se in precedenza Gedale cita le parole di Tewje per fornire un'anticipazione sulla trama del romanzo, pur rovesciandole ironicamente, in questo passo applica la stessa tecnica, raffinandola, all'introduzione che Levi premette al brano di Aleichem nella *Ricerca delle radici*: nella premessa l'autore riconosce in Tewje la «mania talmudica di citare (ma [...]) quasi sempre a sproposito» (Opere, II: 155), che qui Gedale rifiuta per sé stesso («Ho citato a memoria, ma questa volta non a sproposito»). La sua frase resta tuttavia sospesa nel vuoto: a quale citazione fatta precedentemente «a sproposito» si allude? Il testo ne reca una traccia vaga («Non mi vorrai prendere alla lettera. Anch'io ho sangue di profeta, come ogni figlio d'Israele, e ogni tanto gioco a fare il profeta») su cui fa luce l'avantesto. Nel dattiloscritto di *Se non ora, quando?* (*Note ai testi*, Opere, II: 1802–1803), al f. 131, si legge sotto cartiglio una versione più esplicita della parte iniziale del brano:

[...] ma Gedale non se ne adombrò, e gli disse solennemente: «*Tu sarai un serpente sulla strada e un colubro sul sentiero: morderai i garretti del cavallo, e lì il cavaliere cadrà riverso nella polvere*». Leonid lo guardò attento: che cosa aveva voluto dire? Ma Gedale rise e gli disse: «Non vorrai prendermi alla lettera. *C'è qualcosa del genere nel primo libro della Torà, là dove Giacobbe benedice i suoi figli. Non che ci creda molto alla Torà, ma mi piace citarla, magari a sproposito*». (corsivi miei)

Gedale cita il versetto 17 della benedizione di Giacobbe ai figli («Dan sarà una serpe in su la strada, un colubro in sul sentiero, il qual morde i pasturali del cavallo, onde colui che lo cavalca cade indietro», da *Gn* 49, 1-27),⁶ ma non «a sproposito» come suggerirebbero la genericità del richiamo («C'è qualcosa del genere nel primo libro della Torà») e l'allusione a Tewje («mi piace citarla, magari a sproposito»). La citazione biblica è infatti una prolessi narrativa attraverso cui, come in un vaticinio, Gedale predice il destino di Leonid: un vaticinio fintamente sacro e ambiguo, perché la sorte di Leonid è contraria a quella che Giacobbe rivela a Dan. La giovinezza, vigorosa in Dan difensore della sua tribù (cfr. *Dt* 33, 22: «Dan è come un leoncello che salta di Basan»),⁷ diventa la «malattia [...] pericolosa» che spingerà Leonid – tradito dalla sua donna, Line, che si unisce carnalmente a Mendel – a cercare la morte in una «sortita suicida» (Opere, II: 560) a Chmielnik, con rovesciamento dell'immagine della caduta: «saltò la siepe, sparò una raffica in risposta e si precipitò a testa bassa in direzione della porta. Dalla villa venne un colpo solo, isolato, e Leonid cadde per traverso della soglia» (575).

Nel punto in cui l'ironia (rispetto alla figura di Tewje e al testo biblico) incontra un terzo livello di ambiguità della lingua, la profezia, si esplicita quindi l'identificazione tra Gedale e Levi per il tramite di Tewje, soltanto adombrata nel riferimento alle «mie nobili dame»: Gedale che finge di citare «a sproposito», minando la credibilità del suo oracolo («Non mi vorrai prendere alla lettera»; «gioco a fare il profeta»), è l'immagine dello scrittore Levi che tesse e scioglie le fila del romanzo, ironizza sul suo ruolo, sui suoi testi e sulle sue letture (con cui gioca, citandoli e ribaltandoli).

6 Levi sembra riprendere il testo della seconda edizione della *Bibbia Diodati* (1641), a cui rimanda il latinismo «colubro». Si è scelto dunque di citare da questa edizione, in particolare dall'ultima versione "restaurata": *La Sacra Bibbia tradotta in lingua italiana e commentata da Giovanni Diodati. I libri del Vecchio Testamento*, a cura di Michele Ranchetti e Milka Ventura Avanzinelli, Milano, Mondadori, 1999, 3 voll., vol. I, p. 164. Per la conoscenza della Bibbia Diodati da parte di Levi cfr. Anna Baldini, *Intertestualità biblica nell'opera di Primo Levi*, «Allegoria», 45 (2003), pp. 43-64 (p. 45, n. 8).

7 *La Sacra Bibbia tradotta in lingua italiana e commentata da Giovanni Diodati*, cit., p. 629.

Altrettanto ambiguo è il secondo «vaticinio» (527) di Gedale, che riprende l'ammonimento di Mosè in *Dt* 25, 17–19, citandolo «a memoria»: una precisazione che depista il lettore (perché, in verità, Levi riscrive in veste stilisticamente moderna il dettato della Bibbia Diodati),⁸ togliendo efficacia alla doppia – e questa volta veridica – prolessi affidata al richiamo scritturale. La prima anticipa l'esito del viaggio dei partigiani guidati da Gedale-Mosè: come il patriarca, che muore sul Monte Nebo prima di entrarvi (*Dt* 34, 1–12), anch'essi non raggiungeranno la Terra Promessa, concludendo il loro itinerario a Milano. La seconda annuncia il tema della vendetta, capillare in *Se non ora, quando?*: si pensi, soprattutto, alla strage del Rathaus che Gedale orchestrerà nell'undicesimo capitolo, per vendicare l'uccisione della partigiana Ròkhele Nera a Neuhaus.

Le profezie di Gedale, giocose e asimmetriche, rientrano perciò in una strategia insieme metapoetica (scoprono e poi sfumano la tecnica della prolessi) e di riuso ironico (se non parodico) del sacro. È quest'ultima, significativamente, un'attitudine propria di Levi,⁹ attribuita a Gedale in vari luoghi del romanzo. A titolo di esempio, sempre nel sesto capitolo, il partigiano violinista accoglie nella banda Pavel salutandolo così: «Benvenuto fra noi, sia benedetta la tua schiena. Abbiamo bisogno di schiene come la tua. Tu sei un bisonte ebreo: un animale raro, ti terremo prezioso» (526). «Sia benedetta la tua schiena» è una falsa benedizione sul modello di quelle raccolte nella *Massèkhet Berakhot* (*Il Trattato delle Benedizioni*, con cui si apre il Talmud) e talvolta evocate in *Se non ora, quando?*:¹⁰ ne

- 8 «Ricordati di ciò che ti fece Amalec nel cammino, dopo che voi foste usciti d'Egitto. Come egli ti venne ad incontrare nel cammino, ed alla coda percorse tutte le persone deboli che venivano dietro a te, essendo tu stanco, ed affaticato: e non temette Iddio. Per ciò, quando l' Signore Iddio tuo t' havra data requie da tutti i tuoi nimici d'ogn'intorno, nel paese che l' Signore Iddio tuo ti dà in heredità per possederlo; spegni la memoria d'Amalec disotto al cielo: non dimenticarlo» (ivi, pp. 599–600).
- 9 Cfr. Alberto Cavaglion e Paola Valabrega, «Fioca e un po' profana». *La voce del sacro in Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2018, poi in *Lezioni Primo Levi*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Milano, Mondadori, 2019, pp. 498–569 (in particolare pp. 548–556).
- 10 Ad esempio quella del vino nel settimo capitolo (*Opere*, II: 558). Cfr. Teresa Agovino, «*Se non ora, quando?*» *Citazioni talmudiche e bibliche nell'opera di Primo Levi*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi*

riproduce la formula d'apertura (*Barùkh*, 'Benedetto') e l'apostrofe, tradizionalmente indirizzata a Dio (ad es. «Benedetto Tu, o Signore Dio nostro, Re del mondo, creatore del frutto degli alberi»)¹¹ ma qui beffardamente rivolta alla «schiena» di Pavel. Nella «schiena» benedetta si fondono difatti quella muscolosa dell'«ex sollevatore di pesi» (472), paragonato a un «bisonte», e quella che Dio mostra a Mosè in *Es* 33, 22–23 («quando la mia gloria passerà, io ti metterò nella buca del sasso, e ti coprirò con la mia mano [...]. Poi rimuoverò la mia mano, e tu mi vedrai didietro: ma la mia faccia non si può vedere»)¹².

Gedale e la musica: tra «liberazione» e «persuasione»

Accanto alla lingua, un'altra forma espressiva ambigua veicola la proiezione di Levi in Gedale, relativamente alla sua biografia e alla sua figura d'autore: la musica. Nella serie di interviste radiofoniche condotte da Paolo Terni, nel 1984, Levi sostiene che la musica è in grado di esercitare sugli uomini un potere incantatorio, eludendo dunque le maglie della razionalità, come strumento di «liberazione» (*Primo Levi. La musica e i dischi*, Opere, III: 421) o di persuasione. Nel primo caso, è un'evasione dalla realtà meschina e cruda; nel secondo, piega e ottunde la volontà degli individui, come la musica che in *Se questo è un uomo* riecheggia nel Lager, marziale «espressione [...] della sua follia geometrica» (Opere, I: 32).¹³

Entrambe le funzioni sono riassunte in Gedale, che incarna l'ambivalente concezione della musica in Levi. Da un lato, il partigiano violinista

del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10–13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri *et alii*, Roma, Adi editore, 2016, pp. 1–8 (p. 2).

11 *Talmud Babilonese. Trattato Berakhòt (Benedizioni)*, a cura di David Gianfranco Di Segni, Firenze, Giuntina, 2017, 2 voll., vol. II, p. 3.

12 *La Sacra Bibbia tradotta in lingua italiana e commentata da Giovanni Diodati*, cit., p. 279.

13 Cfr. Roberto Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Milano, Ricordi, 2002, pp. 278–283.

esegue canzoni della tradizione yiddish che trascinano i compagni nella danza e nel canto sfrenati, distogliendoli dal greve pensiero della guerra, come quella del «Ragazzo Sciocco», intonata per le nozze di Ròkhele Bianca e Isidor nel decimo capitolo:¹⁴

Era una vacanza per tutti, polacchi ed ebrei: una tregua, un sollievo alla tensione ed all'attesa. Perfino l'austero Edek batteva il tempo con le nocche sulla gavetta, e i polacchi, pur non capendo il jiddisch, intonavano in coro il ritornello quasi insensato [...]. Prima alcuni, poi tutti si abbandonarono al ritmo ipnotico della canzone e cominciarono a ballare; tenendosi per mano, a cerchio, sorridendo smemorati, volgendo il capo ai lati e all'in su battendo i piedi in cadenza. (Opere, II: 608)

Sempre a colloquio con Terni, Levi dichiara di avere inserito questi canti nel romanzo per un motivo strettamente personale: in Lager li sentiva risuonare spesso, con un simile effetto liberatorio:

[...] in Lager, ad Auschwitz, la presenza della musica yiddish, o meglio della canzone yiddish era vistosa, e per noi italiani era un'esperienza estraniante ed esotica, perché non capivamo niente; era nuova la musica, nuova e incomprensibile la lingua; ci sentivamo veramente trasportati in un mondo diverso. Mentre invece i nostri compagni del luogo che [...] erano ebrei polacchi, russi, ungheresi e rumeni, si intendevano: non soltanto come lingua ma anche come canzoni: quando uno intonava una certa canzone gli altri lo seguivano. Quindi i momenti rari di tregua, di pace, in Lager, erano accompagnati da questi ritmi. (*Primo Levi. La musica e i dischi* [1984], Opere, III: 415-416)

Dall'altro lato, nell'undicesimo capitolo, quando il gruppo dei partigiani si trova a Plauten, in Germania, Gedale usa la musica per convincere il tedesco Ludwig, un manovale delle ferrovie, a procurargli il vagone che porterà lui e i suoi uomini in Italia. Ludwig suona il flauto, ed è suonando con lui che Gedale ne conquista il favore. Ai compagni che chiedono come sia riuscito a «farselo amico», Gedale risponde con una punta d'ironia, paragonandosi velatamente a Orfeo: «Col violino. Come quel tale, nell'antichità, che con la lira ammansiva le tigri» (644).

14 Si veda anche, nel capitolo ottavo, la canzone del «rabbino miracoloso che fa correre un cieco, vedere un sordo e sentire uno zoppo, e che nell'ultima strofa entra vestito nell'acqua per uscirne miracolosamente bagnato» (Opere, II: 580).

Per questa sua duplice caratterizzazione, Gedale è strettamente imparentato con un altro personaggio leviano, il farmacista Wolf, protagonista del racconto *Il nostro sigillo* (pubblicato nel 1977 su *La Stampa* e poi accolto nel 1981 in *Lilít ed altri racconti*), ambientato in Lager. Come Gedale, Wolf sa incantare con la sua musica, riscuotendo i compagni dalla loro «inerzia» di prigionieri (Opere, II: 261) o ammansendoli, come accade a Elias, «nano di Varsavia, rozzo, matto e probabilmente spia» (259). Se per tutto il racconto Elias aggredisce in modo ferino e violento Wolf, prima verbalmente (accusandolo di avere la scabbia e di esserne untore) e poi fisicamente, nel finale Wolf, novello Orfeo, lo doma suonando il violino: «A pochi passi da Wolf stava Elias, sdraiato con la pancia al suolo, e lo fissava quasi incantato. Sul suo volto da gladiatore ristagnava quel velo di stupore contento che si nota qualche volta sul viso dei morti» (261-262).

Il legame tra Wolf e Gedale è confermato da un'evidente consonanza, fisica e testuale: Wolf è dotato di un adunco «naso giudaico» che «fendeva l'aria torbida come la prua di una nave» (259); Gedale ha un «naso arcuato e tagliente come una prua» (Opere, II: 526). In più, Levi riproduce in *Se non ora, quando?* la scena conclusiva del racconto, in cui Wolf suona il violino «seduto su una pila di tavole, estatico» (Opere, II: 261): nel sesto capitolo, Gedale suona il violino «seduto su un ceppo, con i piedi nell'acqua» e «in viso un'espressione estatica» (Opere, II: 528). Nel dattiloscritto del romanzo, a f. 132bis, il passaggio presenta un dettaglio rilevante, poi omesso nella versione a stampa, che aiuta a inquadrare meglio la tempra del musico Gedale: il partigiano violinista intona l'*ouverture* del *Sogno di una notte di mezz'estate* di Felix Mendelssohn.

Come le citazioni analizzate nel precedente paragrafo (dal brano della *Storia di Tewje* antologizzato nella *Ricerca delle radici* e dalla premessa antepostavi da Levi, dalla Bibbia), anche questo riferimento è sospeso tra l'ironia e la prolessi. Antifrastico è il richiamo a una melodia che celebra il tema del matrimonio, perché a eseguirla è un personaggio che non crede nell'amore coniugale e lo deride apertamente.¹⁵ Prolettica sembra essere, invece, l'allusione alla fonte che ispirò Mendelssohn, *Sogno di una notte di*

15 Nel settimo capitolo, in particolare, Gedale interviene in tono canzonatorio in un'animata discussione sul matrimonio: «L'amore, fino al matrimonio, deve essere libero, [...] ma dopo il matrimonio non è più così, – continuò Line

mezza estate di Shakespeare,¹⁶ un possibile ipotesto di *Se non ora, quando?*. Il primo punto di contatto è l'ambientazione silvana: nella commedia il bosco nei pressi di Atene, regno delle fate e luogo di misteriose insidie; nel romanzo le pericolose e cupe foreste della Russia Bianca attraversate dai partigiani, teatro di imprevedibili avventure. Il secondo è il motivo del matrimonio, che fa da cornice a *Sogno di una notte di mezza estate* – con le nozze regali di Teseo e Ippolita – e lo chiude circolarmente con gli sponsali delle coppie Ermia-Lisandro e Demetrio-Elena, in seguito a una vorticosa danza di scambi e tradimenti guidata dal folletto Puck. Questa dinamica ritorna in *Se non ora, quando?*, ma variata: la danza di tradimenti e scambi tra le coppie Mendel-Sissl e Line-Leonid è parziale (Mendel e Line si uniscono, diversamente da Sissl e Leonid) e non c'è ricomposizione finale degli equilibri. Leonid muore infatti per amore in una «sortita suicida», inverando la previsione di Gedale, e l'unico matrimonio celebrato è quello tra Rokhèle Bianca e Isidor. Come le sue profezie, anche la musica di Gedale è quindi una forma di anticipazione narrativa, asimmetrica e giocosa, e il violinista, al pari del profeta, è controfigura del narratore.

In *Se non ora, quando?*, dunque, Levi si identifica nell'irrazionalità di Gedale con una doppia mimesi: da un lato, nasconde tracce di sé nell'ambiguità dei codici espressivi del suo personaggio, la lingua e la musica; dall'altro, nel corso del processo compositivo elimina parte di queste tracce, lasciandone talvolta l'impronta. Ne risulta un multiplo gioco di specchi e nascondimenti, retorico e intertestuale, che fa di Gedale un «esemplare umano» altamente rappresentativo della scrittura di Primo Levi.

[...]. – Noi al matrimonio ci crediamo, perché è un patto, e i patti si mantengono. La moglie appartiene al marito, però anche il marito appartiene alla moglie. – E allora noi non ci sposiamo, – disse Gedale. – Vero, Bella? – Sta' zitto, guarda, – rispose Bella, – tanto lo sanno tutti che sei un sudicione. E di sposarmi non te l'ho mai chiesto. [...] – Benissimo, – disse Gedale, – lo vedi che andiamo sempre d'accordo» (547–548). In questa prospettiva, anche il richiamo alla figura di Orfeo suona antifrastico e stridente. Orfeo, che ammansisce le fiere con il suo canto, piange infatti la morte della moglie Euridice: il suo è pertanto un doloroso canto d'amore, di quell'invincibile amore che lo spingerà a scendere negli Inferi per riportarla in vita: quell'amore che Gedale rifiuta e irride.

16 Sui rapporti tra Levi e Shakespeare cfr. Valentina Geri, *Primo Levi e William Shakespeare*, in *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, cit., pp. 143–159.

MARTINA MENGONI

Cavalieri d'industria: Giuseppe e MacWhirr

È possibile rintracciare in Primo Levi alcuni personaggi fondamentali, ricorrenti, dei modelli portatori di un certo atteggiamento nei confronti della realtà e del mondo, ripresi dai suoi autori preferiti? Levi è uno scrittore che ha ricostruito in prima persona la propria biblioteca ideale (nella *Ricerca delle radici*) che la critica negli ultimi anni ha contribuito ad ampliare e approfondire. La ricerca, quindi, non è difficile da cominciare, ma casomai da circoscrivere. Mi limiterò qui a scegliere ed analizzare due di questi modelli: la funzione dell'eroe mitico Giuseppe e quella del capitano McWhirr, i rispettivi protagonisti di due libri amatissimi da Primo Levi (e letti nella prima giovinezza): la tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann e *Typhoon* di Joseph Conrad. Conrad e Mann sono forse i due romanzieri che più di tutti hanno contribuito ad alimentare il desiderio di Levi di diventare scrittore ancor prima della guerra e della deportazione. Resta da capire perché proprio il giovane ebreo fatto schiavo in Egitto e il taciturno capitano irlandese possano diventare così centrali nella tessitura narrativa leviana. E cosa possa succedere quando i due si incontrano.

Giuseppe

Fin dal primo libro della tetralogia e dai progetti del suo autore, Giuseppe figlio di Giacobbe incarna un «mitico cavaliere d'industria»,¹ un

1 Lettera di Thomas Mann a Ernst Bertram, Monaco, 28 settembre 1926, in Thomas Mann., *Lettere*, a cura di Italo Alighiero Chiusano, Milano, Mondadori, 1986, p. 201.

giovane uomo «con una sorta di amabile inclinazione all'inganno e al raggiro di natura religiosa»,² del tutto consapevole del proprio potere di fascinazione e di persuasione. Le due fosse entro le quali si trova a dover sopravvivere – dove finisce rinchiuso prima per mano dei fratelli e poi per volere di Potifar, in Egitto – non fanno venire meno questa convinzione, gli offrono invece un aiuto:

Tutto ciò diede da pensare nel modo più urgente al figlio di Giacobbe, lo indusse a esaminare, a indovinare, a lavorare in silenzio, per approfondire, interpretare, completare, come fa uno che cerca di impadronirsi spiritualmente delle condizioni e delle circostanze, in cui egli è stato per caso piombato e con cui deve fare i conti.

Sarebbe egli un giorno, così pensava, al fianco di "Potifar" nella carrozza quale suo guidatore di cavalli? Lo accompagnerebbe egli alla caccia nel braccio morto del Nilo? [...]

Così era. Noi lo conosciamo. Avrebbe egli con minori pretese potuto raggiungere in quel paese quel ch'egli raggiunse? Nel mondo infero, pel quale il pozzo era stato il punto di accesso, egli ... non era più Giuseppe; era Usarsif; e che egli fosse l'ultimo degli inferi, non doveva più durare a lungo.³

La capacità di «impadronirsi spiritualmente delle condizioni e delle circostanze» in cui si è stati «per caso piombati» pur trovandosi in un «mondo infero» è uno dei fili rossi che accompagnano Giuseppe in tutto l'arco della sua esistenza. Sono qualità già presenti nella prima scena del primo libro, quella in cui il giovane uomo nudo contempla la luna sul bordo di un pozzo. Giuseppe le affina sempre di più man mano che cresce in lui la consapevolezza, in particolar modo dopo il distacco dalla famiglia e proprio durante il periodo in Egitto:

- 2 Id., *Alcune parole di premessa al mio «Giuseppe e i suoi fratelli»* [*Ein Wort zuvor: Mein «Joseph und seine Brüder»*, 1928], in Id., *Giuseppe e i suoi fratelli*, a cura e con un saggio introduttivo di Fabrizio Cambi, traduzione di Bruno Arzeni, Milano, Mondadori, 2000, 2 voll., vol. II, pp. 1452–1455 (p. 1455; la traduzione della conferenza è di Lea Ritter Santini, già pubblicata in Id., *Il giovane Giuseppe*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 251–253).
- 3 Thomas Mann, *Giuseppe in Egitto*, Milano, Mondadori, 1937, traduzione di Gustavo Sacerdote, p. 184. Si è scelto di citare dalla traduzione in cui Levi lesse il romanzo per la prima volta.

Giuseppe guardava e si moveva [...] nella luce egizia, rapidamente posto di fronte a grandi compiti; e mentre da ragazzo non aveva conosciuto, nella sua prima vita, doveri né sforzi, ma aveva fatto a modo suo, ora era attivamente intento ad innalzarsi all'altezza dei progetti di Dio, la testa piena di numeri, di cose e di valori, di realtà d'affari. *Oltre a ciò era impigliato in una rete di problemi di relazioni umano-delicato, che bisognava incessantemente curare con attenzione.*⁴

Curare una rete di relazioni «umano-delicato» è una delle principali occupazioni di Giuseppe in Egitto; presto lo conduce in casa di Potifar e infine nelle grazie del Faraone. Potifar non sa che sua moglie Mut è innamorata di Giuseppe, ma si rende ben presto conto del carisma del suo servo:

Poiché si vide che non aveva superato male l'esame davanti a me, me lo diedero per coppiere e lettore, senza che io c'entrassi per nulla, beninteso per amore verso di me; e *confesso che in tali sue mansioni mi è diventato indispensabile*. In seguito, però, senza che io c'entrassi per nulla, è cresciuto fino al colpo d'occhio su tutti gli affari della casa [...]. Ed ora che egli è diventato indispensabile a me e alla casa, che vuoi ch'io faccia di lui?

Tutti cercano i suoi occhi e vanno lietamente a gara per fare sotto di essi il proprio dovere quando egli passa tra di loro, e *pendono serenamente dalle sue labbra* quando dà loro istruzioni. Anzi, persino coloro che per causa sua dovettero dimettersi dalle loro cariche per far posto a lui, persino costoro non lo guardano di sbieco, ma dirittamente e in pieno, poiché *le sue doti sono irresistibili*.⁵

Sappiamo per certo che almeno un personaggio di *Se questo è un uomo* è stato plasmato pensando in modo esplicito a Giuseppe: si tratta di Pikolo, protagonista del capitolo *Il canto di Ulisse*. Nelle note ai testi delle *Opere complete*, Marco Belpoliti si sofferma a descrivere un passaggio del «dattiloscritto Yona», una stesura di *Se questo è un uomo* che fu inviata da Primo Levi a sua cugina Anna Yona. In questo avantesto si legge: «Piccolo [sic] come Giuseppe in Egitto, era riuscito a rendersi necessario» (*Note ai testi*, Opere, II: 1470). È una traccia biblica che scomparirà nell'edizione De Silva 1947. Belpoliti osserva che la «presenza di Giuseppe [...]

4 Ivi, p. 351, corsivo mio.

5 Ivi, pp. 457 e 459, corsivi miei.

con ogni probabilità ha origine dal romanzo di Thomas Mann *Giuseppe e i suoi fratelli*» (*ibid.*). Niente di più facile, visto che Levi legge i primi tre volumi del ciclo di Giuseppe subito prima della guerra (il quarto, *Giuseppe il Nutritore*, esce in Italia solo nel 1949).

Sebbene nel testo definitivo Levi preferisca celare la sua fonte, nella descrizione di Pikolo e del suo ruolo all'interno del Kommando riecheggia il fascino affabulatorio di Giuseppe: al suo arrivo tutti si zittiscono e lo ascoltano: «Jean parlava correntemente francese e tedesco: appena si riconobbero le sue scarpe sul gradino più alto della scaletta, tutti smisero di raschiare» (Opere, I: 224). Non è solo un carisma spontaneo, bensì, fa notare Levi, un talento consapevole e coltivato:

Jean era molto ben voluto al Kommando. Bisogna sapere che la carica di Pikolo costituisce un gradino già assai elevato nella gerarchia delle Prominenze: il Pikolo (che di solito non ha più di diciassette anni) non lavora manualmente, ha mano libera sui fondi della marmitta del rancio e può stare tutto il giorno vicino alla stufa: «perciò» ha diritto a mezza razione supplementare, ed ha buone probabilità di divenire amico e confidente del Kapo, dal quale riceve ufficialmente gli abiti e le scarpe smesse. Ora, Jean era un Pikolo eccezionale. Era scaltro e fisicamente robusto, e insieme mite e amichevole: pur conducendo con tenacia e coraggio la sua segreta lotta individuale contro il campo e contro la morte, non trascurava di mantenere rapporti umani coi compagni meno privilegiati; d'altra parte, era stato tanto abile e perseverante da affermarsi nella fiducia di Alex, il Kapo. (Opere, I: 224-225, corsivi miei)

Jean ha, come Giuseppe, un potere di parola: conosce fluentemente due lingue, e questo nel campo costituisce un potere, una moneta di scambio a tutti gli effetti. La sua presenza intimorisce, ma come quella di Giuseppe non è minacciosa bensì benevola. È «scaltro, fisicamente robusto, e insieme mite e amichevole», quattro qualità disposte a chiasmo, contrastanti ma complementari, amalgamate dalla «tenacia» e dal «coraggio». Inoltre, Jean tiene segreta la sua lotta per la sopravvivenza, il che significa che sa darsi un contegno, che è padrone di sé e sa nascondere le proprie sofferenze. Con due frasi piuttosto ellittiche, Levi informa infine i lettori che le doti di dissimulazione di Jean si esprimono sia con i «compagni meno privilegiati» che con i potenti, con i quali sa essere «abile e perseverante». Nella rigida gerarchia del campo, Pikolo non ha un ruolo fisso;

semplificando, è benvenuto dalle vittime e dai carnefici senza recare danno né a se stesso né al prossimo, eppure traendone un vantaggio personale.

Il giovane alsaziano non è l'unico personaggio ad essersi reso necessario in Lager: ci sono anzi una serie di personaggi-Giuseppe che, modulati con intensità e sfumature morali differenti, costituiscono il nucleo di protagonisti di *Se questo è un uomo*. È senz'altro un personaggio-Giuseppe Henri, uno dei quattro salvati, l'ultimo nella climax descrittiva del capitolo *I sommersi e i salvati* dopo Schepschel, Alfred L. ed Elias. Abile manipolatore, Henri è in grado di far leva sulla compassione degli altri. È un Giuseppe in cui il calcolo e il fascino sono meno armonizzati che in Pikolo, più sistematici e controllati eppure più oscuri e pericolosi:

Henri è invece eminentemente *civile e consapevole*, e sui modi di sopravvivere in Lager possiede una teoria completa e organica. Non ha che ventidue anni; è intelligentissimo, parla francese, tedesco, inglese e russo, ha un'ottima cultura scientifica e classica. [...]

Come *l'icneumone* paralizza i grossi bruchi pelosi, ferendoli nel loro unico ganglio vulnerabile, così Henri valuta con un'occhiata il soggetto, «son type»; gli parla brevemente, a ciascuno con il linguaggio appropriato, e il «type» è conquistato: ascolta con crescente simpatia, si commuove sulla sorte del giovane sventurato, e non occorre molto tempo perché incominci a rendere.

Non c'è anima così indurita su cui Henri non riesca a far breccia, se ci si mette seriamente.

(Opere, I: 72–73, corsivi miei)

Nella descrizione di Henri, Levi spinge sui tasti della consapevolezza e dell'ambiguità, entrambe legate a doppio filo alla sua intelligenza e alla sua cultura; e torna anche il potere di parola (sapere le lingue come principio non solo di salvazione ma di manipolazione altrui), ma esponenzialmente aumentato. Henri sa conquistare gli altri non semplicemente con abilità e perseveranza (com'era nel caso di Pikolo), ma con vero e proprio metodo, ed è questa «teoria completa e organica» della fascinazione che lo spinge un grado più avanti anche rispetto a Giuseppe. Henri è asciutto, freddo, calcolatore, concentrato sulle circostanze. La rottura della linea di continuità col proprio passato è totale. Anche nel personaggio di Giuseppe c'è rottura col passato: i fratelli lo rinchiudono nel pozzo, è venduto come

schiavo, e deve riorganizzarsi e adattarsi. Ma Thomas Mann non lo presenta mai come uno che ha elaborato un progetto compiuto e organico, e anzi l'unica volta in cui elabora un «piano pedagogico per la salvezza» lo fa per sfuggire alle avances di Mut, rendendosi immediatamente conto che il piano è destinato al fallimento. I piani di Henri, invece, non falliscono mai: è «un icneumone» (cioè una mangusta egiziana) che caccia e uccide gli insetti (ma anche i rettili più velenosi), con le armi della simpatia, della commozione, dell'educata modestia.

Eppure, Henri è un icneumone perché lo è anche Giuseppe: qui la fonte è palese, svelata. All'inizio di *Giuseppe in Egitto*, il figlio di Giacobbe è presentato come un sopravvissuto, uno che è già morto: «l'espressione "sentirsi come rinato" si addiceva più esattamente a lui che forse al qualsiasi altro figlio d'uomo dalla creazione del mondo fino ad oggi ... »; o ancora: «Poiché egli era morto giovane, le sue forze vitali si rinnovarono presto e facilmente al di là della fossa»;⁶ e del resto, il lungo prologo-introduzione al primo volume della tetralogia si intitola proprio *Discesa agli inferi*. Giuseppe è sceso all'inferno e ne è risalito, e si trova ora con Kedma il Maonita, uno dei figli del vecchio che lo sta conducendo in Egitto come schiavo; Giuseppe e Kedma sono in viaggio. Nonostante il capitolo si intitoli *Il silenzio dei morti*, in questa scena Giuseppe non la smette di parlare. Mentre stanno tirando su la tenda per accamparsi per la notte, si rivolge a Kedma con una lunga e sfrontata arringa, tanto più pericolosa in quanto pronunciata da uno schiavo che ha tutto da perdere:

«So benissimo che voi, miei padroni, viaggiate per vostro conto, per vostri fini, e dove volete; e con la mia domanda non voglio certamente ledere la vostra dignità e sovranità. Ma, vedi, il mondo ha molti centri, uno per ogni creatura; e intorno a ogni creatura esso è situato in modo particolare. Tu stai soltanto a un mezzo braccio da me; ma intorno a te c'è un mondo, il cui centro non sono io, ma sei tu. *Io però sono il centro del mio mondo*. Perciò quello che si dice è vero, tanto se viene da te quanto da me. I nostri mondi, infatti, non sono distanti l'uno dall'altro tanto da non toccarsi; ma Iddio li ha commessi e intrecciati l'uno all'altro, in modo che voi Ismaeliti potete bensì viaggiare sovranamente e secondo la vostra volontà e andar dove volete, ma oltre a ciò voi siete, nell'intreccio stesso, mezzo e strumento perché io arrivi alla mia mèta. Per questa ragione domando dove mi conducete».

6 Mann, *Giuseppe in Egitto*, cit., p. 11.

È a questo punto che Kedma, sorpreso e stizzito da tanta audacia, risponde:

«Già, già» disse Kedma; e continuava a guardarlo da capo a piedi, volgendo la faccia dal piuolo che voleva conficcare nel terreno. «Simili cose tu ti vai immaginando, e *la tua lingua corre come un icneumone*. Io dirò al vecchio, a mio padre, come tu, figlio di un cane, ti permetta di fare il saccente e ficcare il naso in siffatta sapienza, e come tu pretenda d'aver un mondo per te e che noi siamo mandati a farti da guida. Bada, che glielo dico».

«Dillo pure», replicò Giuseppe. «Non può nuocere. Farà inorgoglire il padrone, tuo padre; e così non mi venderà a troppo buon prezzo e non al primo venuto, se un dì avrà l'intenzione di far commercio della mia persona».⁷

Giuseppe-icneumone non ha paura perché è già morto e tornato in vita, e anche perché corre col pensiero e ha fatto i suoi calcoli. Sa che mostrarsi svelto con la lingua e con la mente potrebbe aumentare il suo valore come schiavo. Farà molte scommesse di questo tipo in Egitto, ma qui assistiamo alla prima di tutte dopo l'uscita dal pozzo, e forse basta a spiegare perché Levi scelga proprio il dialogo con Kedma per tendere un filo tra il Giuseppe e Henri: entrambi stanno tentando di risalire l'inferno mettendo se stessi al centro del proprio mondo.

C'è una terza declinazione di Giuseppe in *Se questo è un uomo*, la più positiva e accorata: è il ritratto di Alberto, che tra l'altro, è un'aggiunta dell'edizione 1958:

Non ha che ventidue anni, due meno di me, ma nessuno di noi italiani ha dimostrato capacità di adattamento simili alle sue. Alberto è entrato in Lager a testa alta, e vive in Lager illeso e incorrotto. Ha capito prima di tutti che questa vita è guerra; non si è concesso indulgenze, non ha perso tempo a recriminare e a commiserare sé e gli altri, ma fin dal primo giorno è sceso in campo. *Lo sostengono intelligenza e istinto*: ragiona giusto, spesso non ragiona ed è ugualmente nel giusto. Intende tutto a volo: *non sa che poco francese, e capisce quanto gli dicono tedeschi e polacchi*. Risponde in italiano e a gesti, si fa capire e *subito riesce simpatico*. *Lotta per la sua vita, eppure è amico di tutti*. «*Sa» chi bisogna corrompere, chi bisogna evitare, chi si può impietosire, a chi si deve resistere*.

7 Ivi, pp. 11-13; la traduzione ricalca fedelmente l'originale tedesco: «und die Zunge läuft dir wie ein Ichneumon».

Eppure (e per questa sua virtù oggi ancora la sua memoria mi è cara e vicina) *non è diventato un tristo*. Ho sempre visto, e ancora vedo in lui, la rara figura dell'uomo forte e mite, contro cui si spuntano le armi della notte. (Opere, I: 180)

Come si vede, Alberto è un Giuseppe perché possiede una propria abilità di parola (conosce poco le lingue, ma capisce quanto basta, e le usa come moneta), piace naturalmente ed è amico di tutti, ma ha anche una moralità cristallina e dritta: le sue doti sono cioè sempre al servizio di un fine positivo, anche quando utilitaristico. Alberto sa leggere la realtà senza illusioni, «ha capito prima di tutti che questa vita è guerra», e in questo è precursore di Mordo Nahum, il cui motto nella *Tregua* sarà «guerra è sempre», ma ne è anche la versione antitetica, perché non rinuncia alla rettitudine. Quello di Alberto, per idealizzazione ed eroismo, assomiglia al ritratto di Sandro (che, vedremo, è un MacWhirr): due personaggi modellati su due persone storiche che non sono sopravvissute alla guerra e al Lager.

Alberto, Pikolo, Henri potrebbero stare in una scala graduata, ma anche in un grafo ellittico o in un quadrato aristotelico dei personaggi-Giuseppe, purché al quarto vertice si aggiunga il personaggio-Primo Levi in Lager.

MacWhirr

È Levi stesso ad ammettere, per mezzo della citazione che chiude *La chiave a stella* (Opere, I: 1173) di aver modellato il personaggio di Libertino Faussonne su quello del capitano MacWhirr di *Typhoon* che salva la sua nave dal naufragio. *Typhoon* inizia con una sua folgorante apparizione:

Il Capitano MacWhirr, del piroscifo *Nan-Shan*, aveva una fisionomia che, considerata dal di fuori, era l'equivalente esatto del suo animo: non aveva particolari caratteristiche di risolutezza o di ottusità – anzi non aveva caratteristiche di nessun genere: *era comune, inespressiva, tranquilla*.⁸

8 Joseph Conrad, *Tifone*, in Id., *Opere. Romanzi e racconti 1895–1903*, a cura di Mario Curreli, traduzione di Giorgio Zampa, Milano, Bompiani, 2001, p. 985. Con tutta

La fisionomia di Faussonne, come ho già mostrato altrove,⁹ è sorprendentemente simile:

È sui trentacinque anni, alto secco, quasi calvo, abbronzato, sempre ben rasato. Ha una faccia *seria, poco mobile e poco espressiva*. (Opere, I: 1037)

«Ordinary, irresponsible and unruffled»; «faccia seria, poco mobile e poco espressiva». In questa descrizione di Faussonne è contenuto anche un paradosso, su cui si tornerà: perché il gusto del libro – de *La chiave a stella* – è tutto nel piacere del raccontare, e nella lingua colorita di Faussonne; il quale però, oltre a non possedere una faccia mobile, non è neppure «un gran raccontatore» (Opere, I: 1037).

Neppure MacWhirr lo è. Scrive lettere sempre uguali alla moglie e si rivolge all'equipaggio del Nan-Shan facendo «rimostranze [...] contro l'impiego delle metafore nel discorso». Parla poco, ma con il suo «senso realistico» sa leggere i mari della Cina:

I mari della Cina, da Nord a Sud, sono mari stretti. Sono mari pieni di isole, di banchi di sabbia, scogli, correnti rapide e mutevoli: *fatti quotidiani, minuti e complicati, che parlano chiaro e distinto all'uomo di mare. E questo linguaggio si volgeva con tanto vigore al senso realistico del comandante MacWhirr* che questi, rinunciando al salone in basso, praticamente viveva sul ponte di comando.¹⁰

probabilità Levi legge *Typhoon* direttamente in inglese. Per questo testo si è scelto quindi di riportare in nota anche la versione originale, da Id., *Typhoon and Other Stories*, London, Heinemann, 1921, p. 3: «Captain MacWhirr, of the steamer Nan-Shan, had a physiognomy that, in the order of material appearances, was the exact counterpart of his mind: it presented no marked characteristics of firmness or stupidity; it had no pronounced characteristics whatever; it was simply ordinary, irresponsible and unruffled».

- 9 Mi permetto di rimandare, per completezza, a Martina Mengoni, «*Ordinary, irresponsible, and unruffled*»: *Libertino Faussonne versus Captain MacWhirr*, «*Anglistica pisana*», XIV, 1-2 (2017): 87-97.
- 10 Conrad, *Tifone*, cit., p. 996, corsivi miei; *Typhoon and Other Stories*, cit., p. 17: «The China seas north and south are narrow seas. They are seas full of everyday, eloquent facts, such as islands, sandbanks, reefs, swifts and changeable currents – tangled facts that nevertheless speak to a seaman in clear and definite language. Their speech appealed to Captain MacWhirr's sense of reality so forcibly that he had given up his state-room below and practically lived all his days on the bridge».

Per MacWhirr il mondo è composto di fatti eloquenti, che «parlano» in un «linguaggio definito». Entrambi, Faussone e MacWhirr, disdegnano il sapere libresco, teorico. La frase «ci sono cose che non si trovano nei libri» ricorre spesso durante l'avventura di *Typhoon*; MacWhirr consulta il libro sulle tempeste perché è la cosa giusta da fare, ma conclude: «Se uno dovesse credere a quanto è scritto qui dentro dovrebbe impiegare la maggior parte del tempo a correre sul mare cercando di aggirare le tempeste [...]. Dicevo solo per farle vedere, Jukes, che nei libri non si trova ogni cosa».¹¹ Nel capitolo *Off-Shore*, anche Faussone dice la sua sui romanzi e sui libri:

«[...] Io di libri non ne ho poi letti tanti, ma quelli di Jack London sull'Alasca me li sono letti tutti, fin da piccolo, e mica una volta sola, e mi ero fatta tutt'un'altra idea; però, dopo che ci sono stato, scusi se glielo dico così sulla faccia, della carta stampata ho incominciato a fidarmene poco. Insomma in Alasca io credevo di trovarci un paese tutto fatto di neve e ghiaccio, di sole anche a mezzanotte, di cani che tirano le slitte e di miniere d'oro e magari anche di orsi e di lupi che ti corrono dietro [...].»

Altro che Radiosa Aurora! Non avevo mai visto un paese più malinconico: sembrava il Séstrier fuori stagione. (Opere, I: 1076-1078)

È Sandro, protagonista di *Ferro*, il modello e il predecessore del personaggio che diventerà Faussone. Con lui (e con MacWhirr) condivide alcune caratteristiche fondamentali: è di poche parole («Delle sue imprese parlava con estrema avarizia. Non era della razza di quelli che fanno le cose per poterle raccontare (come me): non amava le parole grosse, anzi, le parole» Opere, I: 893); ha in sospetto i libri che insegnano il suo mestiere («La guida, poi, non la portava perché ci credesse [...]. La rifiutava perché la sentiva come un vincolo; non solo, ma come una creatura bastarda, un ibrido detestabile di neve e roccia con carta»; *ibid.*). E si può aggiungere, per completare l'analogia, che entrambi hanno letto Jack London.¹²

11 Conrad, *Tifone*, cit., pp. 1012-1013; *Typhoon and Other Stories*, cit., p. 39: «If a fellow was to believe all that's in there, he would be running most of his time all over the sea trying to get behind the weather. [...] It's only to let you see, Mr. Jukes, that you don't find everything in books».

12 Si veda il saggio di Roberta Mori in questo volume alle pp. 107-124.

Un altro esempio di un personaggio-MacWhirr è Enrico, co-protagonista del racconto *Idrogeno*, in cui si rievoca un episodio degli anni di Primo Levi al Liceo d'Azeglio, ovvero il primo incontro con la chimica da parte di Primo e del suo compagno di classe, il giovane Enrico, di cui è fornita una memorabile descrizione:

Non era molto attivo, e il suo rendimento scolastico era scarso, ma aveva virtù che lo distinguevano da tutti gli altri della classe, e faceva cose che nessun altro faceva. Possedeva *un coraggio tranquillo e testardo*, una capacità precoce di sentire il proprio avvenire e di dargli *peso e figura*. Rifiutava (ma senza scherno) le nostre interminabili discussioni, volta a volta platoniche, darwiniane, bergsoniane più tardi; non era volgare, non si vantava delle sue capacità sportive e virili, non mentiva mai. *Era consapevole dei suoi limiti*, ma non accadeva mai di sentirgli dire (come tutti ci dicevamo l'un l'altro, allo scopo di trovare conforto o di sfogare un malumore): «Sai, credo proprio d'essere un idiota».

Era *di fantasia pedestre e lenta*: viveva di sogni come tutti noi, ma *i suoi sogni erano saggi, erano ottusi, possibili, contigui alla realtà, non romantici, non cosmici*. (Opere, I: 875)

Il divario tra Enrico e Primo si addensa irreversibilmente in un punto specifico: il rapporto con l'immaginazione. E anche qui, è Conrad col suo MacWhirr a chiarire come e in che senso si può vivere bene (ed essere uomini retti) pur avendo sviluppato scarsamente la fantasia:

Dato che possedeva quel tanto di fantasia che bastava giusto per tirare avanti da un giorno all'altro e non più, il comandante era tranquillo e sicuro di sé; per la medesima ragione non era punto presuntuoso. Un'immaginazione molto sviluppata rende irascibili, esigenti, difficili da contentare; ma ogni nave comandata da MacWhirr era la dimora galleggiante dell'armonia e della pace. In verità, *lanciarsi in volo con la fantasia gli era precluso*; sarebbe stato come pretendere che un orologiaio montasse un cronometro con il solo ausilio di un martello da due libbre e una sega da falegname. Ma anche le oscure vite di uomini presi in modo così esclusivo dalla realtà della semplice esistenza hanno il loro aspetto misterioso.¹³

13 Conrad, *Tifone*, cit., p. 986, corsivi miei; *Typhoon and Other Stories*, cit., p. 4: «Having just enough imagination to carry him through each successive day, and no more, he was tranquilly sure of himself; and from the very same cause he was not in the least conceited. It is your imaginative superior who is touchy, overbearing, and difficult to please; but every ship Captain MacWhirr commanded was

Una sfumatura del «coraggio tranquillo» era già presente in un altro ritratto di comprimario di Levi, Leonardo. Partiti insieme da Fossoli, erano entrati insieme ad Auschwitz e mandati alla fabbrica di Buna. Nella *Tregua* Levi descrive il momento in cui si ritrovano nel campo di Bogucice, da cui comincia la peregrinazione per l'Europa dell'Est nel tentativo di rientrare a Torino. Leonardo, medico, non ha goduto di nessun privilegio ad Auschwitz, ha patito i lavori più duri, e per tre volte ha scampato le selezioni. Ha avuto fortuna, ma non solo: «Possedeva però anche, oltre alla fortuna, un'altra virtù essenziale in quei luoghi: una illimitata capacità di sopportazione, un *coraggio silenzioso*, non nativo, non religioso, non trascendente, ma deliberato e voluto ora per ora, una pazienza virile, che lo sosteneva miracolosamente al limite del collasso» (Opere, I: 348).¹⁴

I ritratti di MacWhirr sprigionano la potenza misteriosa del capitano abitudinario, calmo, pragmatico, mai brillante, che però ha scelto il mare e sa domare una tempesta. Vale lo stesso per il giramondo Faussone. Rispetto a entrambi, Enrico sembra quasi totalmente scevro da ogni mistero: non ha immaginazione e non si concede neppure l'avventura. Invece, dal punto di vista del personaggio che dice io (del Primo Levi al contempo narratore e comprimario sulla scena), un mistero c'è: come si possa a sedici anni essere già così concreti e solidi, così consapevoli dei propri limiti, così ancorati all'utile. Tutto il mistero e il peso di Enrico si trovano nel contrasto tra la sua concretezza senza vergogna e l'idealismo indeterminato e ambizioso dei suoi amici, in particolare del suo amico Primo.

the floating abode of harmony and peace. It was, in truth, as impossible for him to take a flight of fancy as it would be for a watchmaker to put together a chronometer with nothing except a two-pound hammer and a whip-saw in the way of tools. Yet *the uninteresting lives of men so entirely given to the actuality of the bare existence have their mysterious side*».

14 Levi userà questo stesso sintagma per il necrologio di Leonardo De Benenedetti vent'anni più tardi, ricalcando (con un'inversione sintattica) la connotazione del personaggio descritto nella *Tregua* per descrivere la persona dell'amico medico appena scomparso: «Si vantava spesso delle sue debolezze, che erano poche, e mai delle sue virtù, che erano la pazienza, l'affetto e un *silenzioso coraggio*» (Opere, II: 1545).

Idrogeno, per ammissione dello stesso Levi,¹⁵ è il racconto che dà il via alla creazione del *Sistema periodico*: è quando comincia a scrivere questo racconto che Levi sente di aver iniziato il libro, di aver trovato una voce da cui e con cui dire io. Questo accade anche perché l'io emerge dalla contrapposizione con Enrico; Enrico è il personaggio contrastivo attraverso cui l'io-Levi si presenta. E qui arrivo al punto centrale e conclusivo del mio discorso.

Attraverso lui comprendo me

Cosa accade se mettiamo il personaggio-Giuseppe e il personaggio-MacWhirr l'uno accanto all'altro, se li osserviamo nella loro funzione di personaggi-tipo? Cosa accade se si incontrano, si parlano, diventano due comprimari di una storia? Giuseppe e MacWhirr rappresentano due opzioni differenti di atteggiamento verso il mondo. Giuseppe piega la realtà al suo volere attraverso il fascino, l'abilità manipolatoria, la capacità di capire gli altri e il potere di parola; ha una lucidità istintiva e creativa di fronte alle difficoltà, agli abissi, ai pozzi. MacWhirr è un pragmatico, un uomo che del potere di parola non sa che farsene, dotato di una scarsa intelligenza teorica ma di una mente forte, ostinata, ancorata alle cose, che ne fa un condottiero tenace e resistente; capisce le cose più che le persone; la sua voce non serve per raccontare ma per tenere l'equipaggio calmo, per sovrastare il rumore del tifone rispondendo semplicemente «Yes!» alle chiamate dei compagni impauriti.¹⁶ Anche lui dà il meglio di fronte alle prove più difficili, di fronte agli sconquassi e ai maremoti. Giuseppe ne esce con l'immaginazione, MacWhirr con il pragmatismo; solo il primo

15 *La parola sopravvivrà* (1968–1969), Opere, III: 33: «L'ho iniziato. Sarà un libro sulle mie esperienze di chimico. All'infuori di queste, non ho più molto da dire. Il primo racconto descrive il mio amore giovanile per la chimica, anzi per l'alchimia; la chimica pare una cosa troppo evidente, priva di velo, di mistero [...]».

16 Sul ruolo della voce di MacWhirr in *Typhoon* si veda Christof Wegelin, *MacWhirr and the Testimony of Human Voice*, «Conradiana», 7, 1 (1975): 45–50.

è in grado di raccontare la propria storia. È il caso di Faussonne: racconta in prima persona le sue avventure, ma in realtà ci viene ricordato più volte che è Levi (colui che ascolta e riceve testimonianza) a conferire ricchezza espressiva alle sue gesta.

Spesso Levi usa questa coppia di uomini, personaggi maschili, l'uno giovane e duttile (Giuseppe), l'altro maturo e solido, per costruire i suoi racconti (anche sottoforma di innesti, di scambi incrociati di qualità). Le usa non come attrezzi ma come opzioni: come poli estremi che non si toccano e che però, proprio in virtù di questa polarità, costruiscono al loro interno una gamma di possibilità e sfumature. Vagliando i personaggi di *Se questo è un uomo* non si trovano MacWhirr: estremizzando, ci sono i sommersi e poi ci sono i Giuseppe. MacWhirr entra in scena quando Levi inizia a collaudare un altro filone della sua scrittura: l'avventura, la montagna, la chimica, la tecnica.

L'obiezione facile è che si tratti di una scelta di modelli del tutto velleitaria. È così; ci sono, con tutta probabilità, diversi altri «personaggi fondamentali» da indagare nell'opera di Levi, e da far reagire tra loro. E però ci si può chiedere se l'opposizione MacWhirr/Giuseppe, ovvero la polarità tra l'uomo che persuade, che studia gli altri, che racconta, che affascina e affabula da una parte e il personaggio che risolve problemi con la tenacia e il pragmatismo, non possa descrivere meglio e con più ricchezza l'area che fino ad ora è stata definita come quella del «centauro» e dell'«anfibia» Levi, o anche dello «scrittore homo faber».

Ma si può compiere ancora un passo avanti. Il tratto meno risolto della scrittura di Levi, quello che resta più teso e vibrante è proprio il contrasto (intratestuale) tra parola e azione. Molti dei suoi personaggi posseggono o uno sbilanciamento verso la parola o verso l'azione. Faussonne è un personaggio d'azione e ha bisogno che sia il personaggio Levi a tradurre le sue parole, a dar loro «bombé». Anche Sandro è un personaggio tendenzialmente muto e d'azione, anche se possiede qualità quasi magiche ed eroiche (è il MacWhirr più impuro, così come Alberto è il Giuseppe più impuro; perché entrambi sono eroici e altamente idealizzati). Enrico muto lo è senz'altro. Leonardo è un medico, per lui la scienza non può che essere applicata al concreto. Faussonne, Sandro, Enrico e persino Leonardo: tutti i personaggi acquistano senso solo nel loro incontro con il personaggio Primo

Levi, quello che dice io, al quale è sempre affidato il potere della parola. È l'io che ascolta, mette insieme e dà brio ai racconti di Faussone; è l'io che eterna il ritratto di Sandro (e a cui Sandro insegna la montagna, la roccia, la materia, il pericolo vero); è l'io che si perde in discussioni filosofiche e vaneggia sogni romantici sulla chimica in contrasto con Enrico. Già in *Se questo è un uomo*, il personaggio-Levi otteneva il posto nel laboratorio della Buna invocando il suo potere di parola, e con questo stesso potere inventava e interpretava i sogni per Kraus.

Sembra dunque che le due tipologie di personaggio, Giuseppe e MacWhirr, non siano ugualmente antiche; Giuseppe viene prima. Piuttosto, iniziano a funzionare insieme nel momento in cui Levi fa uscire il racconto da lager e la sua scrittura si spalanca sull'epica dei macro- e dei microspazi: il ritorno attraverso l'Europa, l'avventura del suo mestiere, di una scienza che è soprattutto una tecnica, un lavoro di mani. Levi fa scontrare la sua vena autobiografica, il suo personaggio-io con il personaggio puramente d'azione, quello ben piantato e senza brillantezza, ma in grado da solo di tirare fuori una nave da un tifone.

Questa geometria non è perfetta, perché è soltanto funzionale a svelare un desiderio che attraversa l'opera di Levi, o almeno quella scritta in prima persona: la perenne tensione dell'io tra la capacità di manipolazione verbale, che vive quasi come una frode, un'impostura, e la natura pacifica dei «fatti definiti, esatti, duri». ¹⁷ Proprio questa inquietudine spinge Levi a ricorrere alle due opzioni Giuseppe/MacWhirr; e d'altra parte sono questi modelli che contribuiscono a costruire la tensione senza mai risolverla.

La doppia esperienza di Conrad è simile a quella del chimico-scrittore di Levi, che non a caso ne *La chiave a stella* si paragona a Tiresia. Il punto è: come metterla in scena? Un'opzione forte è quella di raccontarla attraverso i due atteggiamenti possibili di fronte al mondo delle «cose qualsiasi». La potenza concreta e antiletteraria di MacWhirr può brillare perché in scena

17 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Joseph Conrad*, in Id., *Opere*, introduzione e premessa di Gioacchino Lanza Tomasi [*I racconti, Letteratura inglese e letteratura francese* a cura di Nicoletta Polo], quinta edizione riveduta e aggiornata, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1321-1325 (pp. 1324-1325).

c'è anche Primo Levi-Giuseppe, l'io che seduce con le parole, che è forse il primo personaggio matrice in assoluto.

Doppio, però, è anche Giuseppe. Thomas Mann ne fa insieme il protagonista e il critico di quanto accade, gli fornisce una divaricazione visiva che è una delle chiavi per comprendere il funzionamento del personaggio nell'intera tetralogia: sa osservare le proprie interazioni amorose e politiche anche dal di fuori, mentre le vive. Quando si accorge che le avances di Mut nei suoi confronti ricalcano la storia di Ishtar figlia del dio Anu che vuole possedere Gilgamesh, capisce che non è tanto la storia ad essere già scritta, quanto la dinamica del desiderio amoroso, grazie alla quale può prevedere i modi dell'ira che il suo rifiuto scatenerà in Mut. Insomma Giuseppe ha bisogno (ma anche: si serve) di un altro personaggio per comprendersi, e capisce che sulla vicenda amorosa del primo eroe della letteratura si sta esemplando, suo malgrado, la propria.

Forse è proprio per questo doppio sguardo che Levi può dire «io» attraverso Giuseppe: il vero talento dell'eroe biblico reinventato da Thomas Mann è conoscere e riconoscere (dunque anticipare) i desideri e i moventi degli altri, anche quando sono vicinissimi, prossimi a sé. In questo riconoscimento la letteratura ha un peso non secondario, se è vero che Giuseppe sa vedere nelle azioni dei comprimari della propria storia schemi di comportamento, fantasie e ambizioni dei personaggi e degli eroi del passato. Oggi diremmo che Giuseppe sa smascherare i don Chisciotte e le Madame Bovary intorno a sé, e che sa anche prendere le distanze dalle proprie identificazioni col mito (senza rinnegarle). Non legge la realtà come fosse la letteratura, ma sa che la letteratura è realtà nella misura in cui i desideri e le spinte degli uomini attingono anche da essa. Non è una dote utile a prevenire i disastri, e nemmeno è una palestra di stoicismo: tutta la vicenda di Giuseppe è attraversata da un senso di precarietà senza fine che esalta la capacità del protagonista di improvvisare, e che lo mantiene sempre in bilico tra commedia e tragedia. La tetralogia nasce e si sviluppa per buona parte negli anni in cui Hitler sale al potere e dunque anche negli anni dell'esilio del suo autore; anni in cui ci si è serviti del mito in «modo ostile e antiumano», «come strumento di una controrivoluzione oscurantista», mentre, scrive ancora Thomas Mann, «in questo libro il mito

è stato tolto dalle mani del fascismo e *umanizzato*». ¹⁸ Un'umanizzazione «per ironia» (la definizione è di Furio Jesi) ¹⁹ che sventa il rischio di fare di Giuseppe un *Übermensch*.

Capirsi attraverso l'altro mitologico-letterario è in effetti uno dei grandi temi delle *Storie di Giuseppe*: «Io racconto di uomini i quali non sanno precisamente chi sono, e perciò la coscienza del loro "Io" si fonda molto meno sulla chiara distinzione del punto in cui, tra passato e futuro, si situa la loro esistenza che sulla identità col proprio tipo mitico». ²⁰ Sappiamo d'altra parte che Levi diventa scrittore prima di tutto dicendo io, ma anche trovandosi a raccontare un'esperienza insieme inedita nella sua atrocità eppure agita dagli uomini, dentro la storia, per di più una vicenda in cui è al contempo vittima e osservatore. Oltretutto, nel segnare la nascita di Primo Levi come scrittore, *Se questo è un uomo* pone il problema narrativo ed estetico di una storia fatta quasi esclusivamente di personaggi, inseriti in uno spazio-tempo senza paesaggio, che si stagliano come un'emersione da fondo nero. Ai personaggi (quasi sempre monadici), sia principali che secondari, e alla loro osservazione e interazione con il personaggio-io è affidata tutta la forza del libro. Levi non si trova soltanto e semplicemente a riconoscere nei personaggi del Lager echi dei personaggi letterari; si trova a dover interpretare ciò che osserva intravedendo nei moventi degli altri qualcosa insieme di già scritto e inedito: «l'attualizzazione di una storia di Dei» e insieme «il vero di ciò che accade». ²¹ Così, questa volta, sarà il giovane partigiano ebreo che entra ad Auschwitz il «beniamino degli dei», con i sensi aguzzi e la memoria prodigiosa; sarà lui a desiderare al modo di Giuseppe; e sarà sempre lui a riconoscere questo desiderio e a servirsene per raccontare la permanenza sul fondo di un pozzo.

18 Thomas Mann, «*Giuseppe e i suoi fratelli*». *Una conferenza* [*Joseph und seine Brüder*]. *Ein Vortrag*, 1942], in Id., *Giuseppe e i suoi fratelli*, II, cit., pp. 1463-1483 (p. 1470; la conferenza è tradotta da Fabrizio Cambi).

19 Furio Jesi, *Thomas Mann*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, («Il Castoro», 67-68), p. 72.

20 Mann, *Alcune parole di premessa al mio «Giuseppe e i suoi fratelli»*, cit., p. 1454. Levi commenta questo aspetto della tetralogia nella *Ricerca delle radici* (Opere, II: 103).

21 Mann, *Giuseppe in Egitto*, cit., pp. 551-552.

Come usa, uno scrittore, gli altri scrittori? Forse incastonare singole citazioni in un testo è una virtù minore, se si pensa piuttosto che quei pochi scrittori decisivi e fondamentali (Thomas Mann e Joseph Conrad insieme a pochi altri: Dante, Manzoni, Rabelais, Heine) servono a Primo Levi per capire se stesso e orientare la propria voce, per tirare fuori un tono, una storia e il modo in cui mettersi in scena: «in lui comprendo me stesso, così come comprendo lui attraverso me».²²

22 Ivi, p. 552.

PARTE III

Prime persone: un altro modo di dire io

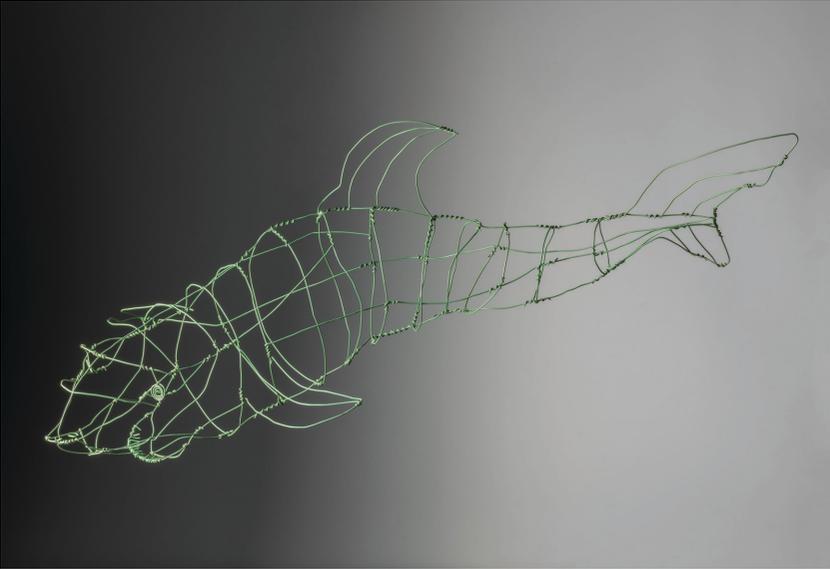


Figura 6. Primo Levi, *Figura in filo metallico*, Archivio del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, foto di Pino Dell'Aquila. Riprodotta con il permesso degli eredi Levi e di Pino Dell'Aquila.

L'autore, il testimone e il vecchio marinaio: Levi, Coleridge e la memoria traumatica

Tra i personaggi costruiti da Primo Levi c'è Primo Levi stesso. All'autore Primo Levi corrispondono infatti, in più occasioni, un io narrante e un io narrato. E a questi si aggiunge un terzo, più mutevole personaggio, che ha accompagnato Levi per tutta la vita: la sua persona autoriale. Levi ha ridefinito il suo profilo di scrittore in funzione dei tanti generi che ha praticato, o l'ha modificato per mezzo di riflessioni, dichiarazioni, citazioni e riferimenti ad altri autori e opere. Spinto dal bisogno di catturare o precisare le varie dimensioni della sua esperienza, ha più volte cambiato voce, e ad ogni cambiamento ha aggiunto alla sua maschera nuovi dettagli. Quest'operazione ha causato tensioni, latenti o manifeste, all'interno del suo corpus. Nel caso di Levi, bisogna infatti affiancare alla funzione-autore quella che potremmo chiamare la "funzione-testimone".¹ Il ruolo di reduce del Lager colora di sé ogni parola di Levi e incombe su ogni suo tentativo di definirsi; è il punto dal quale, dopo il successo di *Se questo è un uomo*, è costretto a muovere per disegnare la sua identità. Nelle sue dichiarazioni avvertiamo, per esempio, dei moti di inquietudine, come nell'intervista in cui afferma che, dopo *La tregua*, gli era parso di essersi «completamente bruciato come testimone» (*Vizio di forma: ci salveranno i tecnici* [1971], Opere, III: 36). O riscontriamo l'esplicito tentativo di trasformarsi: come alla fine de *La chiave a stella*, in cui per mezzo di una citazione dalla nota introduttiva di Conrad a *Tifone*, Levi rappresenta se stesso come un nuovo tipo di narratore realista, che ha attinto

1 Il riferimento classico sulla funzione-autore è Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

all'esperienza diretta del lavoro tecnico.² L'effetto più rilevante della funzione-testimone consiste forse nel legare in modo indissolubile gli scritti di Levi al loro autore empirico: il personaggio-Levi non arriva mai a svincolarsi dalla persona che l'ha creato, la cui esperienza e il cui impegno non possono essere ignorati.³

Per ridefinire la sua persona autoriale Levi si è servito anche di riferimenti ai classici. Vorrei fermare l'attenzione, in particolare, sulle citazioni dalla *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge, da Levi più volte evocata. Come ha evidenziato Marco Belpoliti, Levi ha incontrato e amato l'opera di Coleridge già nel dopoguerra, e come testimonia una lettera del 1965, il titolo della traduzione inglese della *Tregua* doveva essere, originariamente, un verso della *Ballata del vecchio marinaio*, «Upon a Painted Ocean» (*Note ai testi*, Opere, I: 1814).⁴ La fascinazione per Coleridge non era passeggera. Oppresso dal fardello della sua esperienza, Levi si è paragonato tante volte al vecchio marinaio, che con i suoi occhi scintillanti ferma gli invitati a un pranzo nuziale per raccontare quel che ha vissuto. Il paragone compare per la prima volta nella nota del 1966 alla versione drammatica di *Se questo è un uomo* («Anch'io ho cominciato a raccontare prima ancora di essermi saziato di cibo, e non ho ancora finito adesso. Ero diventato simile al vecchio marinaio della ballata di Coleridge, che artiglia per il petto, in strada, i convitati che vanno alla festa, per infliggere loro la sua storia sinistra di malefici e di fantasmi» Opere, I: 1196), per poi tornare in *Cromo*, uno dei racconti del *Sistema periodico*. E nove anni dopo, nel 1984, con un'altra citazione da Coleridge, Levi intitola *Ad ora incerta* la sua raccolta di poesie,

2 Si vedano, su questo punto, Riccardo Capoferro, *Primo Levi e Joseph Conrad: l'uomo, la natura e l'avventura del lavoro*, «Contemporanea» 12 (2014): 11-26; Martina Mengoni, «*Ordinary, irresponsible, and unruffled*»: *Libertino Faussone versus Captain MacWhirr*, «Anglistica Pisana», 14, 1-2, (2017): 87-98.

3 Come ha notato Saul Friedlander, le pratiche interpretative legate alla decostruzione entrano in contrasto con il proposito di memorializzare l'Olocausto. Cfr. Saul Friedlander, *Trauma, Transference and "Working Through" in Writing the History of the "Shoah"*, «History and Memory», 4, 1 (Spring-Summer, 1992): 39-59.

4 Cfr. Sergio Luzzatto e Domenico Scarpa, *Primo Levi «su un oceano dipinto»*, «Domenica - Il Sole 24 ore», 19 giugno 2011.

tra le quali compare anche *Il superstite*, che si apre con una citazione diretta dalla *Ballata* nel primo verso e con una parafrasi nei due versi successivi. Gli stessi versi sono citati integralmente nell'epigrafe che apre *I sommersi e i salvati*, uscito poco dopo. Con la sua caratteristica ansia di chiarezza, Levi spiega, in entrambi i casi, da dove proviene la citazione: è del vecchio marinaio di Coleridge che si sta parlando.

I riferimenti a Coleridge aggiungono un tassello significativo alla persona autoriale di Levi. Ci portano a intravedere una dimensione della sua esperienza su cui si è soffermato solo di sfuggita, quella – per usare un termine corrente negli studi sull'Olocausto – della sua memoria traumatica, che sembra via via aver acquisito più spazio. Negli anni '80, infatti, il loro rilievo aumenta: l'epigrafe con cui si apre *Sommersi e i salvati* ha l'effetto di caratterizzare la persona autoriale di Levi sia in virtù dei suoi legami con il corpo del testo, sia in virtù del rapporto con gli altri luoghi del macrotesto di Levi in cui compare il riferimento alla *Ballata*, in particolare le poesie di *Ad ora incerta*. Mi soffermerò, dunque, sulla funzione dei rimandi a Coleridge all'interno della raccolta per poi guardare all'io narrante dei *Sommersi e i salvati*, in cui la figura autoriale di Levi torna con decisione a trasformarsi. E nel tener traccia dell'evoluzione del personaggio-Levi cercherò, al tempo stesso, di scomporlo. Cercherò, in particolare, di portare alla luce l'attitudine etica, affettiva e cognitiva attraverso cui Levi ha dato forma, verso la fine della sua carriera, all'esperienza post-traumatica. Come vedremo, nel passaggio dalle poesie ai *Sommersi e i salvati* si coglie il duplice bisogno di mantenere il distacco del testimone e di integrare nella testimonianza il fardello di un vissuto lacerante.⁵

- 5 Su Levi, il trauma e la memoria traumatica esiste già un piccolo filone di studi, all'interno del quale non si è però imposto un paradigma dell'esperienza traumatica e non si è delineato un dibattito coeso. Sulla persistenza dell'esperienza traumatica del Lager nell'opera di Levi, si veda, ad esempio, Sophie Nezri-Dufour, *Primo Levi o la persistenza del trauma concentrazionario*, in *Dire i traumi dell'Italia del Novecento. Dall'esperienza alla creazione letteraria e artistica*, a cura di Maria Pia De Paulis, Viviana Agostini Ouafi, Sarah Amrani, Brigitte Le Goeuz Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 149–158. Sullo stile di Levi e l'esperienza traumatica, cfr. David Meghnagi, «The word to tell». *Trauma and writing in Primo Levi's work*, «Trauma and Memory», 2,1 (febbraio 2014): 3–16. Sulla *Tregua* – in cui la

Come è stato più volte notato, nelle poesie Levi assume un punto di vista diverso rispetto a *Se questo è un uomo*.⁶ Nella poesia *Buna*, per esempio, l'esperienza del Lager non è più mediata dai tempi storici della riflessione saggistica e memorialistica, ma è raccontata al presente. L'io poetico, riconducibile al Primo Levi del 28 dicembre 1945, rivive con dolore l'esperienza del Lager, che continua a tornargli alla memoria. Il presente non è il tempo degli eventi trascorsi e rimessi in scena; è il tempo del ricordo che irrompe nella vita quotidiana. Il tema diventa esplicito ne *Il superstite*, intrecciandosi all'eco della *Ballata del vecchio marinaio*. In questa poesia, la pena che ritorna senza avvisaglie, ad ora incerta, coincide con l'eterno presente del Lager, dal quale l'io poetico si distanzia, al principio, adottando la terza persona. Chi «rivede i visi dei suoi compagni/lividi nella prima luce» sembra essere un altro. Negli ultimi versi, però, il distacco viene meno, a suggerire la prepotenza del ricordo trascorso. A prendere direttamente la parola è il soggetto che ricorda e che, rifiutando il fardello della colpa, cerca di scacciare le ombre che lo assediano:

«Indietro, via di qui, gente sommersa,
Andate. Non ho soppiantato nessuno,
Non ho usurpato il pane di nessuno,
Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.
Ritornate alla vostra nebbia.
Non è mia colpa se vivo e respiro
E mangio e bevo e dormo e vesto panni».
(Opere, II: 737)

L'analogia con il vecchio marinaio è evidente. Quest'ultimo, condannato a ripetere a oltranza il racconto di ciò che ha vissuto, ossia uno sconvolgimento – traumatico – dell'ordine naturale, vive in una condizione liminale: oltre ad aver percorso i confini tra naturale e soprannaturale,

memoria traumatica è messa a tema – cfr. Jonathan Druker, *Trauma and Latency in Primo Levi's «The Reawakening»*, in *New Reflections on Primo Levi: before and after Auschwitz*, a cura di Risa Sodi, Millicent Marcus, New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 63–78.

6 Cfr. in particolare, Lorenzo Marchese, *Un'introduzione alla poesia di Primo Levi*, «lettere aperte», 6 (2019): 25–44.

è posseduto dai propri ricordi: il passato, ancora palpitante, irrompe nel presente e determina le sue azioni. L'irruzione non resta confinata nella sfera soggettiva del ricordo: come Levi, il vecchio marinaio è vittima di una coazione a raccontare.

Nel *Superstite* e nelle poesie di *Ad ora incerta* dedicate al Lager si può dunque vedere un tentativo di dar voce e forma al fenomeno della memoria traumatica. Sul piano clinico, quest'ultima si manifesta come una perdita di controllo razionale, con un assottigliarsi delle demarcazioni tra presente e passato. Secondo un modello più volte ripreso, «le memorie traumatiche degli eventi scatenanti possono tornare come sensazioni fisiche, immagini spaventose, incubi, coazioni a ripetere o come una combinazione di tutti questi sintomi»;⁷ la memoria traumatica è, dunque, una memoria intrusiva. E la rappresentazione estetica è uno dei luoghi in cui può trovare espressione. Ma nell'assimilare il racconto del trauma al soggetto (ormai assente) che l'ha articolato si perde di vista una sua parte essenziale. Più che l'espressione di un vissuto post-traumatico, la scrittura è uno strumento per mediare, attraverso la testimonianza, tra l'esperienza privata del trauma e quella, condivisa, della memoria culturale. Le poesie di Levi permettono un'identificazione simpatetica con la sua condizione soggettiva di superstite; e nel far questo ridefiniscono pubblicamente il suo vissuto e aggiungono una nuova sfaccettatura alla sua persona autoriale.

Il senso di questa mossa, quindi il senso delle allusioni a Coleridge, non è pienamente comprensibile se non la si considera nel rapporto con quelle che l'hanno preceduta; se non si guarda, cioè, alla figura autoriale implicata dall'io narrante di *Se questo è un uomo*, che rende il vissuto traumatico del Lager in tutt'altro modo. Esempiarmente terso e compatto, lo

7 Bessel A. van der Kolk, Onno van der Hart, *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in *Trauma: Explorations in Memory*, a cura di Cathy Caruth, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 158-182 (p. 164): «traumatic memories of the arousing events may return as physical sensations, horrific images or nightmares, behavioral reenactments, or a combination of these». Sul trauma e il racconto della storia, si veda Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994 e *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

stile di *Se questo è un uomo* non reca i segni caratteristici della confusione post-traumatica. Tutt'altro: l'opera prima di Levi è passata alla storia per la sua prospettiva razionale e il suo distacco, dolente ma lucido, che entra – fruttuosamente – in contrasto con la materia narrata. In altri termini, in *Se questo è un uomo* il discorso dell'io narrante non presenta segni *evidenti* della memoria traumatica, per ragioni che, ai fini della mia argomentazione, è utile evidenziare. In primo luogo, chi, come Levi, è stato istituzionalizzato come testimone, lo è stato perché ha egli stesso cercato di accreditarsi agli occhi del pubblico e nonostante tutto, nonostante l'incontro con la violenza del Lager, ha riposto fiducia in una storia progressiva, animata da ideali illuministi. La nascita del ruolo pubblico del testimone, che secondo Margaret Taft si delineò già negli anni '40 e '50, prima ancora del processo ad Eichmann, sembra mostrarlo con chiarezza: i pionieri della testimonianza hanno messo a fuoco non soltanto le proprie sofferenze; hanno spesso voluto adottare una visuale più ampia, sposando un'ideologia ben riconoscibile.⁸ In alcuni casi hanno descritto l'Olocausto come l'apice del martirio collettivo della comunità ebraica; in altri, come in quello di Levi, hanno abbracciato un umanesimo scettico, cauto e razionalista. Quasi sempre, hanno cercato di integrare l'esperienza distruttiva del Lager in una narrazione storica, rivolgendosi a una comunità che nel caso di Levi non ha connotati religiosi o nazionali. Nel far ciò, hanno dovuto calibrare con attenzione il racconto delle proprie sofferenze.

Dietro il controllo formale di Levi c'è poi un altro modello culturale, che ha concorso alla sua istituzionalizzazione come testimone. Le sue scelte stilistiche presuppongono una viva coscienza epistemologica, in buona parte frutto della sua formazione scientifica. Levi si è guadagnato un credito presso i lettori di tutto il mondo anche per la limpidezza della sua prosa e per il valore euristico e il fondamento empirico delle sue analogie chimiche e biologiche. Più ancora, si è guadagnato un credito perché, come nella migliore prosa scientifica, il suo io narrante sembra aver conseguito un equilibrio tra l'espressione soggettiva e una rigorosa osservazione dei

8 Margaret Taft, *From Victim to Survivor: The Emergence and Development of the Holocaust Witness, 1941-1949*, London, Vallentine Mitchell, 2013.

fatti. Questo equilibrio preclude una resa troppo vivida dell'esperienza post-traumatica. Come ha evidenziato Amos Goldberg, lo stile diaristico dei superstiti veicola spesso un sovvertimento delle coordinate cognitive, in particolare di quelle cronologiche: rappresenta l'impatto distruttivo del trauma, che lacera la continuità del tempo individuale e del tempo storico e sconvolge le percezioni.⁹ L'io narrante di *Se questo è un uomo* dimostra, invece, un pieno controllo della propria materia e dei propri ricordi.

Diverso, dunque, è quel che avviene nelle poesie, in cui il ritorno ossessivo del passato evidenzia il peso dell'evento traumatico sulla soggettività dell'io lirico (e quindi, inevitabilmente, su quella dell'autore empirico). Al personaggio-Levi si aggiunge una nuova sfumatura, e l'ambito della testimonianza si allarga, fino a comprendere le meccaniche dolorose della memoria individuale. Questa nuova sfumatura entra però in parziale dissidio con la lucidità quasi ascetica dell'io narrante di *Se questo è un uomo*, un dissidio che è segnalato dallo stesso Levi. Nel risvolto di copertina di *Ad ora incerta*, infatti, la spiegazione della genesi dei suoi versi ha il suono di una giustificazione:

In tutte le civiltà, anche in quelle ancora senza scrittura, molti, illustri e oscuri, provano il bisogno di esprimersi in versi, e vi soggiacciono: secernono quindi materia poetica, indirizzata a se stessi, al loro prossimo o all'universo [...] Uomo sono. Anch'io, ad intervalli irregolari, «ad ora incerta», ho ceduto alla spinta: a quanto pare, è inscritta nel nostro patrimonio genetico. In alcuni momenti, la poesia mi è sembrata più idonea della prosa per trasmettere un'idea o un'immagine. Non so dire perché, e non me ne sono mai preoccupato: conosco male le teorie della poetica, leggo poca poesia altrui, non credo alla sacertà dell'arte, e neppure credo che questi miei versi siano eccellenti. Posso solo assicurare l'eventuale lettore che in rari istanti (in media, non più di una volta all'anno) singoli stimoli hanno assunto naturaliter una certa forma, che la mia metà razionale continua a considerare innaturale.¹⁰

In queste righe, Levi giunge a negare a sé stesso le facoltà della volizione e dell'azione. Con una delle sue metafore biologiche, definisce la poesia una secrezione, stabilendo un'opposizione tra la sua metà razionale e la sua

9 Amos Goldberg, *Trauma in First Person: Diary Writing during the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press, 2017.

10 Primo Levi, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984 (risvolto di copertina).

metà irrazionale, che sembra funzionare per proprio conto.¹¹ A strutturare questo dissidio c'è, ovviamente, la topologia della psiche freudiana: Levi presenta la sua metà poetica come un'espressione della sua metà inconscia, ossia la metà non soggetta a quel controllo razionale su cui si è basata, in buona parte, la comprensione delle meccaniche del Lager. Per questa metà non controllabile, Levi ha espresso un interesse limitato; benché le riconosca un certo potere, non sembra interessato a sondarla. In diverse occasioni, per giunta, ha mostrato un certo scetticismo nei confronti della psicanalisi: di Freud apprezzava la qualità del pensiero e della prosa, ma considerava la psicanalisi contemporanea sterile e schematica.¹² Il modello della psiche umana delineato a più riprese da Levi si impernia, quindi, sulla contrapposizione tra l'esercizio conscio e strenuo della ragione – che non può «andare in vacanza» – e un inconscio difficilmente sondabile, ma che non può essere ignorato.¹³ Gli dà, infatti, una sia pur circoscritta rappresentazione nelle poesie, oltre che nel racconto dei suoi sogni ricorrenti, esemplificati dall'incubo con cui si conclude la *Tregua*. In questa

- 11 Un'idea che Levi riprese anche in altre occasioni: la sua metà irrazionale è «un meccanismo che non conosco e si mette in moto improvvisamente per stimoli imprevedibili: una ragnatela, un germoglio, un lastricato urbano»: (*Levi: l'ora incerta della poesia* [1984], Opere, III: 471). Sulla poesia come luogo di espressione di «aspetti della coscienza» di Levi «o del suo sentire che più resistevano alla ragione analitica», cfr. Mario Barenghi, *Secernere parole. La poesia come processo di adattamento*, «Riga», numero monografico su Primo Levi a cura di Mario Barenghi, Marco Belpoliti e Anna Stefi, 38 (2017): 427–433 (p. 433). Barenghi evidenzia, inoltre, che nel *Sistema periodico* Levi ha descritto la gestazione e la stesura di *Se questo è un uomo* come momento di elaborazione del trauma e come l'espressione di una «apertura al futuro razionalmente fondata», 429.
- 12 Per esempio: «ho letto i libri di Freud, e mi piacciono parecchio. Mi sembra un grandissimo scrittore, e anche un grande poeta. Un uomo di un acume straordinario. Ma gli psicoanalisti attuali non mi convincono tanto. Mi pare che siano schematici» (*Un'intervista con Primo Levi* [1986], Opere, III: 700).
- 13 «Anche per la ragione non c'è congedo, non si può andare in vacanza. Per conto mio, ho in sospetto tutte le assenze della ragione. Per questo considero salutari tutti i mestieri che esercitano la ragione e il mio è uno di questi. Non a caso, in questo libro, ho costantemente equiparato il mio mestiere alla caccia. L'uomo è diventato uomo cacciando, cioè esercitando la ragione», (*La ragione non può andare in vacanza* [1975] Opere, III: 57).

oscura e palpitante zona inconscia, che esercita una costante pressione sulla sfera razionale, ricadono i disturbi emotivi causati dal Lager.¹⁴

Una volta collocate le poesie di Levi in un insieme dinamico di testi, in cui *Se questo è un uomo* occupa un ruolo centrale, una volta inquadrata la topologia della mente che quell'insieme disegna, è possibile mettere a fuoco le citazioni da Coleridge in modo più preciso. Come ho evidenziato, in *Ad ora incerta* e in particolare nel *Superstite*, la memoria traumatica di Levi è rappresentata dalla figura del vecchio marinaio. È significativo che la rappresentazione non sia diretta: il pathos dell'espressione soggettiva è spostato su una figura d'invenzione – che per di più non è stato Levi a partorire – ed è, in tal modo, attenuato. La figura del vecchio marinaio assume, dunque, un carattere duplice. È la personificazione delle spinte inconscie che altrove Levi ha censurato; il correlativo poetico di fenomeni emotivi che in altre sue opere non sentiva lecito esprimere. Al tempo stesso, si configura come un filtro che ha la funzione di attenuare l'impatto emotivo del ricordo traumatico, perché con un effetto che potremmo definire anti-mimetico sovrappone una reminiscenza letteraria all'esperienza vissuta. È indicativo che il primo verso della poesia *Il superstite* sia una citazione diretta da Coleridge, per giunta in inglese: «*Since then, at an uncertain hour*». L'ingresso nella materia rovente del ricordo non avviene in *medias res*, ma attraverso le parole altrui, e per il tramite di un personaggio fantastico.

Il nesso tra il vecchio marinaio e la memoria traumatica del Lager non si esaurisce nelle poesie, perché mai si è esaurito in Levi il bisogno di rendere testimonianza; un bisogno che lo ha portato a soffermarsi, oltre che sugli eventi del Lager, sulle loro conseguenze emotive. Anzi, via via che lo status pubblico di Levi si consolidava questo bisogno sembra essersi rafforzato. E si è rafforzata, inevitabilmente, la tensione tra lo sguardo del testimone e le

14 Levi non manca di evocarli, parlando in più occasioni, e con un altro termine tipicamente freudiano, del "trauma" che ha vissuto. «I primi giorni furono terribili, per chiunque. Si verifica una sorta di "shock", un trauma legato all'ingresso in un campo di concentramento, che può durare cinque, dieci, venti giorni», (*Colloquio con Primo Levi* [1985], Opere, III: 570); cfr. *infra*, le citazioni da *I sommersi e i salvati*.

scosse della memoria traumatica, che mai, tuttavia, ha preso il sopravvento. A questa tensione Levi ha dato forma in *I sommersi e i salvati*.

Nella riflessione sulla memoria di *I sommersi e i salvati*, gli effetti a breve e lungo termine del trauma sembrano, più che mai, un fattore di rischio, in grado di minare alle radici il valore di una testimonianza. Tra gli elementi che rendono la memoria uno strumento fallace, ci sono, specifica Levi, anche i “traumi”, oggetto di due considerazioni che evidenziano diversi risvolti dello stesso problema:

il ricordo di un trauma, patito o inflitto, è esso stesso traumatico, perché richiamarlo duole o almeno disturba: chi è stato ferito tende a rimuovere il ricordo per non rinnovare il dolore; chi ha ferito ricaccia il ricordo nel profondo, per liberarsene, per alleggerire il suo senso di colpa. (Opere, II: 1156)

È stato notato, ad esempio, che molti reduci da guerre o da altre esperienze complesse e traumatiche tendono a filtrare inconsapevolmente i loro ricordi: rievocandoli fra loro, o raccontandoli a terzi, preferiscono soffermarsi sulle tregue [...] e sorvolare sugli episodi più dolorosi. (1161)

In questi passi, Levi associa alla memoria traumatica un meccanismo di rimozione. Più che a ripresentarsi ossessivamente, il ricordo dell'evento traumatico tende a scomparire; è causa e al tempo stesso oggetto di elisioni che falsificano il passato. Questa concezione del trauma e dei suoi effetti, coerente con le idee di Freud, non è del tutto in linea con il modello che la ricerca più recente ci ha consegnato, e che ha raggiunto le scienze umane attraverso i *trauma studies*. Come abbiamo visto, la memoria del trauma è spesso considerata come una memoria intrusiva: come frammenti di esperienza non organizzata che tornano all'improvviso, manifestandosi attraverso sogni, flashback, reazioni somatiche, coazioni a ripetere.¹⁵ In questi passi, dunque, Levi mette a fuoco solo un effetto del trauma, in tutt'apparenza il meno doloroso. Ma non nega il peso costante delle memorie

15 Sui vari tipi di memoria traumatica, cfr. Dori Laub, Nanette C. Auerhahn, *Knowing and Not Knowing Massive Psychic Trauma. Forms of Traumatic Memory*, «The International Journal of Psychoanalysis» 74 (1993): 287-302; poi in *Psychoanalysis and Holocaust Testimony. Unwanted Memory and Social Trauma*, edited by Dori Laub and Andreas Hamburger, London, Routledge, 2017, pp. 32-42.

traumatiche. Altrove, quest'ultimo si avverte con chiarezza. In un altro punto dei *Sommersi e i salvati*, dopo una descrizione del regime disumano del Lager e dei ricordi insopportabili in cui si è fissato – che costituisce a sua volta la descrizione, dall'obiettività raggelante, di una sequela di traumi – Levi si concentra, con una citazione dantesca, sulla portata e le conseguenze del ricordo: «Credo che proprio a questo volgersi indietro a guardare l'“acqua perigliosa” siano dovuti i molti casi di suicidio dopo (a volte subito dopo) la liberazione» (Opere, II: 1190).

Quest'ultimo passo ci consente di cogliere una sfumatura rilevante delle due precedenti osservazioni. In *I sommersi e i salvati* Levi non nega la presenza dei ricordi traumatici; tutt'altro. Descrive lo scavo nella memoria come un faticoso tentativo di aggirare i meccanismi di difesa che la psiche ha edificato per porre un argine a un ricordo ancora sconvolgente. Tangenzialmente, questo modello prende atto della forza distruttiva dei ricordi traumatici. Al tempo stesso, perpetua gli assunti epistemologici su cui Levi ha fondato la sua impresa di testimone: non solo presuppone la separazione tra oggetto e oggetto che innerva l'empirismo moderno; presenta l'opera del testimone come una difficile ricerca nella memoria, orientata dalla ragione e dalla volontà. Affiora, dalla prosa di *I sommersi e i salvati*, una certa concezione dell'io, su cui Levi ha basato buona parte della sua scrittura e nella quale tende a identificarsi. Una concezione ben espressa da quel passo di *I sommersi e i salvati* in cui descrive l'atteggiamento «naturalistico» che gli è venuto dalla chimica, e che si è fondato su un misto di curiosità, distacco scientifico e attenzione deliberata.¹⁶

I principi epistemologici di *I sommersi e i salvati* fanno tutt'uno con il Levi io narrante, danno forma al suo sguardo sul mondo, sia quello esteriore che quello interiore, e strutturano, come abbiamo visto, anche il suo modo di concepire il rapporto tra la cognizione razionale e la memoria traumatica. Ma abbiamo visto anche come Levi non neghi il peso delle memorie

16 «Ho contratto dal mio mestiere un'abitudine che può essere variamente giudicata, e definita a piacere umana o disumana, quella di non rimanere mai indifferente ai personaggi che il caso mi porta davanti. Sono esseri umani, ma anche “campioni”, esemplari in busta chiusa, da riconoscere, analizzare e pesare [...] Lo so, questo atteggiamento “naturalistico” non viene solo né necessariamente dalla chimica, ma per me è venuto dalla chimica» (Opere, II: 1235).

intrusive, al quale aveva dato spazio, del resto, nella sua scrittura poetica. Se da un lato, dunque, affida la sua identità autoriale a un io narrante che personifica “l’umiltà del buon cronista” e segue i principi dell’epistemologia empirica, dall’altro allude alla presenza di ricordi non elaborati.

A ben guardare, la presenza di questi ricordi si fa percepibile anche in *I sommersi e i salvati*, che con discrezione porta anch’esso testimonianza del fardello della memoria traumatica. La testimonianza è consegnata alla citazione dalla *Ballata del vecchio marinaio* che compare in epigrafe («Since then, at an uncertain hour,/That agony returns/And till my ghastly tale is told/This heart within me burns»; Opere, II: 1145). In modo obliquo, la citazione esprime la compulsione a raccontare, cioè il ritorno intrusivo dell’esperienza traumatica; invita a cogliere tra le righe lo stress post-traumatico da cui *I sommersi e i salvati* è nato. Al tempo stesso, lascia intravedere un percorso di elaborazione; suggerisce che a innescare il distacco dello storico e testimone possa essere il ricordo ossessivo di una sofferenza sconvolgente. Quell’epigrafe, infatti, occupa un’esile soglia del testo: nelle pagine successive, il grosso delle energie e delle parole di Levi sono tese alla ricerca, e alla personificazione, dell’equilibrio razionale. Come Levi stesso ha dichiarato, «nei miei libri, nei primi ma anche nel recente *I sommersi e i salvati*, ravviso [...] un grande bisogno di riordinare, di rimettere ordine in un mondo caotico, di spiegare a me stesso e agli altri. Giorno per giorno, invece, io vivo una vita diversa, purtroppo assai meno metodica e sistematica. Scrivere è un modo per mettere ordine. Ed è il migliore che io conosca» (*Il necessario e il superfluo* [1987], Opere, III: 688–689); e, riflettendo sul proprio personaggio: «all’atto stesso in cui si accinge a scrivere, l’autore elegge una parte di sé, quella che lui ritiene migliore. Io mi sono rappresentato volta a volta nei miei libri come coraggioso e come codardo, come preveggenete e come sprovveduto; ma sempre, credo, come un uomo equilibrato» (688).¹⁷

Il riferimento a Coleridge presuppone le poesie di *Ad ora incerta*, a cui Levi aveva affidato la sua esperienza post-traumatica, ma assume, nel nuovo contesto, un ulteriore significato. Un precedente, e un luogo

17 Nella stessa intervista, Levi ha descritto i *Sommersi e i salvati* come il frutto di un costante e faticoso processo di razionalizzazione:

preparatorio, di questa integrazione tra registri si trova ne *La tregua*, in cui una poesia apre, in epigrafe, un'opera in prosa – e ne segna, circolarmente, la fine. Si tratta di *Alzarsi*, che racconta dei sogni «densi e violenti» nel Lager, interrotti dal comando dell'alba – «Wstawać» – e del ritorno stridente di quel comando straniero nei giorni successivi al ritorno a casa.¹⁸ Anche questa poesia si incentra sulla forza di un ricordo post-traumatico, in grado di minare le barriere tra passato e presente. In aperto contrasto con l'atmosfera allegra che troviamo nella *Tregua*, i versi in epigrafe hanno la funzione di prevenire un equivoco che quella stessa atmosfera potrebbe suscitare: l'idea che la fine della prigionia nel Lager sia, a tutti gli effetti, un momento di liberazione. L'episodio finale della *Tregua* ne riprende, infatti, il tema: consiste nel racconto di un sogno, lo stesso descritto della poesia, «pieno di spavento», destinato a diventare ricorrente (*Opere*, I: 470). Ne *La tregua* troviamo dunque una tensione, prima latente poi esplicita, tra il ricordo di un ritorno alla vita – che sembrerebbe segnare un allontanamento emotivo dal clima del Lager – e quello della sofferenza che lo ha preceduto, che si rivela persistente.

In *I Sommersi e i salvati*, Levi riformula questa antinomia, integrandola in un registro saggistico che è – e appare – espressione di un'infaticabile ragione critica. Quest'operazione sembra voler sviluppare un aspetto di *Ad ora incerta*. Come si è visto, anche nel *Superstite* la messa in scena del trauma era dislocata, mediata da un riferimento letterario che ne attenuava la carica affettiva. Ma la memoria intrusiva era libera di manifestarsi in virtù di un regime discorsivo – quello della scrittura poetica – in cui le maglie della censura razionale sono, per statuto, meno serrate. Ne *I sommersi e i salvati* c'è un cambiamento di proporzioni: l'intero testo è frutto e segno di uno sforzo di razionalizzazione; che non arriva, tuttavia, a reprimere il ricordo del trauma. Manifestandosi in forma ancora più indiretta,

18 Nel 1979, in un'intervista a «Lotta continua», Levi si soffermò sui sentimenti che lo avevano portato a scrivere quei versi: «Questa poesia l'ho scritta in un momento per me molto difficile, che era quello seguito subito dopo il mio ritorno, e in cui veramente ero ancora sotto trauma e sognavo di notte, e qualche volta anche di giorno, di ritornare in campo. Era un sogno ricorrente, adesso è finito. Non scriverei più questa poesia oggi», («*Tornare, Mangiare, Raccontare*» [1979], *Opere*, III: 162).

quest'ultimo è implicato da una citazione in epigrafe che rappresenta il peso della memoria, tanto più perché istituisce un legame tra *I sommersi e i salvati* e *Ad ora incerta*. Ma il potenziale contrasto tra le due prospettive, quella post-traumatica e quella dello storico e analista del Lager, è risolta dall'economia interna e dalle finalità ultime del testo. *I sommersi e i salvati* rappresenta lo sforzo di chi è teso a conferire al ricordo del trauma un valore esemplare.¹⁹ Non più relegata entro il cordone sanitario del registro poetico, la memoria traumatica si avvicina alla scrittura storica, senza contraddirne gli obiettivi. Fa da anello di congiunzione tra le due la citazione da Coleridge, punto di equilibrio tra il distacco razionale della testimonianza e l'intensità emotiva del ricordo.

Quest'operazione ha un duplice rilievo. Da un lato, delinea un modello esistenziale. Levi mette in scena un'elaborazione della memoria traumatica: la soglia dei *Sommersi e i salvati* ne rimarca la presenza attraverso la citazione da Coleridge, che costituisce un primo strumento di distacco critico, mentre il testo nel suo insieme si configura come un tentativo di superamento del passato attraverso l'esercizio di una ragione progressiva. E delinea, al tempo stesso, un modello storiografico, che dà importanza al vissuto oltre che ai fatti. Nonostante il suo sguardo di razionalista, Levi ha voluto inserire in *I sommersi e i salvati* una traccia del suo trauma formativo, rimarcando l'importanza, sul piano etico e storiografico, di non cancellare l'esperienza individuale – l'esperienza affettiva – dal racconto della storia. Il filone teorico e critico che si è incentrato, poco più tardi, sull'esperienza del trauma sembra aver raccolto il suo suggerimento. Ci permette, infatti, di capire più a fondo il lavoro di Levi, che ne è stato, forse, il precursore.

19 Sulla memoria esemplare (contrapposta alla memoria letterale), cfr. Guri Schwarz, *La Shoah come paradigma: memoria dell'evento e paragoni (im)possibili*, in *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico*, a cura di Francesca R. Recchia Luciani e Claudia Vercelli, Genova, il melangolo, 2016, pp. 158–171.

L'autore e i personaggi: Antonio Casella, scrittore ambigeno e falsario

Antonio Casella è il co-protagonista di una coppia di racconti che si trova quasi al centro di *Vizio di forma* (1971), la seconda raccolta di prose d'invenzione di Levi: *Lavoro creativo* è la decima voce, su venti, dell'indice, e il suo seguito *Nel Parco* la dodicesima.¹ I due testi sono separati da *Le nostre belle specificazioni*, un racconto di differente ambientazione e con nuovi protagonisti, il cui titolo deriva però dallo stesso autore caro a Levi, Rabelais, che con il parodico Inferno narrato da Epistemone nel *Gargantua et Pantagruel* ha fornito lo spunto creativo per l'invenzione del Parco nazionale dei personaggi letterari, come suggerisce un'esplicita citazione.²

Un paio di indizi interni forniscono un *terminus post quem* per la composizione e una cronologia per l'ambientazione dei due racconti. All'inizio e alla fine del secondo è annunciato l'arrivo nel Parco di Papillon e Portnoy (Opere, I: 776 e 782): il primo è protagonista del best-seller autobiografico eponimo dell'ex galeotto Henri Charrière, il secondo del romanzo che lancia su scala internazionale la carriera di Philip Roth; entrambi sono stati

1 Dell'altro protagonista dei due racconti, James Collins, si occupa Robert Gordon nel saggio pubblicato in questo volume alle pp. 199–214.

2 «E allora non è vero che Cesare e Pompeo facciano i calafati? – Chi lo ha mai affermato? – chiese James, molto stupito. – Rabelais, II, 30 [...]. – Sono storie [...], Rabelais non è un personaggio, e qui non c'è mai stato: quello che racconta, l'avrà magari saputo da Pantagruel, o da qualche altro contafrottole della sua corte» (Opere, I: 776). Anche *Le nostre belle specificazioni* esplicita l'ispirazione rabelaisiana: «“Le nostre belle Decretali”, – disse Di Salvo. – Non hai mai letto Rabelais?» (Opere, I: 765).

pubblicati nel 1969.³ *Nel Parco* comincia dunque nel 1969 e si chiude un triennio dopo, mentre *Lavoro creativo* si svolge in un periodo imprecisato ma antecedente di «molti anni» (Opere, I: 760): quanti ne bastano perché Casella trascorra dalla maturità alla vecchiaia.

Entrambi i racconti sono poco dinamici, essendo costituiti in gran parte dei resoconti fatti allo scrittore Casella da un personaggio da lui creato, James Collins, sullo svolgimento della vita nel Parco che ospita i personaggi letterari ancora vivi nella memoria dei lettori. Come spiega in *Lavoro creativo*, Collins ha avuto il permesso di allontanarsene per chiedere una consulenza letteraria al proprio autore, che ha a sua volta trasformato in personaggio letterario – anzi in un «ambigeno»: «persona e personaggio insieme» (Opere, I: 757) – facendone il protagonista di una serie di avventure. Nel secondo racconto seguiamo l'ingresso nel Parco di Casella: ottenuto non grazie ai racconti di Collins, ma a un'autobiografia scritta per attingere alla «ragionevole speranza di immortalità» (Opere, I: 760) offerta dal Parco.

Come molte delle creature che appaiono nei racconti fantastici e fantascientifici di Levi, Antonio Casella è una figura monodimensionale.⁴ La sua identità si riduce alla sua professione di scrittore, e il narratore lo sottolinea fin dal suo ingresso in scena, marcato da una pesante figura etimologica: «Antonio Casella, essendo uno *scrittore*, sedette alla *scrivania* per *scrivere*» (Opere, I: 753; corsivi miei). Ma che tipo di scrittore è, Casella? E in che relazione possiamo porre lo scrittore-personaggio con lo scrittore che ne è l'autore? Levi stesso ci invita a riflettere su questa relazione, intessendo il racconto di ammicchi all'universo extra-diegetico da lui (e da noi) abitato. L'autore presta infatti al personaggio le proprie invenzioni e le proprie idee: nel ciclo di novelle scritte da Casella si intravede in filigrana il ciclo di racconti di cui è protagonista Simpson in *Storie naturali*,⁵ mentre

3 Henri Charrière, *Papillon*, Paris, Robert Laffont, 1969, trad. it. di Danilo Montaldi, *Papillon*, Milano, Mondadori, 1970; Philip Roth, *Portnoy's Complaint*, New York, Random House, 1969, trad. it. di Letizia Ciotti Miller, *Lamento di Portnoy*, Milano, Bompiani, 1970.

4 Rimando al saggio di Robert Gordon per un approfondimento su questa tipologia di personaggi *flat*.

5 «[...] diversi anni prima, Antonio aveva pubblicato una fortunata raccolta di novelle il cui protagonista si chiamava James Collins: era un inventore, geniale

la «stupenda novella» incentrata sul Parco fantasticata da Casella come soluzione al proprio blocco creativo somiglia a quella che stiamo leggendo.⁶ A un livello più profondo, Levi sperimenta attraverso il monologo interiore del suo personaggio idee e principi di poetica che si troverà a enunciare in interviste o saggi degli anni successivi, a partire dall'assioma che per scrivere bisogna avere qualcosa da scrivere, e che stile e forma verranno di conseguenza.⁷ *Lavoro creativo* include anche un esempio di cosa succede se si scrive per passatempo o per noia: è ciò che capita a Collins, che non riesce a fare di Casella un personaggio vitale perché ne fa il protagonista di «favole confuse ed inconsistenti» (Opere, I: 759). Anche la similitudine tra creazione letteraria e riproduzione umana, e il compiacimento con cui Casella ripensa alla creazione di Collins somigliano ai modi con cui Levi ha raccontato la creazione di Faussonne e della «mandria di personaggi» di *Se non ora, quando?*⁸

ed un po' stravagante, che creava straordinarie macchine per conto di una società americana. Queste macchine, sempre oltre il limite del verosimile, ma di poco, davano luogo a vicende prima trionfali, poi catastrofiche, come sempre avviene nei racconti di fantascienza» (Opere, I: 753-754).

- 6 «A corto di idee com'era, questo Parco Nazionale avrebbe fatto una stupenda novella» (Opere, I: 757).
- 7 «Se tu avessi un'idea, colerebbe da te a me facile come l'acqua, belle parole, importanti, giuste e in ordine; ma idee tu non ne hai, e quindi neanche parole, ed io foglio me ne resto bianco, ora e nei secoli dei secoli» (Opere, I: 753); «Dimenticavo di dirLe che, per scrivere, bisogna avere qualche cosa da scrivere» (*A un giovane lettore* [1984], Opere, II: 988).
- 8 «[...] provava soddisfazione ed intimo compiacimento: quel James Collins era simpatico, era vivo al di là di ogni dubbio, parlava con precisione e coerenza, ed era pure opera sua, a dispetto di certe discrepanze nella figura fisica. Era lui che lo aveva tratto dal nulla, come un figlio, anzi, più di un figlio, perché di una moglie non aveva avuto bisogno: e adesso era lì davanti a lui, vicino e caldo, e gli parlava da pari a pari. Gli venne voglia di ricominciare subito, di rimettersi di buona lena a scrivere racconti, e di spararne giù altri a bizzeffe, altri dieci o venti o cinquanta personaggi, che poi venissero come James a tenergli compagnia, e a dargli conferma del suo vigore e della sua fecondità» (Opere, I: 757). Il brano si può confrontare sia con l'epigrafe della *Chiave a stella* tratta dal *Re Lear* («... questo furfante è venuto al mondo in una maniera un po' impertinente, ... ma c'è stato un bel divertimento nel farlo», Opere, I: 1035), sia con diverse interviste del 1982: «Dovevo creare una vicenda dal nulla, dovevo inventare, in piena libertà, dei personaggi. E

Levi attinge dunque al proprio bagaglio concettuale ed emotivo per disegnare il ritratto di un altro scrittore: che non è, però, un suo doppio, una controfigura in senso pieno. Non sappiamo molto della vita di Casella, ma quel poco basta a immaginarcelo come una figura autoriale antitetica a quella leviana: sappiamo che vive a Milano, una capitale letteraria meno periferica di Torino, e da come viene descritta la sua mattinata all'inizio del primo racconto possiamo dedurre che sia uno scrittore professionista, che non abbia cioè altro mestiere accanto a quello dello scrivere – o, al massimo, che abbia un mestiere ben integrato nel campo letterario come giornalista, sceneggiatore o funzionario editoriale. Nella scena che conclude la prima e più lunga sequenza narrativa di *Lavoro creativo* lo vediamo anzi agire in quest'ultima veste, quando valuta negativamente il manoscritto dell'esordiente Collins: una scena che possiamo immaginare riecheggi i numerosi rifiuti toccati a *Se questo è un uomo*, cortesi dinieghi che spesso venivano da altri scrittori e scrittrici che agivano come *gatekeeper* editoriali.⁹

Casella è insomma un personaggio per costruire il quale Levi usa qualcosa di sé, ma che incarna anche ciò che lui non è stato e non sarà mai, lo scrittore inserito in una società letteraria: una figura nei confronti della quale in *Lavoro creativo* si equilibrano identificazione e distanza, sguardo dall'alto con una punta di superiorità e sguardo dal basso con una punta d'invidia, almeno fino all'ultimo paragrafo. Nel momento in cui si fa autobiografo per entrare nel Parco – nel momento, cioè, in cui si mette a scrivere per non morire –, Casella si trasforma infatti in una parodia cinica e grottesca dell'esordio autobiografico di Levi: entrambi scrivono per

ne ho inventati un'intera mandria, di personaggi [...]. Così, specialmente durante la prima parte della stesura, ho avvertito la sensazione paranoica di avere messo al mondo dei figli» (*Mendel, il consolatore* [1982], Opere, III: 250); «Non mi sono mai sentito tanto libero di fare quel che diavolo voglio sulla carta, di partorire non uno ma quindici figli insieme e indirizzarli, farli nascere, farli combattere, farli morire» (*Un western dalla Russia a Milano* [1982], Opere, III: 259).

- 9 «Lesse tutti i racconti, confermandosi nel suo giudizio iniziale; poi li rese a James, e gli disse apertamente quello che pensava. – Io le consiglierei di non continuare a scrivere. Ha un altro mestiere, non è vero? Ebbene, le darà di certo più soddisfazioni di questo. [...] Lei è un inventore: bene, abbandoni le ambizioni letterarie e faccia l'inventore» (Opere, I: 759).

la sopravvivenza – psichica, per l'autore di *Se questo è un uomo*, fisica per Casella –, ma il «lavoro creativo» con cui quest'ultimo cerca di scampare alla mortalità è l'opposto di quell'intreccio di funzione terapeutica e conoscitiva della scrittura, di passione e scoperta che Levi descrive nel capitolo *Cromo* del *Sistema periodico*. Casella scrive «senza gioia, ma con diligenza e tenacia», e ciò che produce è un «edificio» che è, certo, «armonioso e solido» (Opere, I: 760), ma anche artificiale, non organico e vivo come il «termitaio» (Opere, I: 971) cui viene paragonato *Se questo è un uomo*, o come la pianta cui si paragona lo scrittore.¹⁰ L'autobiografia di Casella è per di più qualcosa che il personaggio «si mura intorno»: l'opera diventa una prigione, una fortezza di isolamento, il contrario dell'atto «non più solitario» (Opere, I: 973) e saturo del principio di piacere che diviene la scrittura di *Se questo è un uomo* dopo l'incontro con Lucia; e anche l'opposto del «volo» (Opere, I: 925), dell'esperienza di straordinaria libertà che, come Levi ha raccontato a più riprese, è stata per lui il primo tuffo integrale nell'invenzione con il romanzo *Se non ora quando?*, un altro momento di straordinaria felicità creativa.

Che cosa intride di connotazioni tanto negative l'autobiografia di Casella? Non si tratta tanto della motivazione – la paura della morte, un dato inscindibile dalla coscienza umana –, quanto del cinismo con cui il personaggio piega la scrittura letteraria a scopi eteronomi, per raggiungere i quali non si fa scrupolo di falsificare la propria esperienza; Casella, insomma, *mente*, «accumulando nel suo altro io tutte le virtù che non aveva saputo costruire dentro di sé nella vita reale», «creando un mondo più vero del vero, al cui centro stava lui, soggetto di avventure splendide, spesso e intensamente sognate, mai osate» (Opere, I: 760). Oggi definiremmo Casella uno scrittore di *autofiction*, ma per Levi è chiaramente un *falsario*: Casella incarna insomma quello spettro autoriale che ossessiona Levi in quanto autore di testi autobiografici e testimoniali.¹¹ Casella è

10 «[...] il mio bagaglio di memorie atroci diventava una ricchezza, un seme; mi pareva, scrivendo, di crescere come una pianta» (Opere, I: 973).

11 Scrittore di *autofiction* è anche l'Henri Charrière autore del testo che consente di datare i due racconti: già l'anno successivo alla pubblicazione in Francia di *Papillon*, infatti, escono due libri che contestano la veridicità del suo racconto (Georges

una controfigura in negativo del suo autore, qualcosa che Levi temeva di incarnare ogni volta che dava “bombé” alle sue storie e a quelle degli altri.¹²

Il risultato della programmata operazione di falsificazione di Casella è un «mondo più vero del vero», una «vita piena e molteplice quale nessun uomo aveva vissuto» (Opere, I: 760); qualcosa, cioè, che corrisponde alla natura generale del Parco, al modo in cui la letteratura rispecchia il reale, o, meglio, non lo rispecchia, perché ciò che la letteratura produce è un'immagine della realtà «variopinta, pigmentata e distorta» (Opere, I: 779). Allo stesso tempo, però, l'universo creato dai mondi finzionali è caratterizzato da una propria verità: intesa sia come coerenza interna, sia come specola conoscitiva del reale. Gli universi finzionali sono dotati di una funzione veritativa sul mondo, come il narratore fa constatare a Casella dopo l'ampio e commosso affresco dedicato all'incontro con il Giovannin Bongee di Carlo Porta: «Antonio, nell'intuizione di un attimo, vide che veramente nei fantasmi di quella contrada viveva un che di perfetto e di

Ménager, *Les Quatre vérités de Papillon*, Paris, La Table ronde, 1970; Gérard de Villiers, *Papillon épinglé*, Paris, Presses de la Cité, 1970).

- 12 Il disagio di Levi nei confronti del quoziente di finzione immesso nei propri testi autobiografici emerge con particolare angoscia in un brano del dialogo con Giovanni Tesio: «Senti, qui, però, devo fare una confessione. [...] È un falso questo, non è vero che ho scritto quei racconti ... [*Piombo e Mercurio del Sistema periodico*] Li ho scritti dopo, mi è venuta a taglio attribuirli a quel periodo là. *Non mi sembra grave. Mi pare legittimo nell'esercizio della finzione. E poi lì c'è una scrittura che induce a credere a un impaccio, a un'imperizia. Che è simulata. Appunto. In letteratura è legittimo spacciare per vera una simulazione.* Ecco, spacciarli, quei due racconti li ho retrodatati. [...] *Allora, rispondimi solo se vuoi. Perché ritieni che la denuncia di questo che tu giudichi un falso sia così disdicevole?* Per analogia. Perché l'ho detto a tutti e l'ho scritto» (*Io che vi parlo* [1987], Opere, III: 1058–1059). L'origine del senso di colpa per la rielaborazione letteraria della propria esperienza, che si palesa anche in un caso innocuo come quello discusso con Tesio, è incastonata in un dettaglio della topografia del Parco: il «lago Polevoy» (Opere, I: 776) prende nome dallo scrittore sovietico Boris Polevoy (1908–1981), autore di un reportage sul campo di Auschwitz pubblicato il 2 febbraio 1945 sulla «Pravda» e caratterizzato da dettagli imprecisi e fantasiosi che l'hanno reso un argomento per i negazionisti della Shoah. Lo scrittore che ha esordito con *Se questo è un uomo* avverte la rielaborazione letteraria della propria esperienza come un rischio le cui conseguenze potenziali sono illustrate dalle invenzioni di Polevoy.

eterno» (Opere, I: 788). L'«intuizione di un attimo» – lo stesso sintagma su cui in *Se questo è un uomo* si chiude il penultimo paragrafo del *Canto di Ulisse* – è la rivelazione che la letteratura attraverso i suoi «fantasmi» può creare qualcosa che ha un valore al di là della sua corrispondenza con il reale: qualcosa «di perfetto e di eterno».¹³

In questo, anzi, la letteratura fa meglio della vita vera che, come la natura e il Padreterno ironicamente chiamato in causa in un passo di *Cerio*, non ama «le cose incorruttibili» (Opere, I: 963). Si tratta, naturalmente, di un'eternità relativa, vincolata all'esistenza di una cultura umana in cui sopravvivano miti, storie e racconti – «finché il Sole/risplenderà su le sciagure umane», per dirla con il Foscolo dei *Sepolcri*.

La maggior parte dei personaggi, però, non raggiunge questa eternità relativa. Come afferma deciso Casella all'inizio di *Lavoro creativo*, «tutti dobbiamo morire, personaggi e non» (Opere, I: 754). È il *modo* del morire, però, a differire radicalmente:

Non abbiamo quella vostra seccatura di dover morire, tutti, senza scampo, ricchi e poveri, nobili e plebei, illustri ed oscuri; e per di più, quasi sempre in modo poco poetico e molto scomodo. Laggiù è diverso: anche là c'è qualcuno che scompare, ma non c'è niente di *macabro* né di *tragico*; capita quando un'opera cade nell'oblio, e allora, naturalmente, anche i suoi personaggi subiscono la stessa sorte; ma non è come quella vostra faccenda stupida e *brutale*, sempre *inaspettata*, sempre *catastrofica*. Da noi, quelli che muoiono (è successo di recente a Tartarino, poveretto) non è che muoiano proprio: no, perdono spessore e peso di giorno in giorno, diventano vani, trasparenti, leggeri come l'aria, sempre meno cospicui, fino a che nessuno si accorge più di loro, e tutto va come se non esistessero più. È *accettabile*, insomma: è uno scomparire *pulito, asettico*, senza dolore; un po' *triste*, ma *finito* in sé, *commensurabile*. (Opere, I: 756; corsivi miei)

Sotto il martellare di attributi che caratterizza in senso oppositivo i due modi di morire si configura qualcosa di psichicamente molto potente. Lo conferma il finale di *Nel Parco*, che racconta con un'impennata lirica la morte di Casella: una morte che pure ha un sapore di contrappasso

13 Sul valore veritativo della rielaborazione letteraria dell'esperienza autobiografica si fonda l'analisi di Mario Barengi, *Perché crediamo a Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013.

per il cinismo programmatico con cui lo scrittore aveva creato il proprio sé-personaggio.

Quando, a metà giugno, si accorse che vedeva la sedia su cui era seduto, e l'erba sotto i suoi piedi, Antonio comprese che il suo tempo era giunto, la sua memoria estinta e la sua testimonianza compiuta. Provava tristezza, ma non spavento né angoscia. Si congedò da James e dai nuovi amici, e sedette sotto una quercia ad attendere che la sua carne e il suo spirito si risolvessero in luce e in vento. (Opere, I: 783)

In questo passo si coagula un fantasma psichico, una fantasia di sublimazione dello spirito dalla materia, della mente dal corpo, che riemerge anche in un racconto più tardo, *Il passa-muri* (1986).¹⁴ Se il finale di *Lavoro creativo* segna la massima distanza morale tra lo scrittore Levi e lo scrittore Casella, il finale di *Nel Parco* segna un punto di massima identificazione – la morte di Casella è la morte che Levi sembra aver sognato per sé, come segnala l'identificazione tra tempo-vita, memoria e testimonianza.¹⁵

14 Il protagonista del racconto, Memnone, un alchimista imprigionato per il proprio eretico atomismo, riesce a fuggire dal carcere in cui è «murato vivo» (Opere, II: 1059) sublimando la propria carne finché riesce ad attraversare la parete che lo separa dall'esterno; alcuni dettagli che ne descrivono il corpo rarefatto corrispondono a quelli che segnalano l'imminenza della scomparsa di Casella («Quando casualmente levava le mani contro il sole, o anche contro una lampada forte, la luce le attraversava come se fossero di cera», Opere, I: 782; «poi notò, alla luce della finestrella, che la sua mano si faceva sempre più diafana, finché ne distinse le ossa, tenui anch'esse», Opere, II: 1060). La comparazione con *Il passamuri* consente di aggiungere un'ulteriore sfumatura all'interpretazione della morte di Casella, che si può leggere anche come liberazione dalla «fortezza» di menzogne che l'autobiografia gli ha «murato intorno»: l'evasione di Memnone è infatti un'impresa che «smentisce il mentito» (*ibid.*). Il finale del *Passamuri*, infine, aggiunge un tassello alla configurazione del fantasma psichico sotteso ai due racconti: la morte di Memnone, il cui corpo si dissolve in quello della moglie durante l'atto sessuale, rivela una sovrapposizione tra fantasie di morte e di fusionalità su cui si veda Francesco Capello, «Sulla riva d'un gorgo». *Oralità, fantasie fusionali e logica del trauma in Pavese*, «L'Ulisse», 23 (2020): 58–96; Id., *Pavese, Calvino e il lutto originario. «Primitivo» e «matrimonio» come trasposizioni discorsive di stati ed eventi psichici*, «Between», XI, 21 (2021): 74–105.

15 La contraddizione tra massima distanza e massima identificazione tra autore ed eroe nel finale dei due racconti si può risolvere se vediamo nel Casella di *Nel parco* un personaggio diverso da quello di *Lavoro creativo*: l'essere creato

Eppure, quando per la prima volta incontriamo un personaggio la cui memoria si sta estinguendo, si tratta di un incontro tutt'altro che pacificato, anzi, perturbante.

Si rifugiarono sotto una tettoia, e Antonio si accorse con disagio che là sotto c'era già qualcuno: con disagio, perché il qualcuno non aveva volto. Sotto al cappello basco si vedeva soltanto una superficie convessa, rosea, spugnosa, coperta nella parte inferiore di barba mal rasa. (Opere, I: 777)

L'essere incontrato da Casella e Collins è umano e non umano allo stesso tempo; sebbene sia ancora possibile riconoscere tratti nel suo viso, questo già non è più un viso. Siamo nel territorio dell'*Unheimlich*, dove familiare e non familiare si intrecciano e si mescolano producendo incertezza cognitiva e terrore.¹⁶ Questo è però l'unico momento in cui appare la tonalità narrativa del perturbante in due racconti in cui ci sarebbe pure ampio modo di farne uso. Non solo il contatto tra esseri provenienti da diversi piani di realtà non produce tale effetto, ma non abbiamo neppure uno scioglimento drammatico del *topos* dell'incontro dell'autore con il suo personaggio, anche se si allude a tale possibilità.¹⁷

dall'autobiografia menzognera, proprio perché menzognera, potrebbe non condividere l'identità del sé autoriale. Il secondo Casella è stato infatti infuso di tutte le virtù che mancano al primo e ha esperito ciò che il primo non ha osato; di lui sappiamo ancor meno che del suo creatore, ma possiamo misurarne l'alterità dalla diversa, opposta reazione alla prospettiva della morte: disperazione che porta alla falsificazione del sé, per il primo; accettazione per il secondo.

- 16 Sigmund Freud, *Das Unheimliche* [1919], trad. it. di Silvano Daniele, *Il perturbante*, in Id., *Opere*, vol. IX, *L'io, l'es e altri scritti (1917-1923)*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 77-118. Il concetto è rifunzionalizzato da Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- 17 «Ho avuto per questo una licenza [...]: non la danno che in casi rari, per esempio a personaggi che hanno subito dai loro autori offese gravi, e intendono chiedergliene conto» (Opere, I: 759). Ho approfondito altrove il modo in cui l'incontro tra esseri dalla diversa ontologia viene normalizzato in questi racconti: *Primo Levi's Imaginary Encounters: «Lavoro creativo» and «Nel parco»*, «Arcadia», 41, 1 (2006): 65-73; «Lavoro creativo», «Nel Parco», in *Prisma Levi*, a cura di Heike Necker, Pisa, ETS, 2015, pp. 13-29.

Uno degli esempi più celebri di infrazione del confine ontologico che separa realtà e finzione letteraria è la *pièce* che nel 1921 ha conferito fama mondiale a Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nell'opera teatrale la violazione della barriera diegetica, rafforzata e duplicata della rottura drammaturgica della quarta parete, non prevede però un incontro tra autore e personaggi – l'incontro mancato è anzi la premessa per l'irruzione di questi ultimi tra gli attori –, che è invece un espediente narrativo per tre volte sperimentato dal Pirandello novelliere.¹⁸ La *pièce* ha insomma meno a che fare con *Lavoro creativo* che con le riflessioni di Levi liminari a *Se non ora quando?* che lo scrittore aveva pensato di premettere al romanzo:

Il teatro è pronto; è ampio, va dalla pianura degli Sciti alle viuzze della vecchia Milano. [...] I loro profili sono ancora velati, non si sono ancora districati dall'indistinto, dall'universo delle cose che non esistono ancora, ma già vorrebbero esistere. Si agitano debolmente, grigi su un fondo grigio; parlano sommessamente, o forse neppure ancora parlano, ma fiottano e gemono, come cuccioli appena partoriti: aspettano, sperano e temono di entrare in scena. Sono patetici e irritanti, questi non-nati, non-ancora-nati, i personaggi di un libro non ancora scritto. (Opere, II: 1803)

L'allegoria teatrale non può non richiamare alla mente i *Sei personaggi*, e in effetti nelle interviste che hanno seguito la pubblicazione del romanzo Levi ha fatto esplicito riferimento al drammaturgo siciliano.¹⁹ La situazione descritta nel preludio cassato, in cui i personaggi appaiono in un limbo tra la concezione e la realizzazione nell'opera, è in effetti quella focalizzata da Pirandello sia nel dramma sia nelle novelle. In *Lavoro creativo*, invece, l'incontro tra autore e personaggio non precede ma segue la creazione: come nell'episodio, raccontato da Levi e chi sa se vero o

18 Luigi Pirandello, *Personaggi* [1906], in Id., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1985-1990, 3 voll., 6 tomi, vol. III, t. 2, pp. 1474-1478; *La tragedia di un personaggio* [1911], ivi, vol. I, t. 1, pp. 816-824; *Colloqui coi personaggi* [1915], ivi, vol. III, t. 2, pp. 1138-1153. Soltanto *La tragedia di un personaggio* ha trovato posto nella sistemazione autoriale delle *Novelle per un anno*.

19 Si vedano in particolare Rosellina Balbi, *Mendel il consolatore*, «la Repubblica», 14 aprile 1982 (Opere, III: 246-251) e Roberto Vacca, *Un western dalla Russia a Milano*, «Il Giorno», 29 maggio 1982 (Opere, III: 256-260).

inventato, del suo incontro a una presentazione della *Chiave a stella* con il montatore Faussonne.²⁰

Ad accomunare i racconti di Levi alle novelle e al dramma di Pirandello non è tanto la situazione narrativa quanto le modalità con cui entrambi gli scrittori declinano il *topos* fantastico dell'incontro autore-personaggi, e i grumi filosofici da questo evocati. Anche Pirandello fa a meno del perturbante, del turbamento metafisico di fronte all'incontro tra esseri dalla diversa ontologia, e tematizza gli stessi concetti filosofici che ritroviamo in *Lavoro creativo* e *Nel Parco*: l'immortalità *sui generis* del personaggio letterario;²¹ l'opposizione ontologica tra realtà e realtà rappresentata;²² la responsabilità degli autori nei confronti delle proprie creature.²³

20 «[...] scritto il libro, sono stato invitato davanti ad un pubblico curioso in una scuola della periferia di Torino, una scuola di adulti, delle 150 ore; abbiamo discorso, conversato come sto facendo adesso, con questi lettori sulla quarantina. Alla fine dal pubblico è venuto fuori un giovane abbastanza elegante che mi ha detto così, a bruciapelo: – Permette, sono Faussonne, – e io sono rimasto un po' così, pensavo che mi prendesse in giro; ha tirato fuori la carta d'identità e mi ha fatto vedere, e mi ha detto: – Indovini che mestiere faccio! – Farà il montatore ... – Allora io gli ho chiesto: – Già che ci incontriamo, autore e personaggio, facciamo una bella cosa, chiediamo alla Rai di fare un colloquio televisivo, una discussione tra l'autore e il personaggio, capita abbastanza di rado che un autore inventi un personaggio e poi se lo ritrovi davanti in carne ed ossa. Lui mi ha risposto come mi avrebbe risposto il mio personaggio Faussonne: – Ma sa, io faccio un mestiere serio, queste cose qui a me non piacciono proprio per niente, – e non mi ha dato il suo indirizzo» (*Il gusto dei contemporanei* [1986], Opere, III: 755–756).

21 «Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può inchinarsi anche della morte. Non muore più!», Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 821.

22 «Perché volete assumer vita anche voi, a mie spese? E che vita poi? Da poveri inquilini d'un mondo più vano: mondaccio di carta, nel quale, vi assicuro, non c'è proprio sugo ad abitare. Guardate: tutto, in questo mondo di carta, è combinato, congegnato, adattato ai fini che lo scrittore, piccolo Padreterno, si propone. [...] La natura senza ordine almeno apparente, irta (beata lei!) di contraddizioni, è lontanissima – credetelo – da questi minuscoli mondi artificiali, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. Vita concentrata, vita semplificata, senza realtà vera», Id., *Personaggi*, cit., p. 1474.

23 Commentando l'inconsistenza con cui il suo autore ha gestito la trama della sua vita, Fileno in *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 822, commenta: «Questi sono delitti, caro signore, delitti che si dovrebbero scontare a lagrime di sangue!».

Lavoro creativo e *Nel parco* non possono però essere letti esclusivamente come *divertissement* filosofico-letterari costruiti su una serie di scatole cinesi diegetiche. Nei due racconti si infittiscono, infatti, echi del mondo di Auschwitz che hanno già attratto l'attenzione degli studiosi.²⁴ Quando Collins parla del difficile inserimento dei nuovi arrivati nel Parco, del privilegio che ne regola la gerarchia sociale, quando parla della "protezione" indispensabile per avere una buona posizione nella distribuzione di abiti e scarpe, quando racconta di aver ottenuto qualche vantaggio *rendendosi indispensabile* – "organizzandosi", potremmo chiosare – non può non venirci in mente quanto Levi ci ha raccontato dell'ingresso in Lager e della sua organizzazione sociale in *Se questo è un uomo*.²⁵ La scena che chiude *Lavoro creativo*, in cui Casella viene portato via dai funzionari del Parco, sembra una scena di deportazione;²⁶ le figure dei disparenti – non ancora morti, non più vivi – hanno qualcosa a che vedere con i Musulmani; lo stesso paradigma letterario sotteso al racconto, il parodico inferno rabelaisiano, non può non rievocare per contrasto il principale ipotesto di *Se questo è un uomo*, l'*Inferno* di Dante.

Come interpretare questi dettagli, che stridono con l'atmosfera complessiva di due racconti per il resto costruiti come un gioco raffinato per il divertimento del lettore? Mi sembra che anche questo sia un caso di

24 Cfr. Italo Rosato, *Primo Levi: sondaggi intertestuali*, «Autografo» VI, 17 (giugno 1989): 31–43 (pp. 32–34).

25 «[...] ufficialmente si è tutti uguali, ma poi, di fatto, anche laggiù è una questione di protezione, e uno come me, per esempio ... [...] noi personaggi moderni, specie se di autore vivente, siamo l'ultima ruota del carro. Ultimi alla distribuzione degli abiti e delle scarpe, ultimi all'assegnazione dei cavalli, ultimi alla coda della biblioteca, delle docce e della lavanderia ... via, ci vuole una gran pazienza. Si tratta di un inserimento abbastanza difficile [...] mi so rendere utile [...] non ci guadagno molto, ma mi sono reso indispensabile, e così, qualche modesto vantaggio per un collega potrei ottenerlo» (Opere, I: 754–756).

26 «Non erano passate due settimane dal giorno in cui aveva consegnato il manoscritto all'editore, quando si presentarono alla sua porta due funzionari del Parco. Portavano un berretto di foggia quasi militare, e vestivano una uniforme grigia, elegante e sobria. Erano gentili, ma avevano fretta: non concessero ad Antonio che pochi minuti per dare sesto alle sue cose, poi lo presero con loro e lo portarono via» (Opere, I: 760).

riemersione della *memoria traumatica* di Auschwitz, il cui funzionamento è stato esemplificato da Riccardo Capoferro nel saggio pubblicato in questo volume: una memoria che intrude, sotto la soglia della coscienza, anche nei momenti in cui Levi vorrebbe diventare uno scrittore che parla d'altro che della propria esperienza di deportazione. È questo il vero elemento perturbante di *Lavoro creativo* e *Nel parco*: non il troppo fantastico dell'incontro tra autore e personaggio, ma la riemersione in un contesto ludico della memoria del trauma.

Collins, Simpson, Müller: i nomi “vuoti” e la testimonianza di Primo Levi

James Collins è, insieme a Antonio Casella, il deuteragonista di due racconti di fantasia metaletteraria di Primo Levi contenuti nel volume del 1971, *Vizio di forma, Lavoro creativo e Nel Parco* (Opere, I: 754–60, 773–83). I racconti sono punti cardinali nelle riflessioni di Levi sulla problematica del personaggio letterario, ma anche per una serie di altre questioni di importanza fondamentale nella sua opera, quali per esempio la tradizione letteraria, la creatività, l'identità, la realtà testuale e materiale, la memoria, la testimonianza, e il rapporto tra realtà e finzione. Mentre però il ritratto di Casella ruota in modo abbastanza elaborato intorno al gioco paradossale di una *mise en abyme* squisitamente pirandelliana tra personaggio e autore, creando un effetto di complessità e di ambiguità umana, più difficile è considerare Collins un personaggio a tutti gli effetti, pieno, sviluppato e complesso, nel senso convenzionalmente inteso dalla narrativa moderna.

Senz'altro non gli mancano attributi che danno tocchi di rilievo al suo carattere: nei suoi rapporti con Casella, così come nelle sue spiegazioni e nei suoi commenti sul parco di personaggi letterari dove si svolge gran parte della trama, Collins è a tratti ironico, acuto, insistente, spiritoso. Allo stesso tempo, non possiede un'interiorità, né un'ambiguità, una profondità psicologica o una complessità dei rapporti sociali sufficienti a diventare un personaggio riconoscibile come “persona”. Collins è incompiuto, potremmo dire, e anche questo fa parte del gioco metaletterario dei due racconti. Assume piuttosto la forma di una funzione narrativa nell'economia e struttura interna della storia, quasi come fosse un punto geometrico, un punto vuoto, che guida e orienta Casella e i lettori in un mondo strano e straniante, ma divertente, e che aiuta Levi a elaborare il

suo gioco di specchi e di allusioni. C'è una somiglianza, in questo senso, con il personaggio-non personaggio Qfwfq delle *Cosmicomiche* di Calvino:

[...] non è nemmeno un personaggio, Qfwfq, è una voce, un punto di vista, un occhio (o un ammicco) umano proiettato sulla realtà d'un mondo che pare sempre più refrattario alla parola e all'immagine.¹

Collins è un esempio tra i più schematici del personaggio-non persona nell'opera di Levi, ma non è un caso isolato; anzi, è l'esempio di un fenomeno significativo per la sua creatività e il suo stile narrativo in generale. Levi tende spesso a non privilegiare l'elaborazione profonda e dettagliatamente psicologica dei suoi personaggi; non costruisce figure che si sviluppano e crescono attraverso lunghi percorsi narrativi; non è cioè un creatore di personaggi «rotondi» (*round*), bensì di personaggi «piatti» (*flat*), per dirla con i termini di un famoso saggio di E. M. Forster,² figure volutamente uno- o bi-dimensionali, create per racconti, episodi, poesie, tutte quelle forme brevi che vari critici hanno notato come particolarmente consone all'immaginario leviano.³ L'osservazione non va intesa come una critica alle capacità di Levi come scrittore, ma come la spia di un'altra dimensione della scrittura di Levi, che ha bisogno di altri criteri e di strumenti di lettura che non sono sempre quelli della critica letteraria dominante del personaggio romanzesco, ma che sono invece centrati sull'esemplarità e sulla presenza più che sulla complessità e la radicalità della persona. In modo analogo a Collins, molti dei personaggi leviani

- 1 Italo Calvino, *La memoria del mondo* [1968], ora in Id., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1991-1994, 3 voll., vol. II, p. 1302. Calvino continuerà a elaborare la figura del personaggio-occhio fino a *Palomar* (1983). Cfr. Davide Messina, *Qfwfq as Kafka? Possible-Worlds Interpretations*, «Modern Language Review», 106, 4 (2011): 1001-1027 (p. 1004).
- 2 Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel*, Londra, Arnold, 1927: «Possiamo dividere i personaggi in piatti e rotondi» (pp. 103 e segg.; trad. mia).
- 3 Cfr. per es.: «Levi è prima di tutto uno scrittore di racconti, che predilige la scrittura di brevi tessere narrative», Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, p. 129 (corsivo nell'originale).

sono, come i modelli di animali in filo di rame di Levi,⁴ sottili nella costruzione, ma profondamente eloquenti e risonanti come creazioni di finzione.

Un indizio chiave di questa funzione del personaggio «piatto» in Levi si ha, nel caso di Collins e altri, come vedremo, nel suo nome, e questo in almeno due sensi: innanzitutto perché James Collins è un nome, o un binomio, che suona in sé, almeno al lettore anglosassone, come squisitamente piatto e banale. È un contenitore vuoto, nullo (come lo è tra l'altro il nome Qfwfq, anche se in senso diverso). Ma la questione non è così semplice, perché essendo Levi un grande e abile manipolatore plurilinguista, sa che un nome inglese, anche tra i più banali, inserito in due racconti italiani, ricchi di rimandi a letterature e lingue tra le più variegata, acquisisce comunque un suo alone di esotismo e di letterarietà, evocando indirettamente tutta la gamma di personaggi della sua biblioteca inglese, da Conrad a Huxley, da Kipling a Jack London.⁵ Quindi Collins si inserisce anche in questo senso nella folla di personaggi letterari che popolano *Lavoro creativo* e *Nel Parco*. Il nome e il personaggio sono, paradossalmente, banali e esotici allo stesso tempo, con una banalità e una limitatezza che non sono poi tali.

Ma c'è di più. Perché se lo scrittore Antonio Casella è – e non è – una controfigura autofunzionale di Levi, di Levi che si immagina come scrittore e creatore di personaggi sulla scia di Pirandello, anche Collins è – e non è – un personaggio già preesistente nell'opera leviana, e il suo nome allude indirettamente anche a questo.

La descrizione che leggiamo di Casella non coincide del tutto con la biografia di Levi: è per esempio l'autore di un libro di ben cinquecento pagine – inconcepibile per Levi, e forse quindi un commento ironico su sé stesso come scrittore di forme brevi. In questo libro, si apprende, il personaggio Collins compare e muore. Collins stesso glielo rimprovera quando, confuso, Casella lo accusa di non esistere:

4 Cfr. *Primo Levi: figure*, a cura di Fabio Levi e Guido Vaglio, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019.

5 Non risulta che James Collins sia un rimando preciso a un personaggio letterario. È più probabile che rappresenti una tipologia, conradiana o simile.

«Le sarebbe disagevole dimostrare che James Collins non esiste, dopo di aver impiegato 500 pagine e due anni per dimostrare che esiste. [...] Non le è mai nato il dubbio se le fosse lecito o no farmi morire in quel bel modo (sì, morfinomane in preda ad un accesso: non finga di averlo dimenticato) [...]?» (Opere, I: 758–759)

Ma nella bio-bibliografia di Casella offerta qui da Collins, c'è un residuo di Levi: perché Levi è stato effettivamente autore non di un romanzo ma di un ciclo di racconti, contenuti nel volume precedente a *Vizio di forma, Storie naturali* (1966), con un protagonista che alla fine dell'ultimo racconto, *Trattamento di quiescenza*, muore assuefatto non alla morfina ma alle pseudo-realtà tecnologiche della macchina di realtà virtuale, il Torec. (Un altro personaggio di *Storie naturali* che muore assuefatto di qualcosa di simile alla morfina è Kleber, il protagonista indiretto di *Versamina*). Il personaggio di *Trattamento di quiescenza* si chiama Simpson, figura centrale del filone fanta-scientifico-biologico dell'opera di Levi. *Lavoro creativo* ce lo indica abbastanza chiaramente, presentando Collins con una descrizione che si applicherebbe perfettamente a Simpson, alle sue invenzioni, e al suo lavoro per la società americana la NATCA:⁶

In realtà, diversi anni prima, Antonio aveva pubblicato una fortunata raccolta di novelle il cui protagonista si chiamava James Collins: era un inventore, geniale ed un po' stravagante, che creava straordinarie macchine per conto di una società americana. Queste macchine, sempre oltre il limite del verosimile, ma di poco, davano luogo a vicende prima trionfali, poi catastrofiche, come sempre avviene nei racconti di fantascienza. (Opere, I: 753–754)

Collins è Simpson, quindi, anche se non esattamente, ma in versione leggermente deformata, così come il cognome Collins è una versione deformata, ma vicina (assonante, quasi anagrammatica) di Simpson;⁷ e Simpson è un altro cognome (il suo nome non viene mai rivelato) che suona in inglese banale, vuoto; com'è banale il suo mestiere di venditore commerciale, ma anche americanamente sofisticato e «un po' stravagante»

6 Su Simpson e sul nome NATCA (come anagramma di CANTA), cfr. Fabrizio Franceschini, *Il Canto di Ulisse, Il nome di Sansone e Il Versificatore di Primo Levi*, «Italianistica», 48, 2–3 (2019): 275–286 (pp. 278–279).

7 Anche Collins e Casella sono due nomi gemellati, alliterativi, quasi anagrammatici.

in quanto è inventore di meraviglie e di catastrofi tecnologiche; banale e impressionante in misura uguale, (com'era l'America per l'immaginario novecentesco).

Perché, dunque, ci potremmo chiedere, Collins non è semplicemente denominato Simpson in *Lavoro creativo e Nel Parco* (e, per analogia, perché Antonio Casella non Primo Levi)?⁸ La domanda può sembrare marginale. Ma questi nomi, forse proprio perché banali e apparentemente vuoti, si rivelano densi di associazioni ma anche di ambiguità e di incertezza. Lo slittamento tra Simpson e Collins, per niente occulto al lettore attento, apre uno spazio all'interrogazione del personaggio e dell'onomastica nell'intera opera di Levi,⁹ e a tutta una serie di questioni collegate che possono illuminare sia la categoria che la forma dei suoi «esemplari umani», così come la matrice del suo universo di finzione e di testimonianza, di storia e di etica. In seguito, accenneremo a tre aspetti intrecciati: il gioco, il rapporto verità-finzione, e infine la testimonianza.

Il gioco dei nomi

Come ha dimostrato Stefano Bartezzaghi, Levi è stato uno dei grandi «scrittori giocatori» moderni,¹⁰ e i nomi gli hanno offerto una vasta gamma di occasioni per giocare, attraverso i soprannomi, gli pseudonimi, i nomi fittizi e veri, gli anagrammi, i palindromi e così via. Tra l'altro, nel suo racconto sui palindromi, *Calore vorticoso (Lilit e altri racconti, 1981)*,

8 La questione del nome dell'autore si complica se ci ricordiamo che il vero “autore” di *Storie naturali* fu non Primo Levi, ma Damiano Malabaila.

9 Per uno studio dell'onomastica in Levi, si veda Giusi Baldissoni, *L'opera al Carbonio. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi*, Milano, FrancoAngeli, 2016; e sull'onomastica letteraria in generale, Leonardo Terrusi, *I nomi e la critica: un decennio di studi di onomastica letteraria in Italia*, «Italianistica», 30, 2 (2001): 365-392.

10 Stefano Bartezzaghi, *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 21-76.

troviamo vari casi di nomi palindromi, incluso quello del protagonista Ettore e la sua compagna Elena:

Ettore evitava le madame lavative e rotte

*Sator Arepo tenet opera rotas*¹¹

Elena, Anele: Essa è leggera, ma regge le asse (Opere, II: 320–321)

Abbiamo già notato l'anagramma parziale o almeno l'assonanza tra «Simpson» e «Collins», che esiste anche e in parallelo tra «Collins» e «Casella». (I nomi e i personaggi in coppia – e i libri in coppia – esercitano un fascino forte in Levi, e proprio il richiamo a queste coppie nella sua opera è un'altra sua forma di gioco). Levi gioca anche con la pratica del cosiddetto «nome parlante», del *nomen omen*, che segna e in qualche modo determina il carattere o il destino di un personaggio.¹² Un esempio chiaro è Faussone che ne *La chiave a stella* (1978) spiega così l'origine e il significato del suo nome:

«Lo sa qual è il mio nome di battesimo? Tino, come tanti altri: ma il mio Tino vuol dire Libertino. Mio padre veramente quando ha fatto la denuncia mi voleva chiamare Libero [...] ma col segretario comunale non c'è stato verso. [...] intanto Libertino io sono rimasto, e [...] a girare il mondo così come faccio io un po' libertino lo sono poi diventato sul serio». (Opere, I: 1098)

Levi è stato inoltre un appassionato del gioco etimologico, anche della pseudo-etimologia,¹³ inclusa quella dei nomi propri. Possiamo illustrarlo

11 «Arepo» è di solito interpretato come un nome proprio. Anche Qfwfq è un palindromo.

12 Anche qui il paragone con Calvino è istruttivo: nel 1952, Calvino pubblica un breve testo *Personaggi e nomi* in cui suddivide in due tendenze i nomi letterari, tra «nomi che pesano il meno possibile» e nomi che sono «una specie di definizione fonetica dei rispettivi personaggi» (in Italo Calvino, *Saggi*, vol. II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1746–1747 (p. 1746)). Levi sembra aver scelto una terza via, di nomi quasi invisibili, che comunque acquisiscono un peso specifico per il personaggio.

13 Cfr. *L'aria congestionata*, *Leggere la vita*, *Le parole fossili* (*L'altrui mestiere*, 1985, Opere, II: 829–833; 844–846; 863–866). Nell'intervista con Giovanni Tesio, Levi si definisce come «grammaticus» tra l'altro per il suo «gusto etimologico» (Primo Levi, *Io che vi parlo*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 35, 55).

tornando al caso di Simpson. Nel racconto-commedia *Il Versificatore* (raccolto in *Storie naturali*), il primo testo in cui appare il personaggio di Simpson, troviamo un altro slittamento nominale interessante. La macchina versificatrice a un certo punto va in tilt per un sovraccarico elettrico e produce una serie di versi contorti in cui tra altri guasti linguistici distorce anche il nome del suo inventore:

Signor Sinsone affrettati combatti
Vieni da me con gli strumenti adatti
Cambia i collegamenti designatti
Ottomilaseicentodiciassatti
Fai la riparazione. Tante gratti.

Forte ronzio, fracasso, fischi, disturbi, scrosci. (Opere, I: 511)

Simpson commenta:

Ha alterato il mio nome in «Sinsone» per ragioni precise. Dovrei anzi dire che lo ha rettificato: perché (*con orgoglio*) «Simpson» si ricollega etimologicamente a Sansone, nella sua forma ebraica di «Shimshòn». La macchina [...] ha provato il bisogno di un intervento, di un soccorso, e ha stabilito un legame fra il soccorritore antico e il moderno. (Opere, I: 512)¹⁴

Ci troviamo di fronte a una catena o una rete plurilingue (dall'ebraico all'italiano all'inglese) di nomi associati, tutti consonanti o assonanti tra di loro – Shimshòn, Sansone, Sinsone, Simpson, Collins. E potremmo aggiungere alla catena – non tanto per la fonetica quanto per associazioni metaforiche oppure narrative, attraverso varie allusioni trovate in *Storie naturali* – anche nomi quali Prometeo, con cui Simpson s'identifica nel racconto *Pieno impiego* («Una vecchia storia, vero? Inventa il fuoco e lo doni agli uomini, poi un avvoltoio ti rode il fegato per la eternità», Opere, I: 615), oppure Gilberto, protagonista di *Alcune applicazioni del Mimete* e a sua volta personaggio-inventore; e così via. Una rete fatta di giochi di parole e di nomi che in quanto tale elabora la figura del

14 L'etimologia è senz'altro falsa (Franceschini, *Il Canto di Ulisse*, cit., pp. 285–286). Levi ha anche scritto una poesia dal titolo *Sansone* (Opere, II: 784).

personaggio-come-funzione, del personaggio «piatto» e del nome apparentemente “vuoto” in Levi.

Verità-finzione

Lo slittamento di un nome in un altro nome o in uno pseudonimo tira in ballo varie questioni meno giocose, anche filosofiche, per esempio legate al rapporto tra verità e finzione e quindi, come vedremo, al problema della testimonianza. Nel caso di Collins-Simpson e di altri analoghi, siamo di fronte all'iterazione di un vecchio quesito filosofico-letterario e linguistico intorno al paradossale *status* ontologico del personaggio di finzione e della referenzialità impossibile incarnata nel suo nome: che senso ha constatare che Collins è uno “pseudonimo” di Simpson, se Simpson non ha nessuna esistenza nel reale, fenomenale o materiale? È un problema pirandelliano, come già detto, che richiama anche quello shakespeariano: «Che cos'è un nome? Quella che chiamiamo rosa/avrebbe lo stesso profumo anche con un altro nome».¹⁵

Riguardo al nome proprio, non si può fare a meno di evocare il dibattito aguerrito degli anni Trenta sulla metodologia della critica letteraria e sull'interpretazione del testo di finzione, sintetizzato da una domanda posta (sarcasticamente) dal critico Knights su un'altra tragedia di Shakespeare, una domanda che è diventata anche il titolo del suo saggio, *How Many Children Had Lady Macbeth?* (*Quanti figli ebbe Lady Macbeth?*).¹⁶ Per Knights, una domanda del genere sfiora il ridicolo, come se Lady Macbeth potesse avere una biografia al di fuori del testo di *Macbeth*. Eppure, l'effetto-personaggio in letteratura persiste, il nome «Lady Macbeth» riesce comunque a creare intorno a sé, condensato solo nel suo nome, un

15 «What's in a name? That which we call a rose/By any other name would smell as sweet», *Romeo e Giulietta*, II. ii, 47-48.

16 Cfr. Lionel C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth?* [1933], in Id., *Explorations*, New York, New York University Press, 1964, pp. 15-54.

effetto di realtà e di esistenza «rotonda», cioè dotata di una storia, di un passato, di motivazioni profonde che possiamo immaginare – o quasi.¹⁷

Se ripensiamo il problema in rapporto alla testimonianza, e cioè all'atto di nominare e raccontare testualmente una persona storica, esistita, forse ora morta, la questione dello pseudonimo acquisisce tutto un altro peso. Nel caso di Levi, potremmo dire in sintesi che la domanda «perché Simpson diventa Collins?» si trasmuta in una domanda equivalente ma bruciante, cioè «perché Meyer diventa Müller?».

Müller è il personaggio e deuteragonista del racconto *Vanadio* ne *Il sistema periodico* (1975), ed è la controfigura di Meyer, ingegnere chimico tedesco che Levi ha effettivamente incontrato nel laboratorio di Monowitz e poi ritrovato per una serie di circostanze casuali nel dopoguerra. Analisi recenti di *Vanadio* hanno svelato come la complessa operazione di Levi – e le sue implicazioni per la testimonianza, per le riflessioni che contiene sulla responsabilità, sulla psicologia del sopravvissuto e del colpevole (o del *bystander*), sulla zona grigia (Müller è descritto come «un esemplare umano tipicamente grigio», *Opere*, I: 1024) – si costruisce attraverso una delicata rielaborazione della precisa verità storica del suo incontro mancato con Meyer.¹⁸ Qui ci interessa focalizzare il tassello onomastico: perché il nome storico di Meyer viene anch'esso rimaneggiato nel racconto, ma solo leggermente, mantenendo l'assonanza e l'allitterazione con l'originale, nello pseudonimo, o meglio nel nome di finzione, Müller? Come nel caso di Collins e Simpson, il nome Müller nasconde il nome di Meyer, ma non poi così tanto. È come se Levi avesse voluto alludere alla figura storica, ma al contempo si sia trattenuto da quello che sarebbe stato un atto di accusa frontale, forse troppo personalizzato e quindi non “utile” per una comprensione più generale e profonda. È un nome-schermo, un nome-velo. Per di più, sia Meyer che Müller sono nomi neutri, banali – anagraficamente nel

17 Per alcune riflessioni teoriche sulla questione, si veda Laura Neri, *Narrare e nominare. Il valore dei nomi propri nella scrittura letteraria*, «Comparatismi», 1 (2016): 41–51.

18 Cfr. Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi?* Torino, Einaudi, 2013; Marco Belpoliti, *Vanadio e il grigio dottor Müller*, in Id., *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp. 261–273; Martina Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*, Macerata, Quodlibet, 2021.

caso di Meyer, volutamente nel caso di Müller – e sono quindi nomi che che si nascondono in un altro senso, sono anonimi, nomi interscambiabili di un *Everyman* profondamente compromesso dalla storia.¹⁹

Levi stesso è consapevole del peso del nome, come si legge proprio in *Vanadio*:

Müller. C'era un Müller in una mia incarnazione precedente, ma Müller è un nome comunissimo in Germania, come Molinari in Italia, di cui è l'esatto equivalente. Perché continuare a pensarci? [...] Ma via, i Müller in Germania saranno ducentomila, lascia andare e pensa alla vernice da correggere. (Opere, I: 1017)

E si rende conto anche che Müller è una costruzione, è «il personaggio Müller» (Opere, I: 1024), sia nel testo, che nella testa auto-assolutoria di Müller-Meyer.²⁰ In varie interviste, per esempio con Anna Bravo e Federico Cereja, Levi riconosce lo pseudonimo come parte della costruzione: «il suo nome, Müller, è convenzionale, non si chiamava Müller, gli ho cambiato il nome» (*Intervista a Primo Levi ex deportato* di Anna Bravo e Federico Cereja, [1983], Opere, III: 955).

In *Vanadio* e altrove, i nomi e gli pseudonimi dei personaggi storici in Levi sono adoperati in modo significativo e strategico, anche attraverso un uso specifico del binomio nome-cognome. In *Ferro* (*Il sistema periodico*), come nota Roberta Mori,²¹ il protagonista «Sandro» si trasforma solo nel finale del racconto nella figura storica «Sandro Delmastro» («Sandro era Sandro Delmastro, il primo caduto del Comando Militare Piemontese del Partito d'Azione», Opere, I: 896). In modo analogo, ma inverso, in *Vanadio* Müller rimane soltanto un cognome, magari col titolo Doktor, ma senza un

19 Fin troppo scontato, ma non senza interesse per una prospettiva insolita sulla questione, il rimando a Hannah Arendt, *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 1964.

20 In una lettera di Levi a Hety Schmitt-Maass, spiega che Müller è qualcosa di diverso e di più rispetto a Meyer: «Dopo la sua morte, e mentre scrivevo la “sua” storia, ho avuto la sensazione che l'impatto sul lettore sarebbe stato maggiore attenuando le sue peculiarità individuali, e cumulando nel personaggio Müller un di più che è della borghesia tedesca nel suo complesso» (lettera del 6 ottobre 1976, cit. da Martina Mengoni, *Primo Levi e i tedeschi*, Torino, Einaudi, 2017, p. 151).

21 Si veda il saggio di Roberta Mori in questo volume alle pp. 107–124.

nome – come il Doktor Ingenieur Pannwitz del capitolo *Esame di chimica* di *Se questo è un uomo*, a cui Meyer-Muller è legato (Opere, I: 218–223); ma anche qui soltanto fino all’ultima frase, volutamente formale, del capitolo: «Otto giorni dopo ricevetti dalla Signora Müller l’annuncio della morte inaspettata del Dottor *Lothar* Müller, nel suo sessantesimo anno di età» (Opere, I: 1025; corsivo mio). Come nel caso di Collins e Simpson, però, il rapporto verità-finzione qui è più complicato rispetto a *Ferro*: sembra che il passaggio al nome-cognome sia un passaggio al documento storico, all’annuncio necrologico, così come il binomio «Sandro Delmastro» ci fa piombare dentro la tragedia della storia. Ma qui, nome e cognome rimangono comunque fittizi: Lothar Müller non è Ferdinand Meyer.

Ci sarebbe un lungo filone di casi analoghi da analizzare, di nomi storici trasmutati o meno in nomi falsi in Levi, inseriti in un sistema onomastico al cuore della funzione di verità della testimonianza leviana. Si dovrebbe partire da Levi stesso, dai suoi propri nomi e pseudonimi. Anche in quelle rarissime volte in cui si autonomina nei suoi testi, diventa cioè personaggio, tendono a ridursi al nome soltanto, «Primo», un uso intimo ma anche in qualche modo astorico, sospeso, «piatto», in sintonia con quel ruolo che Levi assume che spesso è più quello dell’occhio o dell’orecchio osservatore (quasi come Qfwfq), che quello di un io-personaggio sondato nel suo profondo. È inoltre da notare in questo contesto che nella versione teatrale di *Se questo è uomo* del 1966, Primo diventa Aldo, cioè un altro nome non marcato, neutro (Opere, I: 1195–1260).

In *Se questo è un uomo*, Primo è nominato in tre luoghi precisi, in dialogo con i compagni Jean o Charles, e, fatto notevole, sempre e soltanto in francese, una scelta che aggiunge di fatto un altro strato di distanziamento (forse paragonabile all’inglese di Collins, Simpson, e il tedesco di Müller, Meyer):

«Aujourd’hui c’est Primo qui viendra avec moi chercher la soupe». (Opere, I: 225)

«Vas-y, Primo, descends-toi de là-haut». (269)

«Dis donc, Primo, on est dehors!» (273)

In vari altri punti del libro, Levi assume anche l’altro suo «nome» del Lager, cioè il suo numero tatuato sul braccio, 174 517. E, certo, non si

potrebbe concepire un nome più piatto e più svuotato di senso che quella serie di cifre:

Häftling: ho imparato che io sono uno *Häftling*. Il mio nome è 174 517; siamo stati battezzati [...]. (Opere, I: 153)

«[...] tu sei il 174 517. [...] Noi siamo ora diecimila qui a Buna-Monowitz; forse trentamila fra Auschwitz e Birkenau. Wo sind die Andere? dove sono gli altri?» (176)

[...] 174 517, Levi -. Per un istante le orecchie mi ronzano e la Buna mi gira intorno. Siamo tre Levi nel Kommando 98, ma Hundert Vierundsiebzig Fünf Hundert Siebzehn sono io. (249)

Il numero tatuato è diventato nel dopoguerra un cliché dell'immaginario collettivo della Shoah; ma non va dimenticato la sua radice in un rito distruttivo di rinominazione e quindi di distruzione dell'identità. L'effetto è duraturo: in *Cerio*, l'unico capitolo de *Il sistema periodico* ambientato ad Auschwitz, adoperando precisamente il lessico dell'«esemplare umano», Levi torna al suo nome-numero: «A distanza di trent'anni, mi riesce difficile ricostruire quale sorta di esemplare umano corrispondesse, nel novembre 1944, al mio nome, o meglio al mio numero 174517» (Opere, I: 962).

L'indagine sui nomi di Levi potrebbe continuare, seguendo altre catene di associazione tra nomi, non tanto o non soltanto fonetiche o sostitutive (Primo, 174517, Aldo) quanto anche tematiche e narrative: i vari *alter ego* di Levi in personaggi e nomi quali Alberto, Mendel o Casella, ma anche Simpson stesso (per il suo fascino per la tecnologia, il suo lavoro in azienda). Si vedrebbe come ogni denominazione instaura un rapporto diverso con la verità storica, con l'identità, con la referenzialità della testimonianza, con la libertà creativa del testo scritto-letterario e la posizione dell'essere umano, l'autore e l'io all'interno di esso. E oltre il caso dell'autore, varrebbe la pena soffermarsi sull'intero sistema dei nomi in *Se questo è un uomo*, un ibrido tra verità e finzione, tra nomi e cognomi storici, soprannomi e pseudonimi. Personaggi chiave per il libro, come per esempio Alberto, Lorenzo e Jean, figurano sempre e soltanto con i loro nomi; nomi veri, ma come nel caso di Primo, senza cognomi e quindi senza quel radicamento anagrafico nella realtà storica. (Jean ha anche il suo soprannome, il Pikolo,

che è in realtà una denominazione di ruolo).²² Mentre Steinlauf, pseudonimo di Eugenio Glucksmann, o Piero Sonnino che diventa Cesare ne *La tregua*, in vita Lello Perugia, e altre figure sono nascoste dietro un velo di discrezione e di finzione.²³ E infine ci sarebbe il caso limite degli innominati, personaggi che rimangono letteralmente anonimi, che stanno per i milioni di morti senza nome, incluso anche il caso più intimo e straziante per Levi, la donna-compagna evocata nel capitolo *Il viaggio*, Vanda Maestro, che rimane innominata in questo punto iniziale del testo, per motivi di discrezione e anche per lasciare spazio alla forza di testimonianza delle parole, precisamente come nel caso Sandro: «di lui non resta nulla; nulla se non parole, appunto» (Opere, I: 896).

La testimonianza nominale

Si apre così il terzo e ultimo aspetto del sistema dei nomi in Levi che vorremmo segnalare, e cioè il valore del nome in sé, di un nome soltanto, come atto di testimonianza, come una specie di grado zero del recupero della memoria che, proprio perché in grado di sostenersi attraverso un nome o poco di più (o, paradossalmente, perfino l'assenza di un nome), dimostra tutto il suo potere talismanico di resistenza all'oblio.

Nel capitolo *Kraus*,²⁴ Levi ascolta il discorso farneticante in ungherese dell'eponimo Kraus e commenta:

Mi dispiace non sapere l'ungherese, ecco che la sua commozione ha rotto gli argini, ed erompe in una marea di bislacche parole magiare. *Non ho potuto capire altro che il mio nome*, ma dai gesti solenni si direbbe che giura ed augura.

22 Cfr. Fabrizio Franceschini, *Piccolo/Pikolo in Primo Levi: un italianismo tra i caffè di Vienna e Auschwitz-Monowitz*, «Studi linguistici italiani», 43, 2 (2017): 267–279.

23 Sul bisogno «evidente» di cambiare i nomi dei suoi ex-compagni, Levi commenta in un testo per l'edizione americana di *Lilit* (Opere, II: 1654–1655).

24 Cfr. il contributo di Domenico Scarpa in questo volume alle pp. 43–60.

Povero sciocco Kraus. Se sapesse che non è vero, che non ho sognato proprio niente di lui, che per me anche *lui è niente, fuorché in un breve momento*, niente come tutto è niente quaggiù [...]. (Opere, I: 246; corsivi miei)

Levi capisce soltanto il nome, ma lo scambio diventa «un breve momento» misero di contatto umano in un mondo vuoto. Il peso del nome è marcato: il capitolo, il più breve del libro, è l'unico intitolato con un nome di un personaggio e cita il nome di Kraus tredici volte.

Il caso di Kraus ricorda un altro, più noto, del bambino Hurbinek ne *La tregua*. Hurbinek è il «senza-nome» (Opere, I: 319) e quindi gli viene assegnato un nome inventato, un altro pseudonimo o nome “vuoto”:

[...] non aveva nome: quel curioso nome, Hurbinek, gli era stato assegnato da noi, forse da una delle donne, che aveva interpretato con quelle sillabe una delle voci inarticolate che il piccolo ogni tanto emetteva. (Opere, I: 317-318)

Infatti, l'atto di nominare – con nomi veri o nomi falsi che siano – è quasi un'ossessione per Levi in *Se questo è un uomo*. Il libro, un testo di appena 140 pagine nelle *Opere*, contiene oltre cento nomi, nomi che sono in parecchi casi nient'altro che nomi, dei nomi *hapax* che comunque riempiono il testo di vite e di storie umane, di esemplari umani e quindi anche di testimonianza. Prendiamo come esempio soltanto il capitolo più letto e studiato del libro, *Il canto di Ulisse* (Opere, I: 224-229), ricordato da tutti come un dialogo a due tra Primo e Jean. Meno commentato è il fatto che troviamo nel capitolo una galleria di ben undici personaggi, undici (o dodici) nomi, di cui sette non appaiono da nessun'altra parte nel libro, e due soltanto un paio di volte altrove: si chiamano Deutsch, Goldner, Sivadjan, Stern, Rudi, Limentani, Frenkel, Jean/il Pikolo, Alex (anche presente nel capitolo precedente, *Esame di chimica*), l'ing. Levi (anche presente in *Il viaggio e Sul fondo*), e infine Primo. E ogni nome è anche un atto di testimonianza. Parafrasando *Ferro*, potremmo dire che nulla, o quasi, resta di loro, nulla se non i loro nomi.²⁵

25 La frase di *Ferro* è una ripresa evidente della chiusura del racconto di Hurbinek: «Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole» (Opere, I: 319).

I nomi – e i senza-nome – possono acquisire spessore umano, anche se sono morti, anche se conosciuti o incrociati per un momento solo (di più non era possibile in Lager). Questi personaggi ridotti, piatti, possono comunque ridiventare “persone” attraverso un atto di testimonianza scarna, magari un nuovo tipo di personaggio, sottile ma profondo. Levi ha scritto una poesia, *Agli amici*, proprio sulla variabilità di durata e sulla provvisorietà dei rapporti umani, in cui attraverso una metafora geometrica reclama lo *status* di amicizia anche per persone incrociate una volta sola, per gli incontri e, aggiungiamo, i nomi unici:

Cari amici, qui dico amici
 Nel senso vasto della parola:
 Moglie, sorella, sodali, parenti,
 Compagne e compagni di scuola,
Persone viste una volta sola
 O praticate per tutta la vita:
 Purché fra noi, per almeno un momento,
 Sia stato teso un segmento,
 Una corda ben definita.
 (Opere, II: 1001; corsivo mio)

Il legame stretto tra l’atto di nominare e l’atto di testimoniare si trova al cuore delle pratiche della memoria della Shoah, a partire da memoriali come la Sala dei Nomi a Yad Vashem, alla sinagoga Pinkas a Praga, o al Museo-monumento al deportato a Carpi. Come ha dichiarato George Steiner:

Come in certe favole di Borges, l’unica “recensione” assolutamente decente del *Diario di Varsavia* o di *La Nuit* di Elie Wiesel sarebbe di ricopiare il libro riga per riga fermandosi sui nomi dei morti e sui nomi dei bambini come lo scriba ortodosso si ferma, quando ricopia la Bibbia, al nome venerato di Dio.²⁶

Anche Levi si fermava sui nomi. Lo sappiamo da *Se questo è un uomo* ma anche dai preziosi documenti inclusi nel volume *Così fu Auschwitz*, soprattutto due elenchi di nomi di compagni di deportazione e di prigionia,

26 George Steiner, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l’umano*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 189.

uno steso nell'immediato dopoguerra, l'altro per il processo Bosshammer nel 1971.²⁷ Ogni nome in questi elenchi è fragile, sembra un nome vuoto, ma è quanto basta per testimoniare. Come il singolo testimone rappresenta una sfida all'antico principio giuridico dell'*unus testis testis nullus*,²⁸ così i nomi vuoti sfidano l'oblio. Anche il povero Collins, lamentandosi con il suo autore Casella-Levi, di fronte al tentativo di negargli sfacciatamente l'esistenza («io esisto e lei no», Opere, I: 758), reclama il suo diritto a esistere attraverso l'esile filo (come il filo di rame) della testimonianza:

«Non vedo che cosa conti l'anagrafe, un polpettone di burocrati e di cartaccia: quello che conta, sono le testimonianze, e lei ne ha scritto un bel numero con le sue stesse mani, e, per comune consenso, sono valide [...]». (Opere, I: 758)

27 Cfr. Primo Levi, Leonardo De Benedetti, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015, pp. 31-35; 139-143.

28 Cfr. Carlo Ginzburg, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio della realtà*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 205-224.

PARTE IV

Fatti strani: umani, animali, oggetti



Figura 7. Primo Levi, *Figura in filo metallico*, Archivio del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, foto di Pino Dell'Aquila. Riprodotta con il permesso degli eredi Levi e di Pino Dell'Aquila.

ALICE GARDONCINI

Simpson, l'astuto e l'ingenuo: per una critica del surrogato in Primo Levi

Vendere una cosa per l'altra

Il venditore non deve vendere ai clienti la merce, ma deve invece, con l'aiuto della merce che offre, risvegliare ed eccitare il desiderio del cliente [...]. La merce in quanto tale è inizialmente di un'importanza secondaria. Per contro l'idea, lo scopo rappresentato dalla merce è l'essenziale. Non è la calcolatrice l'oggetto della vendita, ma l'idea di un lavoro d'ufficio più razionale e dell'assoluta esattezza dei conti; non la polizza d'assicurazione, ma il desiderio di tranquillità economica, per sé e per la propria famiglia; non il viaggio in comitiva, ma le gioie della primavera in un paese caldo; non un preparato cosmetico, ma una pelle più bella: questi sono i veri oggetti della vendita. [...]

Non si vende: mobilio, ma un'idea, come ad esempio: conforto, non: lozione capillare ma: aspetto fisico, non: imballaggio, ma: spedizione senza danni, non: rastrelli, ma: gioie del giardinaggio [...]. Riassumendo non si vende una merce, ma un'idea. Ogni venditore deve comprenderlo e agire in conseguenza.¹

Il manuale per venditori di Goldman è un classico nel suo genere: con successive rielaborazioni è rimasto sul mercato fino ad oggi e nel 1966 era arrivato in Italia alla sua settima edizione. Il principio cardine dell'opera è che l'arte del vendere consista, di fatto, in una sorta di raffinatissima e pragmatica arte della traduzione, o meglio, di un'arte del surrogato.

1 Heinz M. Goldmann, *L'arte di vendere. Manuale per i venditori*, Milano, Franco-Angeli, 1966⁷, pp. 21-24. Nella citazione l'elenco è stato leggermente rielaborato in forma più discorsiva.

Il cliente ha un desiderio – e talvolta non sa neppure di averlo –, ma è vago, impreciso, astratto. Il venditore si propone di interpretare questa mancanza e tradurla, *surrogarla* con un oggetto concreto: una lozione, un rastrello, una macchina. Vendere significa dunque non soltanto scambiare un oggetto con denaro, ma soprattutto scambiare un'idea con un oggetto, dare in pasto a un determinato bisogno (consapevole o «condizionato» che sia)² un surrogato in grado momentaneamente o apparentemente di placarlo. Non un'attività tra le più nobili, a ben vedere.

Il 1966 è l'anno in cui viene pubblicato *Storie naturali*, la prima raccolta di racconti di Levi, che a dispetto del titolo è permeata ben più di quanto non appaia a prima vista dal cruccio del vendere. Innanzitutto da un punto di vista prettamente tematico, perché, com'è noto, in questa raccolta quasi la metà dei racconti (sei su quindici) presenta una struttura narrativa simile e un personaggio ricorrente, il signor Simpson: un venditore, appunto.

Per introdurre Simpson non sembra del tutto fuori luogo partire da un manuale per venditori, perché il personaggio pare incarnare tutte le caratteristiche del venditore ideale e del moderno impiegato d'azienda di stampo statunitense, figura tipica dell'«euforia consumistica e dell'ottimismo tecnologico propri dell'Italia del miracolo economico».³ Non a caso Simpson lavora per la statunitense NATCA, azienda con sede a Fort Kildiwanee, una cittadina immaginaria dell'Oklahoma in cui si producono sofisticate e avveniristiche attrezzature per ufficio. Ulteriore prova di una vicinanza tra la retorica del buon venditore e il personaggio in questione si trova nella pubblicitaria proveniente dal mondo delle vendite, come ha rilevato Cassata nella sua lezione Primo Levi: nel 1967, infatti, il pubblicitario Franco Attanasio faceva esplicito riferimento al Simpson leviano per descrivere i caratteri del venditore di successo, in un articolo apparso sul periodico «Vendere. Idee di vendita».⁴

2 Ivi, p. 31.

3 Cfr. Francesco Cassata, *Fantascienza? – Science Fiction?*, versione inglese di Gail McDowell, Torino, Einaudi, 2016, p. 69; poi in *Lezioni Primo Levi*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Milano, Mondadori, 2019, pp. 313–413 (p. 340).

4 «Per “vendere”, insomma, Simpson è un “venditore meraviglioso”, un “mostro di dialettica”, un rappresentante “levigato dall'esperienza pluridecennale nel settore”», ivi, p. 71.

Ma lo stesso Primo Levi non era affatto estraneo a questa retorica, anzi, ci viveva in mezzo, come risulta evidente dalla biografia – Levi ha non solo lavorato alla Siva,⁵ ma tra il 1948 e il 1974 ha «percorso tutti i gradini della carriera» («*Ho deciso di raccontare documentando*» [1982], Opere, III: 288) –, e dall'emergere della tematica aziendale in altri luoghi dell'opera, come nel caso della lunga introduzione che prepara l'episodio raccontato in *Uranio* (Opere, I: 1001–1007).⁶ Nel descrivere il lavoro del Servizio Assistenza Clienti, Levi propone un breviario di consigli che ricorda molto da vicino il manuale citato in precedenza, almeno per quanto riguarda l'accento alla soddisfazione dei bisogni del cliente:

A fare il SAC (Servizio Assistenza Clienti) non si può mandare il primo venuto. È un lavoro delicato e complesso, non molto diverso da quello dei diplomatici: per esercitarlo con successo occorre infondere fiducia nei clienti, e perciò è indispensabile avere fiducia in noi stessi e nei prodotti che vendiamo [...]. La costellazione più favorevole è quella in cui tu ti puoi presentare come un benefattore, in qualsiasi modo: *convincendolo che il tuo prodotto soddisfa un suo vecchio bisogno o desiderio, magari inavvertito.* (Opere, I: 1001–1002, corsivo mio)

Questa breve introduzione si conclude con l'affermazione che esistono persone in grado di svolgere con grande naturalezza il ruolo di SAC, ovvero i «nati SAC come Minerva», e altri, tra i quali Levi si annovera, che eseguono tale mansione «malvolentieri, con esitazione, compunzione e scarso calore umano» (Opere, I: 1001).

Ma si torni indietro ancora a *Storie naturali* e al cruccio del vendere. Nel 1966, l'anno in cui la carriera aziendale di Levi arriva a una svolta (viene promosso da direttore tecnico a direttore generale della Siva), nel mondo letterario e intellettuale è noto in realtà come l'autore di due libri sui campi di concentramento, ovvero *Se questo è un uomo* e *La tregua*, nelle sue parole: «libri seri, dedicati a un pubblico serio» (Opere, I: 1508). Dietro al motivo editoriale che spinse la casa editrice Einaudi (in particolare

5 Si veda *Primo Levi alla Siva*, disponibile al link: <<https://www.primolevi.it/it/primo-levi-siva>> (visitato il 31 marzo 2022).

6 Si noti marginalmente che il racconto *Uranio* ha anche altre risonanze con il tema del surrogato, una tra tutte il fatto che nell'episodio centrale del racconto si spacci come uranio un metallo che uranio non è.

nella persona di Roberto Cerati, direttore commerciale) a proporre a Levi l'uso dello pseudonimo, ovvero la supposta incoerenza tra i due Levi (il testimone di Auschwitz e l'autore di fantascienza), si nasconde un motivo prettamente commerciale, cioè l'idea che sia «più facile fare leva e presa sul lettore della *Tregua* con uno pseudonimo-fantascienza, che viceversa». Del resto, così continua Cerati nella sua lettera a Levi dell'agosto 1966, «non sarebbe possibile vendere un Levi-fantascienza ammiccando ad un Levi-*Tregua*. Lei ben lo capisce». ⁷ Per *vendere* questo libro è necessario, prima secondo l'editore, e in secondo luogo anche per Levi, che si adegua, operare una trasformazione: bisogna vendere una cosa per l'altra, cambiando il nome, anche se di fatto si tratta di un finto inganno, perché dalla quarta di copertina l'identità dell'autore risulta evidente, e anzi, commercialmente si conta proprio sull'esplosione del caso letterario dato dalla pseudonimia per far parlare del libro.

Non solo Levi accetta la proposta, ma pare recepire il cruccio commerciale di Cerati in due luoghi, visibili in modo più o meno evidente nelle scelte paratestuali che gli competono. La prima scelta sintomatica pare essere lo pseudonimo in sé, ovvero la scelta del surrogato del nome d'autore, Damiano Malabaila. Se in un primo momento Levi pensa di aver scelto tale nome a caso, più avanti in un'intervista commenterà:

Credevo di averlo scelto casualmente: è il nome di un esercente, davanti alla cui bottega passo due volte al giorno per andare al lavoro. Poi mi sono accorto che, fra il nome e i racconti, un rapporto sussiste, un'allusione compresa e raccolta da qualcuno di quegli strati profondi della consapevolezza intorno a cui oggi tanto si argomenta. Malabaila significa «cattiva balia»; ora, mi pare che da molti dei miei racconti spiri un vago odore di latte girato a male, di nutrimento che non è più tale, insomma, di sofisticazione, di contaminazione e di malefizio. Veleno in luogo dell'alimento. (*L'ha ispirato un'insegna* [1966], Opere, III: 20-21)

Se si accetta l'ipotesi che il cruccio del vendere sia in vari modi centrale in questo bizzarro caso editoriale, il fatto stesso che il nome Malabaila sia quello di un esercente, del proprietario di una bottega, non sembra più così casuale come Levi sembra considerarlo. D'altra parte, l'aspetto

7 Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 35.

forse più interessante di queste righe è la metafora con cui si chiudono, il «veleno in luogo dell'alimento», che si può leggere come una variazione sul tema rispetto all'altra metafora alimentare usata nel virgolettato di Levi presente nel risvolto di sovraccoperta:

[...] io sono entrato (inopinatamente) nel mondo dello scrivere con due libri sui campi di concentramento; non sta a me giudicarne il valore, ma erano senza dubbio libri seri, dedicati a un pubblico serio. Proporre a questo pubblico un volume di racconti-scherzo, di trappole morali, magari divertenti ma distaccate, fredde: non è questa *frode in commercio, come chi vendesse vino nelle bottiglie dell'olio?* (Opere, I: 1508, corsivo mio)

Riassumendo, Levi sta vendendo sotto falso nome racconti diversi da quelli che il pubblico si aspetta da lui: si sente l'autore di una frode commerciale,⁸ e gli sembra di proporre al proprio pubblico non solo un sostituto meno nobile della scrittura a cui lo ha abituato, ma un surrogato vile, sospetto, forse persino un veleno «girato a male». Sul fatto che il vino in questo caso non porti con sé una simbologia positiva, è bene forse ricordare un breve stralcio tratto dalla *Chiave a stella*, in cui il personaggio Levi, costretto su un battello con Faussone a bere vino sul basso Volga, si sente appunto come avvelenato:

A me il vino non ha mai giovato. Quel vino, in specie, mi ha affondato in una sgradevole condizione umiliata e impotente: non avevo perduto la lucidità, ma sentivo via via indebolirsi la facoltà di reggermi in piedi, per cui paventavo il momento in cui avrei dovuto alzarmi dalla panchina; percepivo la lingua sempre più legata; soprattutto, mi si era fastidiosamente ristretto il campo visivo, ed assistevo al solenne dipanarsi delle due rive del fiume come attraverso un diaframma, o meglio come se avessi davanti agli occhi uno di quei minuscoli binocoli teatrali che usavano il secolo scorso. (Opere, I: 1106)

8 A ragionare con attenzione su questa immagine della frode commerciale ci si potrebbe interrogare, come è stato fatto, sulla curiosità della scelta: «Why “commercial fraud”, if that wine and that oil are both genuine product?», «Perché “frode commerciale”, se sia il vino che l'olio sono prodotti genuini?», cfr. Domenico Scarpa, *Notes on the texts*, in *The complete Works of Primo Levi*, edited by Ann Goldstein, 3 voll., New York, London, Liveright Publishing Corporation, 2015, III, p. 2342.

Ma oltre al senso di colpa legato al sospetto che questi racconti siano solo un surrogato della scrittura seria, un contraltare che ha bisogno di essere giustificato, la questione pare stratificarsi ulteriormente, perché entrando nel vivo dei racconti, il surrogato, di per sé, sembra emergere anche come vero e proprio *fil rouge* delle diverse trame.

Macchine per sostituire, macchine per surrogare

Quelli che dal punto di vista editoriale nel 1966 in Italia apparivano come oggetti narrativi ambigui, piccole trasgressioni, «racconti-scherzo» o ancora «trappole morali», oggi stupirebbero molto meno:⁹ sono racconti che nascono da intuizioni, da esperimenti mentali sviluppati nel segno di una inquietante deviazione dalla norma che talvolta assume i tratti della distopia fantascientifica (qui e là in modo più marcato). In alcuni dei quindici racconti, tali intuizioni prendono corpo in oggetti, anzi, meglio: in prodotti, invenzioni vendute dal signor Simpson, rappresentante della fantomatica NATCA.

I racconti in cui compare il personaggio sono sei e, a parte il primo, sono tutti condotti da un narratore anonimo: *Il Versificatore* (comparso già il 17 maggio 1960 sulle pagine del *Mondo*), in cui l'oggetto è una macchina in grado di sostituirsi all'uomo nella scrittura di testi poetici; *L'ordine a buon mercato* (22 marzo 1964, *Il Giorno*), e *Alcune applicazioni del Mimete* (15 agosto 1964, *Il Giorno*), che trattano di un marchingegno in grado di duplicare gli oggetti; *La misura della bellezza* (16 gennaio 1965, *Il Giorno*), in

9 Cfr. «Ciò che non era accettabile per la critica del tempo era proprio il genere: negli anni Sessanta la fantascienza era ancora percepita in Italia come un genere commerciale, un modo letterario minore, da adolescenti, fumettistico. [...] La fantascienza era degradante, non era letteratura alta – pertanto: una persona seria, che aveva raccontato la vita e la morte nei campi di sterminio, come poteva permettersi di fare uno scherzo simile?», Anna Baldini, *Le operette morali di Primo Levi: «Trattamento di quiescenza», «Verso Occidente» e «Una stella tranquilla»*, in *Atti di Incontrotesto*, Pacini, Pisa, 2011, pp. 63–64.

cui si osserva il collaudo di un macchinario in grado assegnare dei voti all'aspetto esteriore; *Pieno impiego* (27 febbraio 1966, *Il Giorno*), che racconta dello sfruttamento di varie categorie di insetti come sostituti dell'uomo per determinati lavori; e infine, *Trattamento di quiescenza*, il racconto che chiude la raccolta, in cui viene presentato il Torec (o *Total Recorder*), un congegno che permette a chi lo indossa di rivivere le esperienze altrui come se si stessero sperimentando in prima persona.

Come è stato notato, la natura di queste invenzioni, siano esse oggetti o meno (come nel caso di *Pieno impiego*), non ha di per sé solo implicazioni negative dal punto di vista morale.¹⁰ Di primo acchito, e non solo per motivazioni narrative, il registro è anzi quello dello stupore e della meraviglia. Lo stesso Simpson è presentato come sinceramente «innamorato delle macchine NATCA», poiché «crede in esse con candida fede» (Opere, I: 533) e le ambiguità morali legate a questi ritrovati della tecnica subentrano semmai a un certo punto, quando si rende evidente il superamento di un limite legato all'uso improprio dell'oggetto oppure a un effetto collaterale di tale uso.

Al contempo però Simpson non è certo un personaggio monolitico, come si svela man mano nel procedere dei racconti. Ma le sue sono ambiguità che paiono non intaccare mai (o quasi, si veda *Pieno impiego*) la sua integrità morale. Riguardano piuttosto l'aderenza incondizionata dell'uomo al proprio ruolo, da cui derivano da un lato la sua astuzia, che lo porta a mettere in atto una serie di strategie di persuasione del cliente, e dall'altra la sua ingenuità, che senza dubbio è autentica e lo porta prima a scandalizzarsi per «alcune applicazioni», improprie, «del Mimete» e infine, nel racconto che chiude la raccolta, a soccombere al «trattamento di quiescenza» a lui riservato dalla NATCA.

Non a caso in *La misura della bellezza* il narratore dirà di lui: «Conosco Simpson da molti anni, e so che è ad un tempo astuto e ingenuo, come tutti i rappresentanti e i mediatori di razza» (Opere, I: 585). Astuzia e ingenuità sono caratteristiche tipiche dei venditori, e di fatto sono l'una il risvolto dell'altra. Nell'*Ordine a buon mercato*, per esempio, fin dalle prime righe si insinua un dubbio, anche se subito fugato come irrilevante, sull'effettiva autenticità di Simpson: «si tormenta per le loro manchevolezze

10 Cassata, *Fantascienza?*, cit., pp. 73 e segg.

[*delle macchine*] e per i loro guasti, trionfa dei loro trionfi. O almeno tale appare [*veramente innamorato*], se non è; il che, a quasi tutti gli effetti pratici, è lo stesso» (Opere, I: 533). Recitando la vicinanza emotiva al destino delle macchine, Simpson finisce per indentificarsi davvero, e l'astuzia si ribalta pascalianamente nel suo contrario: nell'ingenuità di chi crede davvero nella bontà dei prodotti che rappresenta e di chi coltiva una reale e completa fiducia nei confronti della casa madre, mettendo al bando ogni scetticismo.¹¹ In questo ribaltamento riecheggiano le parole che Levi scriverà a proposito dei SAC in *Uranio*, e che là definirà come «una conseguenza curiosa e benefica» di quel mestiere: «facendo mostra di stimare e di trovar simpatici i propri simili, dopo qualche anno di mestiere si finisce col farlo veramente, allo stesso modo come spesso diventa matto chi simula a lungo la follia» (Opere, I: 1001).

Un secondo aspetto legato all'autenticità del personaggio è quello in cui il lettore può facilmente riconoscere uno dei tratti caratteristici del buon SAC, ovvero l'adattare il proprio discorso a quello dell'interlocutore, ma tenendosi su un piano di lieve inferiorità (Opere, I: 1001). Questo accade quando Simpson descrive al narratore anonimo (di cui si sa che è un chimico, «le mie viscere di chimico», Opere, I: 534) la composizione del *pabulum*, il materiale da cui il Mimete trae i materiali per i duplicati, e nel farlo usa categorie da chimico dilettante («è probabile che il *pabulum* sia costituito da composti poco stabili del carbonio e degli altri principali elementi vitali», Opere, I: 534).

L'ordine a buon mercato, il primo dei racconti in cui compare la macchina in grado di duplicare gli oggetti, ha una struttura tripartita: prima Simpson presenta al narratore la macchina, convincendolo a comprarla, in secondo luogo il narratore la sperimenta per una settimana, infine, nella chiusa del racconto, il narratore e Simpson si incontrano nuovamente, e il primo racconta al secondo come sono andati i suoi esperimenti.

Da questo svolgimento emerge con chiarezza che l'ambiguità morale è attribuita interamente al chimico narratore, come nel secondo racconto con al centro il Mimete (*Alcune applicazioni del Mimete*), in cui le derive

11 È forse proprio lo scetticismo che sta alla base di ogni atteggiamento scientifico a fare di Levi un pessimo SAC, cfr. Opere, I: 1002.

nefaste saranno attribuite al personaggio di Gilberto, il «figlio del secolo» (Opere, I: 549). Il chimico cade preda dell'euforia, e arriva a sostituirsi a Dio, abbandonandosi a sette giorni di creazioni per sperimentare i limiti della macchina («il settimo giorno mi riposai», Opere, I: 538). Se in un primo momento nel racconto viene sostenuto che il Mimete «non imita, non simula: ma riproduce il modello, lo ricrea identico, per così dire, dal nulla» (Opere, I: 534), durante i ripetuti esperimenti si rende gradualmente sempre più esplicita la natura surrogata delle creature duplicate. Nella carrellata di esperimenti, al climax biblico che nella *Genesi* porta alla creazione dell'uomo e della donna, corrisponde qui un climax discendente, che si conclude con la creazione di un essere vivente destinato a morire in poche ore, e che si può forse accostare, per la pietà che suscita, ad altri racconti sul dolore animale presenti nella raccolta, come *Versamina*.

Ad ogni modo, mentre i primi duplicati sono indistinguibili dal modello (i brillanti, la zolletta di zucchero, un mazzo di carte da gioco), essi iniziano poi a mostrare delle imperfezioni (l'uovo, «il cui guscio risultò sottile e inconsistente [...], ma albume e tuorlo erano di aspetto e sapore del tutto normali»), in seguito funzionano parzialmente e diventano dannosi per l'oggetto duplicato («Del mio orologio da polso non potei riprodurre che il cinghietto, e l'orologio stesso, da allora, risultò inservibile, per ragioni che non saprei spiegare»), e si dimostrano infine latori di morte:

Il sesto giorno smurai pietra per pietra il muretto del giardino, e trovai una lucertola in letargo. Il suo doppio era esteriormente normale, ma quando lo riportai a temperatura ambiente notai che si muoveva con grande difficoltà. Morì in poche ore, e potei constatare che il suo scheletro era assai debole: in specie le ossa lunghe delle zampe erano flessibili come la gomma. (Opere, I: 538)

Non c'è dubbio che qui, come in innumerevoli altri momenti che attraversano queste *Storie naturali*, sia in atto uno svelamento – forse persino una denuncia – degli effetti collaterali imprevisi e fortemente negativi, dell'affidarsi al surrogato. Questo è un caso in cui però il narratore è dominato dall'entusiasmo della scoperta, e pare cieco di fronte ai rischi che essa comporta. Al contrario, l'ingenuo Simpson si rivela insensibile al fascino di questi esperimenti, e anzi, francamente indispettito:

Vidi il signor Simpson impallidire. – Signore, – mi disse, – io ... io non sono disposto a seguirla su questo terreno. Io vendo poeti automatici, macchine calcolatrici, confessori, traduttori e duplicatori, ma credo nell'anima immortale, credo di possederne una, e non la voglio perdere. E neppure voglio collaborare a crearne una con ... coi sistemi che lei ha in animo. Il Mimete è quello che è: una macchina ingegnosa per copiare documenti, e quello che lei mi propone è ... mi scusi, è una porcheria. (Opere, I: 538)

Esiste dunque un limite, nella moralità di Simpson, oltrepassato il quale si corre un grande rischio: la posta in gioco pare essere niente di meno che la perdita della propria anima immortale. Verso la fine del racconto la sua posizione viene liquidata come fosse appunto venata di un insensato moralismo: «è incredibile come persone notoriamente accorte agiscano talora in modo contrario ai propri interessi» (Opere, I: 540).

Prima di proseguire, però, è bene notare come nel breve elenco dei prodotti riportato da Simpson per schermirsi dalle lusinghe del narratore che lo vorrebbe rendere suo complice, egli si riferisca a varie macchine note anche al lettore, ma tra queste ce ne sia una in particolare che nei racconti di *Storie naturali* non compare mai: è il traduttore. Non compare nei racconti, ma nell'elenco non stona affatto, e la sua presenza qui è sintomatica: non è forse lecito infatti considerare, in una certa misura e in modo prettamente strumentale, la traduzione come un testo surrogato che sostituisce il testo originale?

Un surrogato della memoria

Proprio in occasione di una traduzione, ai suoi occhi particolarmente importante,¹² nei *Sommersi e salvati* Levi esplicita alcuni suoi timori che sembrano proseguire sulla stessa falsariga della critica del surrogato:

12 Sul significato teorico e biografico che la traduzione tedesca di *Se questo è un uomo* assume per Levi si rimanda a Martina Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959–Torino 1986)*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 19–35.

Non mi fidavo dell'editore tedesco. [...] Temevo che il mio testo sbiadisse, perdesse pregnanza. Era la prima volta che incappavo nell'avventura sempre scottante, mai gratuita, dell'essere tradotti, del vedere il proprio pensiero manomesso, rifratto, la propria parola passata al vaglio, trasformata, o mal intesa, o magari potenziata da qualche insperata risorsa della lingua d'arrivo. (Opere, II: 1256)

Anche se nell'ultima riga riconosce anche la possibilità che la lingua d'arrivo conferisca un inatteso valore aggiunto all'oggetto tradotto, il principale timore è quello legato all'idea che *Se questo è un uomo* possa essere surrogato "male", e diventare quindi qualcosa di «sbiadito», simile all'uovo ricreato dal Mimete che presenta un guscio «sottile e inconsistente», oppure come la lucertola con il suo misero e debole scheletro, «flessibile come la gomma». Per evitare questo rischio Levi inizierà una lunga corrispondenza epistolare con il traduttore spendendo nel progetto sforzi notevolissimi,¹³ con l'obiettivo di rendere il testo d'arrivo «più che un libro, un nastro di magnetofono» (Opere, II: 1257). In questo contesto sembra significativo che la metafora impiegata per descrivere l'estrema fedeltà pretesa dalla traduzione provenga dal campo semantico dell'attrezzatura da ufficio, tanto frequentato nelle *Storie naturali*.

Il confronto forse un po' ardito tra il Mimete e il tradurre esemplifica un primo rischio che ogni surrogato comporta, ovvero la possibilità che nel processo di creazione del sostituto venga lasciato indietro qualcosa di essenziale dell'oggetto che viene sostituito. Se il "qualcosa" che viene tralasciato, nel caso della lucertola era in realtà necessario alla vita stessa dell'animale, nel caso del libro tradotto il timore di Levi è che si arrivi a una manomissione del testo, a una sua incomprensione, e di conseguenza al fallimento dell'impresa traduttiva.

Nella stessa prospettiva c'è un altro testo di Levi che è possibile leggere come una sorta di apologo sulla questione del surrogato, particolarmente significativo perché in questo caso il termine è esplicitamente utilizzato da Levi. Si tratta del racconto *Potassio*, ambientato a Torino nel gennaio del 1941. In una congiuntura storica sensibile alla questione del surrogato («a quel tempo non era facile trovare prodotti puri per analisi» Opere, I: 901), il personaggio Levi, poco più che ventenne, si trova a collaborare in

13 Corrispondenza di cui dà conto Mengoni, cfr. *ibid.*

qualità di chimico con “l’Assistente”. I due lavorano nell’Istituto di Fisica Sperimentale in stato di semiabbandono:

Purificare il benzene [...] nelle condizioni in cui la guerra ed i bombardamenti avevano ridotto l’Istituto, non era un’impresa da poco: l’Assistente mi precisò che avevo mano del tutto libera, potevo rovistare dappertutto dalle cantine al solaio, impossessarmi di qualsiasi strumento o prodotto, ma non acquistare nulla: neppure lui lo poteva, era un regime di autarchia assoluta. (Opere, I: 902)

In quelle condizioni, per distillare il benzene, Levi utilizza il potassio come sostituto del sodio, in quanto «suo gemello». Ma in seguito a un errore di distrazione, ovvero a causa di una minima traccia residua di potassio nel pallone usato per distillare ed entrata a contatto con l’acqua, si genera una grande esplosione con relativo incendio. L’incidente non ha conseguenze gravi, ma porta i due a commentare l’accaduto e dedurre lezioni morali. Se l’Assistente osserva il giovane «con occhio divertito», traendo la conclusione che sia meglio occuparsi di questioni metafisiche, per il chimico il punto è un altro:

Io pensavo ad un’altra morale, più terrena e concreta, e credo che ogni chimico militante la potrà confermare: che *occorre diffidare del quasi-uguale* (il sodio è quasi uguale al potassio: ma col sodio non sarebbe successo nulla), *del praticamente identico, del pressappoco, dell’oppure, di tutti i surrogati e di tutti i rappezzi*. Le differenze possono essere piccole, ma portare a conseguenze radicalmente diverse, come gli aghi degli scambi; il mestiere del chimico consiste in buona parte nel guardarsi da queste differenze, nel conoscerle da vicino, nel prevederne gli effetti. Non solo il mestiere del chimico. (Opere, I: 905, corsivo mio)

I rischi effettivi di avere a che fare con il quasi uguale, con il praticamente identico, con tutti i rappezzi, sono abbastanza chiari, e probabilmente sarebbe possibile individuare molti altri luoghi nell’opera di Primo Levi che richiamano questo tema.¹⁴ Ma a questo punto è lecito chiedersi, in

14 Il tema del quasi uguale è al centro anche di un altro racconto del *Sistema periodico: Piombo*, a partire appunto dal sasso «quasi uguale» a tutti gli altri (Opere, I: 922), da cui viene estratto il piombo; sorprendentemente proprio in questo racconto si trova anche un singolare intreccio di altri motivi narrativi trattati qui, quello della compravendita e, sottotraccia, quello della traduzione.

chiusura di questa breve riflessione, perché in definitiva la questione del surrogato sia tanto importante. Se si torna ancora una volta ai racconti di *Storie naturali*, e si osserva la raccolta nel suo insieme, è facile notare che essa si apre e si chiude con due racconti che, seppur apparentemente distanti, hanno più di un elemento in comune.

Nel primo, *Imnemagoghi*,¹⁵ un vecchio medico prossimo alla pensione racconta al giovane che sta per prendere il suo posto il proprio esperimento, durato una vita, consistito nel sintetizzare i profumi di determinati oggetti, luoghi o persone, per risuscitarne la memoria a piacimento: un tentativo di tecnologizzare la memoria involontaria proustiana. Il racconto conclusivo descrive a sua volta un pensionamento, quello del rappresentante Simpson, a cui l'azienda invia come liquidazione, o *Trattamento di quiescenza* (questo è appunto il titolo del racconto) un ultimo marchingegno, il Torec. Si tratta di una macchina in grado di registrare le esperienze nel momento in cui vengono vissute e di salvarle su nastri. In un secondo momento tali esperienze possono essere rivissute a piacere da altre persone, che vestendo un casco e un visore possono entrare in *medias res* nella registrazione, vivendo quindi qualsiasi esperienza (di gioia, di dolore, di sollievo, persino di morte) in una sorta di realtà virtuale.

In entrambi i racconti, in fondo, l'argomento è ancora una volta il surrogato, ma un surrogato di tipo particolare, che a Levi, in quanto testimone di professione (nel settembre 1986, in un'intervista, dirà: «Quindi io ormai sono un "professionista", sono diventato un "reduce" di mestiere», *Capire e far capire* [1986], Opere, III: 800) sta particolarmente a cuore: sia i *mne-magoghi* sia il Torec, in fondo non sono altro che surrogati della memoria.

I primi lo sono perché permettono di rendere nuovamente attuale la memoria di qualcosa che il soggetto ha effettivamente conosciuto, in un tempo lontano, ma che ormai ha dimenticato. È bene notare che l'idea del surrogato della memoria non è estranea all'universo leviano, e anzi, nella stessa tarda intervista in cui si dichiarerà reduce «di mestiere» saranno

15 A proposito del «legame viscerale» tra Auschwitz e *Storie naturali*, a partire da questo racconto, si veda Martina Mengoni, «Doktor» *Primo Levi Arte medica e scienza fantastica, con una trama leopardiana*, «Intersezioni», XXXIV, 1 (2014): 119–121.

proprio queste le parole con cui definirà, a distanza di quarant'anni, *Se questo è un uomo*:

C'è chi c'è riuscito a porre uno sbarramento e dimenticare tutto, o far come se avessero dimenticato. Per quanto mi riguarda la mia storia è del tutto anomala, perché fra me e quell'esperienza c'è un certo numero di libri che fungono da memoria artificiale, *da surrogato della memoria*. Se io non avessi scritto *Se questo è un uomo* è probabile che avrei dimenticato molte cose. (*ibid.*, corsivo mio)

Se apparentemente la funzione di surrogato della memoria viene presentata come necessaria, benefica, utile, Levi non manca di ricordare anche come proprio a causa di tale surrogato, «la *sua* esperienza di allora *sia* profondamente adulterata. È adulterata da una quantità di ripensamenti avuti dopo, di conversazioni [...]» (*ibid.*). L'adulterazione pare essere dunque una sorta di male necessario che bisogna mettere in conto quando si ha a che fare con una memoria artificiale, con un surrogato della memoria. Altrove, sulla falsariga di queste dichiarazioni, Levi aveva parlato anche più esplicitamente dell'inevitabile processo di adulterazione della memoria dato dall'aver scritto un libro che funziona, per lui, come «una “memoria-protesi”: una memoria esterna che si interpone tra il mio vivere di oggi e quello di allora: io rivivo oramai quelle cose attraverso ciò che ho scritto» (*Le parole, il ricordo, la speranza* [1984], Opere, III: 439).

Il secondo esempio, ovvero il registratore totale presentato nel racconto che chiude la raccolta *Storie naturali*, è un caso in cui i rischi e gli effetti collaterali del surrogato non vengono considerati e finiscono per prevalere, distruggendo la vita di chi ne usufruisce, nello specifico, del signor Simpson. In questo finale di racconto il lettore nota un repentino cambio di tono nella narrazione e il personaggio si tramuta in un vero e proprio eroe tragico, soccombendo all'ultima delle sue macchine:

Povero Simpson! Temo che per lui sia finita. Dopo tanti anni di fedele servizio per la NATCA, l'ultima macchina NATCA lo ha sconfitto, proprio quella che gli avrebbe dovuto assicurare una vecchiaia varia e serena. [...] Ha combattuto col Torec come Giacobbe con l'angelo, ma la battaglia era perduta in partenza [...] È passato dalle due ore quotidiane che si era prefisso, a cinque, poi a dieci, adesso a diciotto o venti: senza Torec sarebbe perduto, col Torec è perduto ugualmente. In sei mesi è invecchiato di vent'anni, è l'ombra di se stesso. (Opere, I: 650)

Il signor Simpson, già paragonato a Sansone dal Versificatore del primo racconto, rivela qui infine altre sue risonanze mitiche, e viene accostato al Giacobbe biblico in lotta con l'angelo. D'altra parte, in conclusione di questa breve caccia al tesoro attraverso sostituti, surrogati e cose vendute al posto di altre cose, è forse significativo, o se non altro curioso, che il patriarca a cui viene accostato Simpson sia proprio il personaggio che nella Bibbia è noto per essersi comprato la primogenitura per un piatto di lenticchie, *sostituendosi* al fratello gemello Esaù, e il cui nome in ebraico significa "egli soppianta".¹⁶

La sua tragica fine, peraltro, è tanto più significativa perché può forse essere letta come sintomo e anticipazione di una messa in questione del ruolo del testimone e dell'effettiva efficacia del racconto, e dunque in ultima analisi come immagine di quei dubbi e quelle criticità che Levi affronterà negli anni seguenti, e che daranno origine all'aporetico saggio «a tratti irricevibile» dei *Sommersi e i salvati*.¹⁷ La narrazione dell'esperienza traumatica da parte del reduce, per chi ascolta, diventa un surrogato della stessa, come per Simpson, che, abbandonata ormai l'ingenuità gioiosa del venditore, ha acquisito una sorta di saggezza per procura:

Ma la saggezza di Salomone era stata acquistata con dolore, in una lunga vita piena d'opere e di colpe; quella di Simpson è frutto di un complicato circuito elettronico e di nastri a otto piste, e lui lo sa e se ne vergogna, e per sfuggire alla vergogna si rituffa nel Torec. (Opere, I: 650)

16 Giuseppe Ricciotti, *Giacobbe*, voce disponibile online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/giacobbe_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (visitato il 31 marzo 2022).

17 Cfr. Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi*, cit., p. 279.

MARCO BELPOLITI

Un personaggio-oggetto: Knall

Gli oggetti ricoprono un ruolo importante nell'opera letteraria di Primo Levi, e in particolare nei suoi racconti. Sovente al centro delle sue storie ci sono oggetti come il Versificatore, il Mimete, il Calometro, il Torec, i lumini rossi, un frigorifero, e altri ancora. Non può che essere così dal momento che il chimico torinese ha dedicato alla tecnologia un'attenzione particolare.

Levi non si considerava uno scienziato, ma piuttosto un «tecnico» (cfr. Opere, III: 17, 37, 431). Dello scienziato possedeva diversi aspetti, una specifica *forma mentis*, per quanto il suo mestiere di tecnico di laboratorio, un tecnico particolarmente inventivo, lo spingeva a definirsi tale. Aveva realizzato anche alcuni brevetti registrati dall'azienda di vernici dove lavorava, la Siva di Settimo Torinese. La tecnologia è al centro dei suoi interessi, una tecnologia attenta a una visione umanistica, come emerge nel saggio-racconto *Una bottiglia di sole*, dove l'attenzione di Levi è attirata prima di tutto dai recipienti.

I

Tecnologia più antropologia, con questa formula si può compendiare la sua attenzione di chimico, di scrittore e di uomo. La tecnologia possiede sempre due valenze, come è ben chiaro sin dalla sua prima raccolta, *Storie naturali* (1966). Ha due facce: una positiva e una negativa. La tecnologia aiuta l'uomo, ed è un prodotto umano, eppure può diventare un avversario dell'animale-uomo, come è evidente sin da *Se questo è un uomo*. C'è un racconto emblematico in questo, *Pieno impiego*, che ci aiuta a capire

che per il chimico-scrittore Levi le cose sono sempre complesse, o almeno ambigue e ambivalenti. Per capire come ragionava Levi basta prendere l'inizio del capitolo *Violenza inutile* in *I sommersi e i salvati* (1986), dove rovesciando il senso comune indica l'esistenza di una «violenza utile» per potere definire quella che a suo dire è la «violenza inutile»: «Il titolo di questo capitolo può apparire provocatorio o addirittura offensivo: esiste una violenza utile?» (Opere, II: 1211). Levi vede sempre il rovescio della medaglia, così che possiamo dire che esiste per lui il potere negativo del positivo, come il potere positivo del negativo. Il primo aspetto del modo di pensare di Levi, ben spiegato nel primo capitolo dei *Sommersi e i salvati*, riguarda la convinzione che esiste sempre un'altra faccia della medaglia, un rovescio, e anche il rovescio del rovescio. Un termine che definisce la posizione di Levi è «ancipite», usato di recente da Francesco Memo in un suo articolo,¹ e che è presente in almeno due passi dell'opera di Levi: in *Nichel*, racconto del *Sistema periodico*, dove parla della sua laurea «ancipite» (Opere, I: 906), laurea con due valenze; e in *La chiocciola*, poesia raccolta in *Ad ora incerta*, scritta nel 1983, dove invece usa l'espressione: «ancipiti amori» (Opere, II: 734).

La parola «ancipite» significa: «da due parti». La dualità, altra questione che riguarda la personalità letteraria di Primo Levi, è ben presente nell'autocoscienza stessa dello scrittore torinese, se è vero che in una intervista concessa in occasione della vittoria al Premio Campiello nel 1963 ottenuta con *La tregua*, e nella messa in scena di alcuni suoi racconti, dichiara a Edoardo Fadini di essere un anfibio, un centauro: «Io sono diviso in due metà» (*Primo Levi si sente scrittore «dimezzato»* [1966], Opere, III: 17). Ed elenca queste due diverse metà: «sono un tecnico, un chimico» (*ibid.*) e uno scrittore. «Sono proprio due mezzi cervelli. È una spaccatura paranoica» (*ibid.*), dichiara all'intervistatore. In un'altra intervista parlerà di «schizofrenia», termine che non va inteso in termini psichiatrici, ma come una divisione in due: chimico e scrittore, ebreo e italiano. In verità Levi non è diviso solo in due metà, ma è appunto ancipite: è composto di due

1 Cfr. Francesco Memo, *Una mostra a Milano/L'ancipite Levi* (27 marzo 2021), «Doppiozero», <<https://www.doppiozero.com/lancipite-levi>> (visitato il 24 settembre 2023).

parti, intendendo con questo non tanto una divisione che Levi sembra per lungo tempo patire, ma il suo contrario: unione di parti diverse.

Il mondo degli oggetti di Levi presenta molte sorprese ad una indagine ravvicinata. La stessa classificazione degli oggetti è ancipite: ci sono oggetti che stanno dentro la categoria di «animato» e altri che rientrano invece nella classificazione di «inanimato»; così gli oggetti hanno un corrispettivo nell'elemento soggettivo – la coppia soggetto/oggetto –, oppure abbiamo la coppia passivo/attivo. Una classificazione degli oggetti in Levi non è mai stata condotta in modo sistematico.

2

Knall è il titolo d'uno dei racconti di *Vizio di forma* (1971). La sua scrittura risale a qualche tempo prima. Tra i racconti di Levi, forse per la sua brevità o forse perché un poco misterioso, ha suscitato scarsa attenzione tra gli studiosi. Vediamo di cosa si tratta. È un gadget, per come lo presenta la voce narrante del racconto, che lo paragona allo yo-yo, al fungo cinese, all'arte pop, al buddismo, allo Zen e allo hula-hoop, in realtà almeno tre di questi "oggetti" sono mode in senso lato, gli altri due sono gadget; per il fungo cinese non saprei bene cosa dire, forse è una moda anch'esso, ma anche i gadget sono essi stessi oggetti di moda. La descrizione è efficace e insieme indecifrabile: «è un cilindretto liscio, lungo e spesso quanto un sigaro toscano, e non pesa molto di più» (Opere, I: 747). Interessante è poi l'accento alle decorazioni dei contenitori del knall: «la ragazza col seno scoperto che scarica un knall contro l'enorme sedere di un corteggiatore» e la «coppia di Max e Moritz, personaggi di Wilhelm Busch, 1865, inseguiti da un villano inferocito» (*ibid.*), per cui i due si voltano e fanno secco l'inseguitore coi loro knall: una scena degna di uno *slapstick*. Siamo nel regno del Kitsch? Forse. La fonte visiva sono i juke-box e i flipper, oggetti anni Sessanta oggi scomparsi.

Il knall dà la morte. Questa la questione importante, anche se la sua natura sembra sempre una via di mezzo tra un giocattolo e un'arma. Si tratta di un'arma che somiglia a un giocattolo (o anche il contrario). Il suo

nome in tedesco significa «scoppio, schiocco, schianto» (*ibid.*); e aggiunge che «abknallen», il verbo corrispondente, secondo il gergo della seconda guerra mondiale, significa «abbattere con arma da fuoco» (*ibid.*). Cosa del tutto vera. Almeno in questo Levi non inventa, nel resto della descrizione invece sì. Il knall ha una scarica silenziosa. Levi si diverte a definire le prerogative dell'oggetto, ma lo lega al tema della morte. Forse dobbiamo vedere nel knall, un gadget dal nome tedesco, un riferimento ad alcuni aspetti biografici di Levi, alla sua esperienza dei «campi della morte», come li chiama nei suoi primi interventi sul tema?

Non sono sicuro che ogni lettura che inclina verso questo aspetto autobiografico renda giustizia ai racconti di Levi, soprattutto a quelli più strani e imperscrutabili come *Knall*. Ci sono altri oggetti e riferimenti più diretti al tema della deportazione e dello sterminio nell'opera letteraria di Levi; in questo caso in primo piano c'è l'oggetto in sé, cui lo scrittore dedica varie descrizioni: dal funzionamento a come uccide, dalla impugnatura al modo in cui la scarica dà la morte. Sono dettagli ma sempre curiosi: knall lascia solo un piccolo livido sulla mano. Oggetto usa-e-getta, il knall scade come gli antibiotici e le pellicole fotografiche: l'ironia di Levi è qui al lavoro. Tutto è narrato da una voce narrante distante, asettica, attenta prima di tutto ai dettagli tecnici.

3

Si tratta di un testo che ricorda più i rapportini settimanali redatti alla Siva che non altri racconti o quelli scritti per le trasmissioni radiofoniche Rai. Il knall spacca la pietra, ma può servire anche per accendere sigarette e pipe. Un accendino? O un laser da extraterrestre? La definizione che Levi dà del knall è perfetta: «strumento funzionale» (ivi: 748). Subito aggiunge che non è facile usarlo perché chi lo vende non include le istruzioni per l'uso: «sparare il knall è oggetto di indottrinamento segreto, da iniziato a neofita, che ha assunto un carattere cerimoniale ed esoterico, e viene praticato in club abilmente camuffati» (*ibid.*). La domanda che si fa il lettore curioso di questo racconto è: perché il knall si diffonde? La

risposta degli psicologi pare irrilevante al narratore. Di fatto la presenza del knall rende diffidenti gli esseri umani tra di loro; come se fossimo in una pandemia, la gente non frequenta più luoghi chiusi o bui come i cinema, e sta a distanza di sicurezza.

Il narratore mette in luce il fatto che «buona parte degli uomini provano un bisogno, acuto o cronico, di uccidere il loro prossimo o se stessi» (749); ma non si tratta di un uccidere generico: si desidera in ogni caso «versare sangue», ma anche di «lavare col sangue» l'onta propria od altrui, e di «donare il sangue» alla Patria o altre istituzioni. Interessante l'assenza di versamenti di sangue: è questa una morte bianca e non rossa insomma (Levi parla di uccidere che di uccidersi, di omicidio come di suicidio). Il knall indica quindi un cambiamento nelle attitudini omicide degli esseri umani?, si domanda la voce narrante. La considerazione finale sembra indicare il contrario. Il sangue con il fuoco e il vino è, scrive Levi, «al centro di un gran nodo emotivo rutilante, vivo in mille sogni, poesie e modi di dire: è sacro ed esecrabile, e al suo cospetto l'uomo, come il toro e come lo squalo, diventa inquieto e feroce» (749-750). La conclusione è positiva: poiché non sparge sangue, il knall non può diventare «un pericolo sociale» (750).

Allora cos'è il knall? Una moda (è detto a chiare lettere nel racconto); un oggetto ludico (ci sono nel testo tracce che lo sia); una forma assunta dalla pulsione di morte (sangue escluso); un feticcio, e lo è nel senso che Gillo Dorfles ha dato a oggetti simili negli anni Cinquanta (Dorfles pubblica per Einaudi nei Sessanta); un gadget. Di gadget parlano sia Dorfles che Umberto Eco. Come oggetto indica una possibile forma di reificazione della morte. Giustamente Angela Di Fazio nel suo libro *Altri simulacri*, dedicato agli automi dello scrittore, sottolinea che si tratta di un oggetto che trasforma in gioco l'istinto di uccidere («il racconto è la conferma imparziale di come il principio di piacere sconfini nella pulsione di morte»)² Di Fazio richiama il libro di Jean Baudrillard su *Il sistema degli oggetti*, pubblicato proprio all'inizio degli anni Settanta in Italia, per indicare il nodo problematico che l'oggetto «funzionale» knall costituisce.

2 Angela Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, Edizioni ETS, Pisa 2012, p. 63.

Nella sua lettura Di Fazio evidenzia che si tratta di «un corruttore, o meglio ancora, un azzeratore di significanza della gestualità “tradizionale”»,³ osservazione assai pertinente (in Levi c'è anche una teoria dei gesti). Questa lettura suggerisce varie considerazioni, tra cui quella che qui interessa di più: il racconto di Levi va inteso come una critica degli oggetti, delle mode e del consumismo? Oppure è semplicemente come in altri casi un gioco, che si situa al confine tra gioco come azione e gioco come linguaggio, secondo le due visioni del gioco che ci provengono dal mondo classico: *iocum*, gioco di parole, e *ludus* inteso come «gioco d'azione». La lettura del testo suggerisce che si tratta di entrambe, per quanto prevalga la seconda definizione di gioco: è un gioco in azione senza dubbio.

Quali sono le possibili fonti di questo racconto, dal momento che in Levi c'è quasi sempre un motivo ispiratore, un clic, che fa funzionare la storia, come è accaduto per gli stimoli ricevuti in altre occasioni dalle pagine di *Scientific American*? Un'ispirazione potrebbe averla fornita Kafka col racconto *Il cruccio del padre di famiglia* del 1917, dove appare un curioso oggetto, Odradek, che si muove e parla. Si tratta di un rocchetto: «una specie di rocchetto da refe piatto, a forma di stella».⁴ Di sicuro Levi ha letto Kafka e i suoi racconti, ma non c'è nessuna prova certa che l'oggetto-Odradek l'abbia ispirato. Del resto, a parte le fonti indicate da Levi stesso nei suoi testi, le altre fonti sono solo ipotesi, spesso stimolanti, altre volte invece pretestuose, poiché in uno scrittore così complesso e articolato, che prende ispirazione da ambiti diversi come la scienza e la tecnica, la letteratura e la filosofia, la tradizione ebraica e quella cristiana, tutto entra immancabilmente nel suo campo di interesse. Tra knall e Odradek c'è una sostanziale differenza: il primo uccide, il secondo cerca invece di sopravvivere. Nei racconti fantabiologici o fantascientifici di Levi c'è un altro oggetto che sembra fare il paio con knall: Psicofante. Si tratta di un'altra storia di cui non sappiamo molto, se non che si trova nel medesimo volume di *Knall, Vizio di forma*, che è dell'inizio degli anni Settanta. Si tratta di un racconto in cui gli elementi inventivi e quelli autobiografici si mescolano tra di loro.

3 *Ibid.*

4 Franz Kafka, *Tutti i racconti*, 2 voll., a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1979, I, p. 237.

4

Siamo in presenza di un gruppo di amici, un circolo di persone che somiglia a quelli frequentati a Torino da Primo Levi e di cui scrive nella sua biografia Ian Thomson. Possiamo dividere il racconto, che ha un tono vellutato, quasi intimo, in scene. Nella prima compare il gruppo di amici definito dal narratore «piuttosto esclusivo» (Opere I: 787); segue una descrizione tra il realistico e l'autoironico dell'ambiente e di chi lo frequenta. Si danno persino le coordinate topografiche del luogo dove si riuniscono. Tina è la padrona di casa, una figura che ricorda, seppur alla lontana, Tina Pizzardo, la donna di cui era innamorato Cesare Pavese.

Nella seconda scena appare Alberto, uomo fortunato, leggero, attento e amabile. Si tratta forse di Alberto Salmoni, chimico, amico di Levi, presente anche nel *Sistema periodico*. L'oggetto che Alberto porta con sé all'incontro ha un nome curioso: Psicofante. «Psico», come psicologia? Il termine contiene anche la parola «sicofante», in greco antico «delatore», «spia». L'oggetto sta in una scatola, ed è largo e piatto: un vassoio rettangolare di plastica trasparente su uno zoccolo di metallo verniciato di nero, il quale sporge di una trentina di centimetri oltre uno dei lati corti del vassoio; sulla sporgenza è ricavata una cavità poco profonda che riproduce la forma di una mano sinistra. Infine c'è un cavo e una spina che va inserita nella presa di corrente.

Cos'è? Un oggetto o un gioco? Entrambe le cose. Si tratta insieme di un oggetto e di un gadget, come il knall. Non serve per uccidere come la «matita» o il «portasigari», ma è un trasmutatore, ovvero un oggetto che riesce a produrre l'immagine interiore di chi gioca, in forma reale. Si tratta di una sorta di stampante 3D, oggetto presente anche in altre pagine di Levi (il Mimete). In questo caso si tratta di produrre delle forme attraverso la mano del giocatore. In un certo senso, è anche una forma di chiromanzia, o meglio di chiaroveggenza, poiché l'oggetto è generato per telepatia – o almeno così pare. Non però a partire dai pensieri, ma dall'immagine interiore che ciascuno possiede di sé stesso. Basta solo poggiare la mano sinistra sulla cavità predisposta.

I partecipanti alla seduta mettono a turno la loro mano sul piatto. Senza entrare nei dettagli, proviamo a vedere cosa succede. Comincia Alberto, che produce il cappello di un fungo; Antonio, che a detta del narratore è dotato di un carattere più risoluto, più interessato al successo, produce delle barrette metalliche, che danno vita a delle forme differenti. Anna invece fa apparire una nuvoletta di vapore rosa-viola che si modifica via via nella forma fino a restringersi sino alla dimensione d'una noce e poi scompare con uno scoppietto. Ugo produce una sfera di legno nero levigato, mentre Claudio genera una grossa cotoletta alla milanese con patatine fritte. Adele genera quindi una massa fulva di materiale ruvido con tre sferette incastrate dentro, bianche e grigie, sembrano tre occhi. La produzione di «oggetti» genera repulse e discussioni tra i partecipanti.

Alla fine, prende la parola il narratore stesso che dice: «A me invece l'apparecchio piaceva» (793). Gli piace perché «trova», come fa un poeta. Il paragone della produzione dello Psicofante, simile all'attività del poeta, fa vedere come il tema del «trovare» sia assai importante nella opera di Levi; i poeti hanno un ruolo importante e figurano in diversi racconti; così come esistono numerose pagine di riflessioni sulla poesia intesa come attività «inventiva» (non creativa, ma proprio inventiva, come dice il termine latino *invenire*, che connota la fantasia poetica, e non solo quella). Più ancora del knall, con cui sono partito in questa analisi degli oggetti di Levi – oggetti inventati –, lo Psicofante ci offre un modo per entrare nello spazio inventivo di Levi stesso, compreso l'autoritratto che esce alla fine dall'oggetto: un cilindretto grosso come un ditale, che cresce sino a diventare un barattolo, un barattolo di vernice con litografato a righe di colori vivaci dentro cui ci sono: un ago, una conchiglia, un anello di malachite, vari biglietti usati di tram, treni, vaporetti ed aerei, un compasso, un grillo morto e uno vivo, un pezzetto di brace che però si spegne subito. Si tratta di un autoritratto del narratore? E, per quanto non coincidente con Levi stesso, possiamo parlare di un autoritratto dell'autore? Tutta questa scena degli oggetti fa venire in mente un'altra scena di un libro poetico: quando Marco Polo prova a parlare con il Kublai Kan attraverso l'esibizione di oggetti. Siamo in una pagina delle *Città invisibili* di Italo Calvino del 1972, sono gli stessi anni.

Daniele Del Giudice nella sua introduzione alle *Opere* di Primo Levi ha dato una interpretazione dello Psicofante: «apparecchio senza nome, forse perché è l'oggetto degli oggetti, l'oggetto che deriva dal soggetto e lo trasforma in cosa, cose che non hanno nome e prenderanno quello della persona cosificata, dunque l'oggetto-Antonio» (*Opere*, I: XLVI). Il personaggio che solleva la discussione più ampia nel racconto, con la sua creazione di «un grazioso edificio lucente dall'aspetto solido e simmetrico» (*Opere*, I: 790) è proprio Antonio. Del Giudice scrive che si tratta di cose che non somigliano a nulla, specie il fungo o le intelaiature di barrette verticali e orizzontali. Quando tocca al narratore mettere la mano sullo Psicofante compare un barattolo di vernice *vuoto*. Dentro ci sono piccoli oggetti. Siamo davanti a una lettura che mette in campo il tema heideggeriano della «cosificazione», attraverso la critica della tecnica condotta dal filosofo tedesco. Ma c'è anche dell'altro: si tratta del mistero delle cose che compongono la vita, oggetti eteroclitici e di difficile definizione, e comunque esistenti. Il barattolo che compare ricorda un passaggio della teoria dei recipienti esposta da Levi in un altro suo testo.

Quale conclusione possiamo dare a questa breve esplorazione del knall e dello Psicofante? C'è un passo di quell'articolo, *Una bottiglia di sole*, sui contenitori che riprende altre riflessioni precedenti di Levi. Riguarda l'essere umano in specifico ma anche in generale. Levi lo sintetizza così: «Definire che cosa sia un essere umano non è una questione oziosa» (*Opere*, II: 1113). L'essere umano, possiamo dire con lui, è insieme un contenitore e un contenuto. Questo è uno dei punti culminanti di *Se questo è un uomo*: visione antropologica, e insieme tecnica e persino chimica. L'oggetto nello scrittore-chimico torinese è ancipite, offre due possibilità di lettura. Poi resta il rebus di quegli oggetti, cui si aggiunge il grillo vivo, che oggetto non è, o almeno lo è solo per un sapere scientifico e anatomico che lo indaga e classifica. Il grillo è vivo e questo lo fa sfuggire a ogni possibilità riduttiva. Ogni soggetto è qui un oggetto, e ogni oggetto è anche un soggetto, soprattutto se salta, come un grillo, e scappa via.

MICHELE MAIOLANI

Wilkins, antropologo-stregone

L'antropologia su «Scientific American»

Gli stregoni, racconto che apre la sezione *Presente indicativo* di *Lilit e altri racconti* (1981), ha ricevuto finora scarsa attenzione critica, nonostante, come vedremo, costituisca un passaggio fondamentale per comprendere l'evoluzione del pensiero e della scrittura di Levi nell'ultimo decennio della sua vita. Come cercherò di mostrare in queste pagine, è soprattutto considerando il testo a partire dai suoi personaggi che possiamo stabilire connessioni inattese con i racconti del Lager della prima sezione di *Lilit*, *Passato prossimo*, e con *I sommersi e i salvati* (1986), a cui Levi comincia a lavorare negli stessi anni. Seguendo il doppio binario, narrativo e saggistico, della riflessione di Levi sul Lager e sulla testimonianza, si può infatti individuare una forte continuità tra un racconto apparentemente eccentrico come *Gli stregoni* e le opere in cui lo scrittore torna a interrogarsi esplicitamente su Auschwitz.¹

Negli *Stregoni*, Levi racconta di due antropologi, Wilkins e Goldbaum, impegnati in una ricerca sul campo presso l'isolata tribù amazzonica dei Siriono. Quando un incendio distrugge inaspettatamente il campo base degli studiosi e la quasi totalità della loro strumentazione, Wilkins e

1 Per una ricostruzione della genesi dei *Sommersi e i salvati* e, più in generale, del pensiero dell'ultimo Levi si veda l'utilissimo e dettagliato lavoro di Martina Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi: Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*, Macerata, Quodlibet, 2021.

Goldbaum convincono il capotribù Achtiti a mandare un messaggero Siriono ad avvisare il loro contatto nella città più vicina perché venga a recuperarli. Nel frattempo devono però rinegoziare la loro permanenza nel villaggio. Achtiti mostra loro come sia possibile per lui ricavare dalle materie prime raccolte nella foresta vasellame, coltelli, arco e frecce; quando è il turno dei due antropologi di mostrare di cosa siano capaci, avendo perso ogni supporto tecnologico, non sanno cosa offrire ad Achtiti per garantirsi la sua ospitalità. Imprigionati dai Siriono, i due antropologi non riescono a trovare una singola tecnologia occidentale da riprodurre e trasmettere agli indigeni. Nel finale, vengono raggiunti e tratti in salvo dal loro contatto locale, Suarez, abbandonando per sempre la tribù.

Una prima interpretazione possibile del testo riguarda il tema della tecnologia, molto presente nei racconti fantastici e fantascientifici di Levi.² In questo caso, al lettore viene presentato un ribaltamento di prospettive: gli stregoni del titolo non sono sciamani amazzonici, ma piuttosto gli antropologi occidentali, che non riescono a comprendere il funzionamento degli oggetti o a riprodurre le tecnologie di cui si servono quotidianamente.³ Se pensiamo all'ambientazione del racconto, che mette in scena il lavoro di raccolta dati sul campo (*fieldwork*) dei due antropologi, possiamo ricondurre la scelta di adottare una prospettiva straniata all'influsso che su Levi

- 2 Sul tema della tecnologia nella fantascienza di Levi si vedano almeno Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier università, 2005; Charlotte Ross, *Primo Levi's Narratives of Embodiment: Containing the Human*, Londra, Routledge, 2010; Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Parma, Guanda, 2015; Francesco Cassata, *Fantascienza? – Science Fiction?*, Torino, Einaudi, 2016.
- 3 Su questo aspetto del racconto ha scritto Robert Gordon, *Primo Levi e il pensiero magico*, in «Riga», 38 (2017), numero monografico su Primo Levi a cura di Mario Barengi, Marco Belpoliti e Anna Stefi, pp. 484–493. Il tipo di straniamento e di ribaltamento della prospettiva usato negli *Stregoni* si può ricondurre al racconto di fantascienza *Sentry (La sentinella)* di Fredric Brown, nel quale scopriamo solo nell'ultima frase che gli alieni combattuti dal protagonista-narratore sono esseri umani. Questo racconto fa parte di quelle letture che Levi ha ritenuto tanto centrali per la sua storia di lettore e scrittore da includerla nell'autoantologia *La ricerca delle radici* (uscita, come *Lilit*, nel 1981), intitolandola *Gli alieni siamo noi* (Opere, II: 181–184).

hanno avuto gli studi antropologici con cui era venuto a contatto proprio mentre scriveva i racconti di *Lilit* nei primi anni Settanta. Benché, come mostrerò tra poco, non rappresentino l'unico o il primo contatto dello scrittore con l'antropologia, proprio tra 1974 e 1975 Levi tradusse *Natural Symbols* di Mary Douglas. Nei primi anni Ottanta sarà poi il turno di *Le Regard éloigné* e *La Voie des masques* di Claude Lévi-Strauss – col quale Levi intratterrà anche una breve ma significativo scambio epistolare.⁴ Le traduzioni e le letture di studi antropologici possono aver spinto Levi a ricercare una nuova prospettiva, uno “sguardo da lontano” sulla visione del mondo e sulle conoscenze dell'uomo bianco occidentale, messe qui a confronto con un contesto culturale radicalmente altro.

Oltre a considerare *Gli stregoni* dal punto di vista del tema tecnologico e della rappresentazione straniata della cultura occidentale, possiamo accedere ad altri livelli di lettura del racconto considerandone i personaggi. A porre l'accento sull'importanza dei personaggi dei racconti della sezione *Presente indicativo* è lo stesso Levi nella quarta di copertina di *Lilit* dell'edizione Einaudi 1981: «Questi racconti, scritti dal 1975 al 1981, hanno argomenti e toni diversi. Ho cercato di raggrupparli, e forzando talvolta sui termini ne ho ricavato un primo gruppo che riprende i temi di *Se questo è un uomo* e *La tregua*; un secondo che prosegue le *Storie naturali* e *Vizio di forma*, e un terzo i cui personaggi hanno in certa misura carne ed ossa.» (Opere, II: 1796; corsivi miei). Parlando dei personaggi dell'ultima sezione di *Lilit*, Levi sembra rivelare di essersi ispirato nel crearli a individui reali: un primo passo da compiere è dunque chiedersi chi siano le persone in «carne e ossa» che si possano nascondere dietro a Wilkins e Goldbaum.

Un utile indizio ci viene fornito da Levi stesso nel post-scriptum che chiude *Gli stregoni*, dove viene indicata con estrema precisione la fonte del racconto: una monografia etnografica sui Siriono scritta dall'antropologo statunitense Allan Holmberg. Scrive Levi: «I Siriono non sono inventati. Esistono veramente [...]. Sono stati descritti da Allan R. Holmberg in

4 Sulle traduzioni leviane di saggi antropologici e sulle lettere tra lo scrittore e Lévi-Strauss, si veda Martina Mengoni, *Epifania di un mestiere. La corrispondenza etnografica tra Primo Levi e Claude Lévi-Strauss*, «Italianistica», XLIV, 1 (2015): 111-131.

una recente monografia (*The Siriono of Eastern Bolivia*)» (Opere, II: 374). Poche righe più avanti, lo scrittore ribadisce la veridicità delle informazioni sui Siriono presentate negli *Stregoni* e aggiunge un'ulteriore indicazione su come sia venuto a conoscenza del volume di Holmberg: «Ripeto, non sono notizie inventate. Sono state riportate dallo "Scientific American" nell'ottobre 1969» (Opere, II: 375). Se andiamo a consultare il numero dell'ottobre 1969 di «Scientific American» (vol. 221, n. 4), da pagina 142 a pagina 144 troviamo un'interessante recensione congiunta di due volumi antropologici: *Man the Hunter*, atti di una conferenza su tribù di cacciatori-raccoglitori curati da Richard Borshay Lee e Irven DeVore, e, appunto, *Nomads of the Long Bow: The Siriono of Eastern Bolivia* di Allan R. Holmberg. La recensione al volume di Holmberg, originariamente pubblicato dallo Smithsonian Institute nel 1950, è motivata dalla sua ristampa del 1969⁵ e occupa gran parte delle due pagine.

5 Allan R. Holmberg, *Nomads of the Long Bow: The Siriono of Eastern Bolivia*, Garden City, The Natural History Press, 1969.

SMITHSONIAN INSTITUTION
INSTITUTE OF SOCIAL ANTHROPOLOGY
PUBLICATION NO. 10

4

NOMADS OF THE LONG BOW

THE SIRIONO OF EASTERN BOLIVIA

by

ALLAN R. HOLMBERG

*Prepared in Cooperation with the United States Department of
State as a Project of the Interdepartmental Committee
on Scientific and Cultural Cooperation*



For sale by the Superintendent of Documents, U. S. Government Printing Office Washington 25, D. C. Price 65 cents

UNITED STATES GOVERNMENT PRINTING OFFICE • WASHINGTON : 1950

Figura 8. Frontespizio del volume *Nomads of the Long Bow. The Siriono of Eastern Bolivia*, by Allan Holmberg, Smithsonian Institute of Social Anthropology, United States Government Printing Office, Washington, 1950.

Vista l'accuratezza con cui, negli *Stregoni*, Levi riporta non solo il titolo e l'autore del volume ma anche gli estremi bibliografici della recensione, è indubbio il suo forte interesse per la cultura Siriono studiata da Holmberg. Lo conferma un rapido confronto tra un passaggio della recensione di «Scientific American» e la parte finale degli *Stregoni* (rispettivamente nella colonna di sinistra e in quella di destra nella tabella che segue), dal quale emerge come il brano del racconto leviano contenga diverse riprese pressoché letterali del testo della recensione:

La vita dei Siriono è hobbesiana. Vagano per le fitte foreste pluviali e sono spesso affamati. Quando, durante la stagione delle piogge, la regione si trasforma in un'unica enorme palude, scelgono una porzione di terreno rialzato e ci si stabiliscono. Fanno spazio a degli orti con fuoco e bastone da scavo e vi crescono alcune coltivazioni. [...] Non possiedono canoe per percorrere il loro mondo ricco di corsi d'acqua. Hanno poca arte, una storia sul grande eroe Luna, ripari rudimentali, nessun indumento, sanno contare fino a tre. «Accendere il fuoco è un'arte dimenticata»; un tempo sapevano farlo sfregando un bastoncino.⁶

Conducono un'esistenza minimale, che oscilla fra il *nomadismo ed un'agricoltura primitiva*. Non conoscono i metalli, *non posseggono termini per i numeri superiori al tre, e, benché debbano sovente attraversare paludi e fiumi, non sanno costruire imbarcazioni*: sanno però che un tempo le sapevano costruire, e si tramanda fra loro *la notizia di un eroe, il cui nome era quello della Luna*, che aveva insegnato al loro popolo (allora molto più numeroso) tre arti: accendere il fuoco, scavare piroghe e fabbricare archi. Di queste, oggi solo l'ultima sopravvive: anche *il modo di fare il fuoco lo hanno dimenticato*. Hanno raccontato a Holmberg che *in un tempo non troppo lontano [...] alcuni fra loro sapevano fare il fuoco frullando uno stecco nel foro di un'assicella [...]*.

(Opere, II: 374–375; corsivi miei)

6 Traduzione mia da Philip Morrison, *Review to Man the Hunter by Richard B. Lee, Irvén DeVore and Jill Nash and Nomads of the Long Bow: The Siriono Of Eastern Bolivia by Allan R. Holmberg*, «Scientific American», 221, 4 (ottobre 1969): 142–144 (p. 142): «The life of the Siriono is Hobbesian. Wandering through the dense, wet forests, they are often hungry. In the rainy season the land turns into one vast swamp; they choose a stretch of high ground and stay on it. They clear garden plots

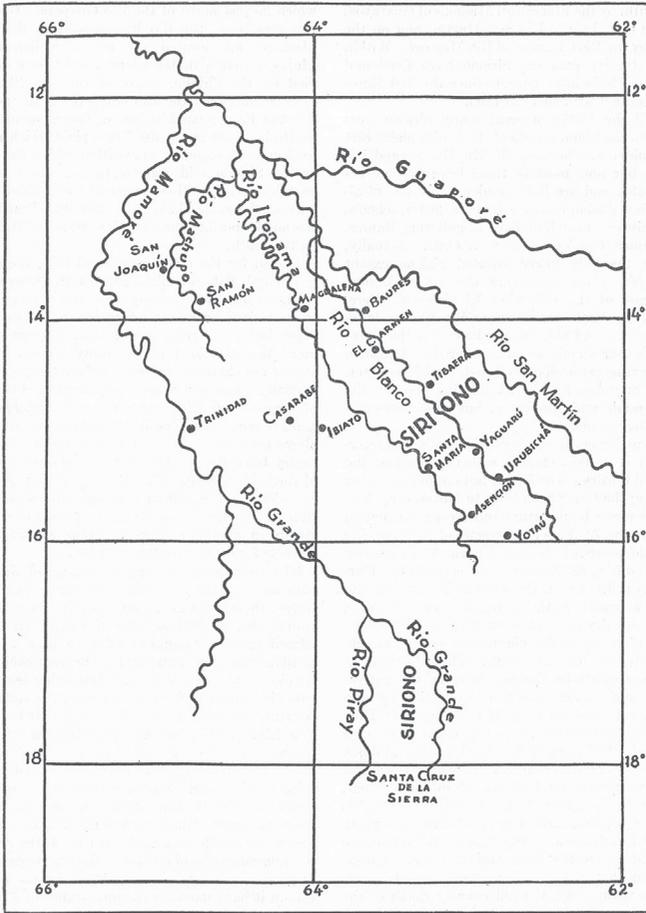
Se confrontiamo la recensione di «Scientific American» con la riscrittura leviana del brano, vediamo come da una presentazione piuttosto neutra dei fatti si passi invece nel post-scriptum degli *Stregoni* a una decisamente più connotata. Levi sottolinea il contrasto netto tra l'«esistenza minimale» che conducono i Siriono osservati da Holmberg e il ricordo della loro grandezza passata. Come vedremo, la dialettica memoria/oblio è uno dei temi centrali dell'incontro dei due antropologi con la tribù amazzonica, e uno degli indizi che aiutano ad identificare il personaggio di Wilkins. Altre informazioni sulla cultura Siriono contenute negli *Stregoni* non sono però presenti nella recensione uscita su «Scientific American» e fanno presumere che Levi abbia avuto modo di consultare direttamente il libro di Holmberg.⁷ La Biblioteca d'Arte dei Musei Civici di Torino possiede infatti una copia dell'edizione originale del volume, alla quale Levi avrebbe potuto avere facile accesso. Sono diversi i passaggi degli *Stregoni* che supportano questa ipotesi. Basti come esempio il confronto qui riportato, che mostra come Levi abbia ripreso le informazioni sull'eroe fondatore dei Siriono, Luna, dal capitolo di *Nomads of the Long Bow* dedicato a *Credenze e saggezza popolare (Folk Beliefs and Science)*:

Luna (Yási) è l'eroe fondatore della cultura Siriono. In precedenza è stato un grande capo che ha vissuto sulla terra. [...] Luna ha insegnato agli uomini a cacciare e pescare, a fabbricare archi e frecce, a piantare coltivazioni. [...] A Luna viene dato il merito di aver iniziato tutto nella loro cultura.⁸

Si tramanda fra loro la notizia di un eroe, il cui nome era quello della Luna, che aveva insegnato al loro popolo (allora molto più numeroso) tre arti: accendere il fuoco, scavare piroghe e fabbricare archi.
(Opere, II: 375)

with fire and digging stick and raise some crops [...] They have no canoes to travel their stream-filled world, little art, one story about the great hero Moon, poor huts, no clothing, numbers up to three. "Fire making is a lost art"; once they could make it with a twirled stick».

- 7 Sulle letture antropologiche di Levi in «Scientific American» e sull'influenza di queste su racconti e saggi leviani degli anni Settanta e Ottanta mi permetto di rinviare a Michele Maiolani, *Primo Levi's Anthropological Readings in Scientific American*, «The Italianist», 43, 2 (2023).
- 8 Traduzione mia da Allan R. Holmberg, *Nomads of the Long Bow: The Siriono of Eastern Bolivia*, Washington, Smithsonian Institute, 1950, pp. 46-47: «Moon



MAP 1.—Territory occupied by the Siriono in eastern Bolivia.

704440—50—2

Figura 9. Mappa del territorio Siriono, in *Nomads of the Long Bow*. *The Siriono of Eastern Bolivia*, by Allan Holmberg, Smithsonian Institute of Social Anthropology, United States Government Printing Office, Washington, 1950, p. 5.

Wilkins e Goldbaum

Tornando alla questione dei personaggi, nella monografia di Holmberg possiamo ritrovare in «carne e ossa» alcuni degli indigeni amazzonici ritratti da Levi negli *Stregoni*. In particolare, il capotribù Achtiti sembrerebbe ispirato al nome e ai tratti di alcuni capitribù Siriono descritti da Holmberg, come «Ačíba-eóko o Braccio-lungo»⁹ e «Aiíti», che significa «Vicino, A-portata-di-mano».¹⁰ Il libro di Holmberg non fornisce invece suggerimenti altrettanto chiari su chi siano Wilkins e Goldbaum. Certamente Holmberg e il suo assistente Sanchez (forse ispiratore del contatto locale, Suarez, che salva i due antropologi nel finale degli *Stregoni*), come Wilkins e Goldbaum, sono impegnati a raccogliere dati sui Siriono. Ma la dinamica tra loro, più vicina a quella tra ricercatore e guida locale, non corrisponde alla relazione di parità con cui Levi ritrae gli antropologi nel racconto. Oltretutto, schiacciare Wilkins e Goldbaum sui loro possibili omologhi reali non aiuta a comprendere l'importanza dei due protagonisti all'interno del testo.

Per capire meglio chi si celi dietro ai due antropologi possiamo piuttosto analizzare i loro nomi. Wilkins va incluso tra quei nomi-schermo banali e comuni, quasi sempre di ambito inglese e forse di ascendenza conradiana (come Simpson o Collins), che Levi attribuisce spesso a personaggi che rappresentano sue proiezioni finzionali o che quantomeno nascondono alcuni riferimenti alla sua autobiografia.¹¹ Per comprendere se il *senhal* di

(Yási) is the culture hero of the Siriono. Formerly he was a great chief who lived on the earth. [...] *Moon taught men how to hunt and fish, to make bows and arrows, to plant crops.* [...] Moon is credited with having started everything in their culture».

9 «Ačíba-eóko or Long-arm» (ivi, p. 3).

10 «Aiíti [...] Close-at-hand, Near» (ivi, p. 75).

11 Sui nomi inglesi dei personaggi leviani si veda il saggio di Robert Gordon contenuto in questo volume. Difficile credere che, nel creare il personaggio di Wilkins, Levi abbia in mente l'autore di un libro regalatogli da suo padre e menzionato nel Dialogo con Tullio Regge: la «*Introduzione alla storia della stupidità umana* di Wilkins, mi pare» (Primo Levi e Tullio Regge, Dialogo, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1984, p. 12). Sebbene il titolo del libro sia sostanzialmente corretto, Levi fa confusione sul nome dell'autore, che è il filosofo americano Walter

Wilkins vada davvero riferito a Levi è però necessario prendere in considerazione anche il nome del suo compagno e doppio Goldbaum. E in questo caso la soluzione è più immediata: dietro al cognome dell'antropologo si cela infatti Gerhard Goldbaum, ebreo austriaco e compagno di prigionia di Levi a Buna-Monowitz. Nelle opere di Levi, Goldbaum compare in diverse occasioni, sia nelle vesti di personaggio finzionale, come qui negli *Stregoni*, sia di persona storica realmente conosciuta da Levi, come nel capitolo *Vanadio* del *Sistema periodico* (1975), o di un incrocio tra le due, come nel racconto *Un «giallo» nel Lager* (1986).¹²

La domanda che va ora posta è: perché Levi sceglie di trasformare un prigioniero di Auschwitz in un antropologo bloccato presso una tribù isolata dell'Amazzonia boliviana? Nel momento in cui sta scrivendo *Gli stregoni*, nella seconda metà degli anni Settanta, Levi dispone di scarsissime notizie o memorie di Goldbaum. Tanto è vero che anche in *Vanadio* il nome di Goldbaum è solamente citato di sfuggita in una delle lettere inviate a Levi dal dottor Müller, benché rappresenti uno degli indizi che permettono a Levi di riconoscere nell'interlocutore «il Müller di Buna» – «chiedeva anche di Goldbaum, che io non avevo nominato» (Opere, I: 1020). Un pieno risarcimento delle memorie che Levi conservava del compagno di prigionia avverrà infatti soltanto nel 1986, con la pubblicazione su «La Stampa» di *Un «giallo» del Lager* (Opere, II: 1068–1070). Il racconto narra l'incontro dello scrittore con un ramo della famiglia di Goldbaum sparso tra Bristol e il Sudafrica, gli Zinober – incontro che aiuta Levi finalmente a ravvivare i pochi sparsi ricordi. Proprio per la povertà e la frammentarietà delle informazioni di cui Levi dispone su Goldbaum all'altezza della composizione dei racconti di *Lilit*, scritti tra il 1975 e il 1981 (Opere, II: 1791), un suo ritratto non può trovare spazio all'interno della sezione *Passato prossimo*, dedicata alla rievocazione di episodi e personaggi del Lager. Goldbaum compare quindi in *Lilit* in una sezione e in una veste diversa rispetto agli

B. Pitkin. Si può pensare che l'errore sia dovuto a un bisticcio tra lettere del nome e del cognome o alla sovrapposizione col nome di Maurice H. F. Wilkins, noto biofisico premio Nobel che contribuì alla scoperta della struttura a doppia elica del DNA.

12 Sul Gerhard Goldbaum storico si veda il capitolo a lui dedicato da Giovanna Cordebella in questo volume.

altri detenuti di Auschwitz ripescati da Levi nella sua memoria: non più solo un nome che riemerge dal passato come in *Vanadio*, la sua identità viene questa volta attribuita a un personaggio di invenzione.

Possiamo ipotizzare che, consciamente o inconsciamente, Levi abbia individuato in Goldbaum alcune caratteristiche utili a riflettere su alcuni aspetti di Auschwitz che, qualche anno più tardi, saranno al centro dei *Sommersi e i salvati*. Negli *Stregoni*, dietro il travestimento del *fieldwork* etnografico, Levi ragiona in particolare sulla condizione privilegiata della *Prominenz*, e sul ruolo giocato dalla combinazione di privilegio e fortuna nella sopravvivenza personale.¹³ Allo stesso tempo, la sua è anche una riflessione più generale sulla dicotomia fondamentale tra le categorie dei “sommersi” e dei “salvati” (presenti già in *Se questo è un uomo*). Vediamo come. La principale caratteristica del Goldbaum storico (che ritorna anche negli altri racconti in cui viene menzionato) è la sua appartenenza al gruppo dei tecnici della Buna. Goldbaum non era un chimico come Levi, ma un ingegnere del suono; e anche se il suo destino è stato diverso da quello dello scrittore, perché trovò la morte nella marcia di evacuazione di Auschwitz, durante la sua permanenza nel Lager fu, come Levi, un *Prominent*.¹⁴ In *Un «giallo» nel Lager* Levi scrive a proposito di Goldbaum: «Tuttavia, ricollegavo a lui la vaga reminiscenza di una posizione di privilegio simile alla mia: io riconosciuto (in verità assai tardi) come chimico, lui in qualche altra specializzazione tecnica.» (Opere, II: 1069).

Goldbaum è quindi per certi versi un doppio naturale di Levi ed è piuttosto adatto a fargli da spalla, soprattutto nella veste di tecnologo. Se torniamo brevemente a *Gli stregoni*, grazie alla loro superiorità tecnologica, Wilkins e Goldbaum godono di una condizione di privilegio durante la permanenza presso i Siriono, che si trovano invece in una situazione di estrema arretratezza tecnologica. Per questo motivo, i due antropologi vivono sempre in qualche modo separati dalla tribù, almeno fino all’incendio della loro

13 La prima delle *Lezioni Primo Levi* – Robert Gordon, «Sfacciata fortuna». *La Shoah e il caso* - «Sfacciata fortuna». *Luck and the Holocaust*, Torino, Einaudi, 2010 – è stata dedicata proprio a questo tema.

14 Di questo termine, che potremmo tradurre con «detentore di privilegio», Levi discute nel capitolo *I sommersi e i salvati* di *Se questo è un uomo* (Opere, I: 206–217).

attrezzatura, che cancella d'improvviso ogni forma di superiorità e privilegio dei due ricercatori. Altri paralleli si possono poi stabilire tra la vita dei due antropologi presso i Siriono e quella dei tecnici della Buna: anche Wilkins e Goldbaum sono chiamati a superare un esame tecnico,¹⁵ a cui li sottopone il capotribù Achtitì, e fanno esperienza, seppur per breve tempo, della prigionia. Infine, la condizione di superiorità tecnologica dei due antropologi si può anche leggere come trasposizione allegorica della polemica tra Levi e Jean Améry, al centro del capitolo *Intellettuale ad Auschwitz* dei *Sommersi e i salvati* (Opere, II: 1226–1240), su vantaggi e svantaggi dell'essere intellettuali nel Lager e sul ruolo avuto da questa condizione nella sopravvivenza alla prigionia. A confermare il possibile legame tra *Gli stregoni* e questo capitolo dei *Sommersi e i salvati* è la definizione che Levi dà in *Intellettuale ad Auschwitz* della vita nel Lager («Era una vita hobbesiana», Opere, II: 1230), che sembra ricalcare il già citato passo con cui si apre la descrizione dei Siriono nella recensione di «Scientific American» al volume di Holmberg («The life of the Siriono is Hobbesian»)¹⁶.

Sguardo da lontano e testimonianza vicaria

Nella finzione del racconto, Levi non attribuisce destini divergenti a Wilkins e Goldbaum: entrambi vengono salvati dal loro contatto locale Suarez. Ma che Wilkins e Goldbaum rappresentino delle figure di “salvati”, oltre che di *Prominent*, è ancora più evidente se li affianchiamo ai Siriono, che sono invece descritti con termini molto vicini a quelli che Levi usa per i *Muselmänner*. Così appare il gruppo di Siriono agli occhi dei due antropologi al momento della loro partenza:

Il congedo non fu lungo né cerimonioso. Achtitì si era subito allontanato dalla porta della prigione; si accovacciò sui talloni voltando loro la schiena, e rimase immobile, come pietrificato, mentre i guerrieri Siriono conducevano i due alla sponda. Due o

15 Il riferimento è ovviamente il celebre capitolo *Esame di chimica* di *Se questo è un uomo* (Opere, I: 218–223).

16 Philip Morrison, *Review to Man the Hunter*, cit., p. 142.

tre donne, ridendo e strillando, si scoprirono il ventre verso di loro; tutti *gli altri del villaggio, anche bambini, dondolavano il capo cantando «luu, luu», e mostravano loro le due mani molli e come disarticolate, lasciandole ciondolare dai polsi come frutti troppo maturi.* (Opere, II: 374, corsivi miei)

I Siriono fissano il vuoto o sembrano trascinare il corpo e dondolare gli arti in preda a uno stato di incoscienza, ricordando nei movimenti e negli atteggiamenti le descrizioni che Levi fa in *Se questo è un uomo* dei “sommersi” («la massa anonima [...] dei non-uomini che marciano e faticano in silenzio, [...] già troppo vuoti per soffrire veramente», Opere, I: 209) e il ritratto del tipico *Muselmann*: «un uomo scarno, dalla fronte china e dalle spalle curve, sul cui volto e nei cui occhi non si possa leggere traccia di pensiero.» (*Ibidem*). Quando si ha a che fare con pagine leviane di invenzione, si può tendere a trovarvi fin troppi accenni e riferimenti al Lager, anche laddove non sembrerebbe ovvio o necessario. D'altra parte, negli *Stregoni*, il richiamo alle categorie di “sommersi” e “salvati” e alla Shoah appare evidente, oltre a essere suffragato dal dato storico. Il racconto è stato scritto tra il 1975 e i primi mesi del 1977, ovvero non molto dopo la composizione di *Vanadio* (testo in cui per la prima volta Levi utilizza il termine «grigio» riferendolo a un nazista – Opere, I: 1024) e a non molta distanza dal 1979, anno in cui Levi avrebbe messo mano alla stesura dei *Sommersi e i salvati* – e, in particolare, proprio del capitolo *La zona grigia*.¹⁷ Nel già citato post-scriptum che chiude *Gli stregoni*

17 *Gli stregoni* fu pubblicato per la prima volta sul *Notiziario della Banca Popolare di Sondrio*, 13 (aprile 1977). *Vanadio*, ultimo capitolo del *Sistema periodico* che Levi scrisse, reca come data di composizione il 15 settembre 1974 (Opere, I: 1522). Sull'importanza cruciale di *Vanadio* nell'ultima fase dell'opera di Levi e sui rapporti del testo con *I sommersi e i salvati*, rinvio a Martina Mengoni, *Primo Levi e i Tedeschi/Primo Levi and the Germans*, Torino, Einaudi, 2017, e a Marco Belpoliti, *Vanadium and the Grey Doktor Müller*, traduzione di Jonathan Hunt, New York, CPL editions, 2018. Levi lavorò a *Gli stregoni* mentre componeva i testi ambientati nel Lager della sezione *Passato prossimo* di *Lilit*, «scritti fra il 1975 e il 1980 (la maggior parte fra il 1977 e il 1979), periodo che precede l'elaborazione del progetto de *I sommersi e i salvati*» (Opere, II: 1791). *Il re dei Giudei*, racconto del 1977 (Opere, II: 1793) che fa parte proprio di questa sezione di *Lilit* e sarà poi rielaborato da Levi nei *Sommersi e i salvati*, può essere considerato uno dei ponti

leggiamo: «I Siriono non sono inventati. Esistono veramente, o almeno esistevano fin verso il 1945, ma quanto si sa di loro fa pensare che, almeno come popolo, non sopravvivessero a lungo. [...] Ripeto, non sono notizie inventate. Sono state riportate dallo “Scientific American” nell’ottobre 1969» (Opere, II: 374–375).

Come spiegare la scelta di Levi di porre come data limite per la sopravvivenza dei Siriono il 1945? È vero che le ricerche di Holmberg hanno avuto luogo nei primi anni Quaranta (per la precisione tra 1940 e 1942),¹⁸ e che ci restituiscono un’immagine dei Siriono come di una cultura in declino che corre un rischio estremo di scomparire o venire assimilata nel giro di pochi anni. Ma, d’altra parte, la scelta del 1945 come data della ipotetica estinzione della cultura Siriono non è casuale: il rapido declino numerico e culturale vissuto da questo popolo richiama per alcuni aspetti nella mente del lettore lo sterminio nazista degli Ebrei europei.

Colpisce, in questo post-scriptum, il fatto che Levi ribadisca per ben due volte nello spazio di poche righe la reale esistenza dei Siriono. Nell’insistere su questo dato, Levi fa uso delle stesse parole scelte per introdurre la traduzione in inglese dei racconti ambientati ad Auschwitz della sezione *Passato prossimo di Lilit*, intitolata *Moments of Reprieve*.¹⁹ Nella prefazione al volume leggiamo: «Tuttavia, *gli episodi su cui ho costruito ognuna di queste storie sono realmente avvenuti, e ne sono esistiti i personaggi*, anche se, per evidenti motivi, spesso ne ho alterato il nome» (Opere, II: 1655; corsivi miei). Levi vuole sottolineare ancora una volta il legame tra *Gli stregoni* e

più espliciti tra i due libri. Sulle differenze tra le due versioni della storia del «re dei Giudei», si veda Martina Mengoni, *Variazioni Rumkowski*, Torino, Zamorani, 2018. Sulla datazione e sulle varie fasi di redazione dei saggi che compongono *I sommersi e i salvati*, rimando invece a Martina Mengoni, *I sommersi e i salvati: storia di un libro*, cit.

- 18 Levi poteva essere venuto a conoscenza della data in cui Holmberg aveva condotto le sue ricerche sul campo dalla recensione uscita su «Scientific American», dove si può leggere: «It is his own reworking of his doctoral thesis, first published in 1950, eight years after his seasons in the field» («È la riscrittura della sua tesi di dottorato, pubblicata per la prima volta nel 1950, otto anni dopo il periodo speso sul campo») (Philip Morrison, *Review to Nomads of the Long Bow*, cit., p. 142).
- 19 Primo Levi, *Moments of Reprieve*, traduzione di Ruth Feldman, New York, Summit Books, 1986.

i racconti del Lager di *Passato prossimo*, richiamando anche la *Prefazione a Se questo è un uomo*, che si chiudeva (in entrambe le edizioni) con la frase: «Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato» (Opere, I: 5; 138). Ma con l'inserzione di questi richiami alla veridicità dei fatti narrati Levi sembra anche voler contrastare la crescente tendenza a mettere in dubbio o falsificare fatti storici, soprattutto relativamente alla Shoah, ribadendo al contempo il dovere della testimonianza.²⁰ I Siriono sono infatti dei sommersi che rischiano di venire dimenticati proprio come i *Muselmänner* descritti in *Se questo un uomo*, che «soffrono e si trascinano in una opaca intima solitudine, e in solitudine muoiono e scompaiono, senza lasciar traccia nella memoria di nessuno» (Opere, I: 208). Wilkins/Levi ha dunque non solo la possibilità, ma il dovere di farsi portavoce dei Siriono e di testimoniare la loro esistenza.

Attraverso la metafora etnografica degli *Stregoni*, Levi dunque riflette sul senso, sugli scopi e sulle modalità di portare testimonianza del Lager in termini molti vicini a quelli di altri scritti appartenenti all'ultima fase della sua carriera, in particolare *I sommersi e i salvati*. Questa continuità degli *Stregoni* con altre opere elaborate nello stesso giro d'anni aiuta anche finalmente a capire perché Levi abbia scelto proprio due antropologi come maschere sua e di Gerhard Goldbaum. Come leggiamo nel racconto, i Siriono infatti non conoscono la scrittura: «Il giorno dopo, Wilkins preparò la lettera [...] in due versioni, una scritta in spagnolo per Suarez ed una ideografica, affinché Achititi ed il messaggero si potessero fare un'idea dello scopo della missione, e desistessero dalla loro evidente diffidenza.» (Opere, II: 368). A ulteriore supporto dell'identificazione di Wilkins con Levi, Wilkins viene qui ritratto nell'atto di scrivere.

Come è spesso accaduto nella storia dell'antropologia, Wilkins e Goldbaum sono dunque gli unici delegati a portare testimonianza dell'esistenza

20 Nelle ripetute sottolineature della veridicità del resoconto e nell'indicazione delle fonti a cui Levi fa riferimento possiamo cogliere l'eco delle accese polemiche contro i negazionisti dei campi di sterminio nazisti. In più occasioni Levi controbatterà alle assurde teorie di Darquier de Pellepoix e Faurisson, scrivendo una serie di articoli molto netti e lucidi, usciti su «La Stampa» nei primi mesi del 1979. Gli articoli (*Ma noi c'eravamo e Un Lager alle porte d'Italia*) si possono ora leggere in Opere, II: 1435-1440.

dei Siriono e della loro cultura. Ma il loro resoconto, dal quale dipenderà la memoria che il mondo avrà della tribù, viene redatto da una prospettiva esterna, coloniale, occidentale, e ne risulterà inevitabilmente falsato.²¹ È interessante notare come nel racconto Levi ragioni sul tema della testimonianza vicaria, centrale nella sua produzione fin da *Se questo è un uomo*, in termini vicini alle riflessioni dell'antropologia postmoderna sul punto di vista dell'etnografo, che per forza di cose restituisce nei suoi libri una descrizione parziale e personale della cultura studiata.²² La principale differenza che corre tra gli indigeni e i prigionieri di Auschwitz è che se i Siriono non sanno scrivere, ai sommersi del Lager non è stato possibile scrivere per portare testimonianza delle proprie vicende. C'è però una similitudine nelle modalità di delega della testimonianza: i superstiti del Lager che, come Levi, sentiranno il dovere di testimoniare per conto dei *Muselmänner*, lo potranno fare soltanto dalla prospettiva esterna di *Prominent*. Solo un *Muselmann* ha avuto esperienza di cosa volesse dire raggiungere il fondo, come scrive Levi nei *Sommersi e i salvati*:

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. [...] Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i «mussulmani», i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione. (Opere, II: 1196)

Il magnetofono di Wilkins

Negli *Stregoni* compare un oggetto particolarmente emblematico, che spiega ulteriormente il legame tra antropologia e testimonianza: il

- 21 La stessa osservazione vale per la monografia di Holmberg, unico antropologo ad aver vissuto tra i Siriono.
- 22 Alcuni volumi fondativi di questa tendenza dell'antropologia del secondo Novecento sono Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il mulino, 1987; James Clifford, *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993; James Clifford e George E. Marcus (a cura di), *Scrivere le culture: poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 1997.

magnetofono, che, tra i pochi strumenti che si salvano dal rogo del campo di Wilkins e Goldbaum, simboleggia il lavoro di raccolta dati dei due antropologi.²³ Stranamente, il magnetofono non viene menzionato come strumento usato nel lavoro sul campo in *Nomads of the Long Bow* di Holmberg o nei volumi antropologici tradotti da Levi. Come sappiamo dai suoi taccuini, Claude Lévi-Strauss, pur aggirandosi tra i Bororo o i Nambikwara con registratore e cinepresa, ne fece un uso estremamente limitato, ritenendoli strumenti intrusivi e preferendo prendere nota manualmente delle informazioni raccolte sul campo.²⁴ Il magnetofono era invece uno strumento fortemente presente nell'antropologia italiana, usato soprattutto per registrare fiabe e canti popolari:²⁵ fatto che

- 23 Benché il magnetofono sia strettamente legato al lavoro dell'antropologo, la sua inclusione nel racconto potrebbe anche essere legata al fatto che Gerhard Goldbaum fosse un ingegnere dei suoni.
- 24 Intervistato nel 1971, Lévi-Strauss dichiara: «Se invii un'enorme équipe di antropologi in una piccola tribù, con fotografi, cameraman, addetti alla registrazione e simili, non c'è dubbio che quella cultura è alterata. Io non ho mai lavorato così né credo che si debba lavorare in quel modo. Da questo punto di vista sono malinowskiano. Penso che l'antropologo dovrebbe lavorare da solo, con il minimo supporto possibile, solo un blocco per gli appunti e una matita, e dovrebbe essere il meno invadente possibile» (Patrick Wilcken, *Il poeta nel laboratorio. Vita di Claude Lévi-Strauss*, Milano, Il Saggiatore, 2013, traduzione di Raoul Kirchmayr, p. 118). L'uso limitato di strumenti sofisticati nelle spedizioni amazzoniche di Lévi-Strauss degli anni Trenta fu in realtà dovuto anche alla scarsità di mezzi: «In seguito [Lévi-Strauss] si lamentò del fatto che, nonostante avessero portato con loro una radiotrasmittente e un registratore, non avessero il materiale necessario per incidere interviste o per registrare la musica indigena» (Wilcken, *Il poeta nel laboratorio*, cit., p. 102).
- 25 Nel corso degli anni Cinquanta, Ernesto De Martino fu tra i primi antropologi a fare ampio uso del magnetofono nelle sue ricerche sul campo in Basilicata per registrare interviste, canti popolari e formule magiche: «La serie di documenti illustrativi, ricavati dalla osservazione etnografica e dalle registrazioni magnetofoniche delle interviste, si apre con Maria Adamo, detta *La Silvestre*» (Ernesto De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 68). Sulle modalità di raccolta dati e sul metodo di De Martino si veda Amalia Signorelli, *Ernesto De Martino nella ricerca sul campo*, «La Ricerca Folklorica», 13 (aprile 1986): 5-14 (pp. 8-9).

fa presumere che la conoscenza diretta delle pratiche antropologiche da parte di Levi fosse più vasta di quanto pensato finora.

Nell'opera di Levi, la presenza del magnetofono non è limitata a *Gli stregoni*. L'oggetto torna anche nella già citata prefazione a *Moments of Reprieve*, come metafora del ricordo preciso e indelebile di certi suoni del Lager: «Ricordo, ad esempio, come le ricorderebbe un nastro di magnetofono o un pappagallo, intere frasi di lingue che non conoscevo allora, né oggi conosco» (Opere, II: 1655).²⁶ Nei *Sommersi e i salvati* l'oggetto compare una terza volta a simboleggiare quello che la traduzione in tedesco di *Se questo è un uomo* aveva significato per Levi, ovvero la restituzione della testimonianza nella veste linguistica in cui lo scrittore aveva vissuto la sua prigionia ad Auschwitz: «In un certo modo, non si trattava di una traduzione ma piuttosto di un restauro: la sua [del traduttore, Heinz Riedt] era, o io volevo che fosse, una *restitutio in pristinum*, una retroversione alla lingua in cui le cose erano avvenute ed a cui esse competevano, doveva essere, più che un libro, un nastro di magnetofono.» (Opere, II: 1257).

Nell'ultima parte della sua carriera di scrittore, Levi paragona dunque in diverse occasioni il libro di testimonianze alla sbobinatura del nastro di un magnetofono, non mancando però di segnalare il rischio che la rievocazione di un avvenimento avvenga attraverso memorie fisse e sclerotizzate. Levi torna spesso a riconsiderare il ruolo delle pagine di *Se questo è un uomo*, che nel corso dei decenni si era trasformato per lui in una sorta di “memoria-protesi”: «Adesso, dopo tanti e tanti anni, riesce a me stesso difficile restituire lo stato d'animo del prigioniero di allora, del me stesso di allora. Soprattutto l'aver scritto questo libro funziona per me come una “memoria-protesi”, una memoria esterna che si interpone tra il mio vivere

26 Sebbene in un contesto piuttosto diverso, il protagonista del racconto fantascientifico *Il fabbro di se stesso* traccia un parallelo tra le etimologie dell'inglese “record” (registrare) e dell'italiano “ricordare”: «Queste cose le avete registrate, “recorded”: le ricordate bene, ma, ripeto, a che serve ricordare senza evocare? Non è questo il senso del verbo “ricordare”, quale viene comunemente pronunciato e inteso» (Opere, I: 813).

di oggi e quello di allora: io rivivo oramai quelle cose attraverso ciò che ho scritto» (Opere, III: 439).

Possiamo dunque leggere *Gli stregoni* come un'ipotesi di lavoro: il tentativo di Levi di rappresentare in una veste finzionale i problemi del genere della testimonianza, attraverso il parallelo con il *fieldwork* etnografico. Dietro alla maschera di Wilkins, l'antropologo-stregone, Levi cerca di liberarsi del punto di vista che aveva sempre adottato per parlare di Auschwitz e prova a immaginare di trovarsi di fronte a una situazione inedita, in cui è privo dei riferimenti culturali abituali. Davanti al rischio di parlare facendo affidamento alla "memoria-protesi" di *Se questo è un uomo*, Levi vuole soprattutto evitare di ripetere parole e immagini già usate altrove. In questo tentativo, si può leggere dunque un ultimo parallelo con *I sommersi e i salvati*, libro con quale Levi cercherà di riflettere sul Lager in maniera nuova, guardando da una prospettiva straniata gli eventi accaduti quasi quarant'anni prima.

Biografie delle autrici e degli autori

VALERIA PAOLA BABINI è stata Docente di Storia della scienza presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Bologna. Ha dedicato le sue ricerche alla storia delle scienze umane e più recentemente alla letteratura italiana. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento* (2009); *Parole Armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione* (2018), *Montessori prima di Montessori* (2023). Ha tra l'altro curato: *Italian Sexualities Uncovered, 1789–1914* (2015) in collaborazione con Chiara Becalossi, Lucy Riall e Philippe Tissié, *Il caso clinico del viaggiatore sonnambulo* (2022).

ANNA BALDINI è Professoressa associata di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università per Stranieri di Siena. Co-dirige con Irene Fantappiè e Michele Sisto la collana «Letteratura tradotta in Italia» (Quodlibet) e la rivista «allegoria» con Pietro Cataldi e Raffaele Donnarumma. È autrice de *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta* (2008) e di *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902–1936)* (2023). Ha dedicato più saggi a Levi, tra cui *Primo Levi and the Italian Memory of the Shoah*, in «Quest. Issues in Contemporary Jewish History» (2014).

MARCO BELPOLITI è scrittore e saggista, insegna all'Università di Bergamo e collabora al quotidiano «la Repubblica». È co-direttore della rivista «Riga» e direttore editoriale della rivista online «doppiozero». Tra le sue numerose pubblicazioni: *Primo Levi di fronte e di profilo* (2015, vincitore del Premio The Bridge 2016), di cui è uscita un'edizione inglese ampliata *Primo Levi. An Identikit* (2022). Ha pubblicato *Pianura (Einaudi)* vincitore del Premio Dessì e del Premio Comisso 2021. Ha tra l'altro curato le *Opere complete* (2016–2018) di Levi e i saggi di Italo Calvino *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni* (2023).

DARIA BIAGI svolge attività di ricerca post-dottorato al Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della Sapienza Università di Roma. Ha collaborato al progetto FIRB *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia*. È autrice di *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo* (2017) e *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento* (2022). Ha inoltre curato l'edizione delle lettere tra Alberto Spaini e Giuseppe Prezzolini (*Carteggio 1911-1974*, 2020).

RICCARDO CAPOFERRO è Professore associato in Letteratura inglese presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Sapienza Università di Roma. È tra l'altro autore di *Novel: la genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento* (2013) e *Leggere Swift* (2017). Ha lavorato, a più riprese, sulla cultura italiana del Novecento, con studi su Primo Levi, Italo Calvino, Gianni Celati e Hugo Pratt. Tra questi il saggio *Primo Levi e Charles Darwin: selezione, adattamento e atavismo in «Se questo è un uomo»* in «Studium» (2019).

GIOVANNA CORDIBELLA è Professoressa di Letteratura italiana all'Università di Berna, co-direttrice dell'Istituto di Lingua e Letteratura italiana. Si occupa di Letteratura moderna e contemporanea e di Letteratura del Rinascimento. Tra i suoi principali interessi scientifici vi è inoltre lo studio della Letteratura in lingua italiana della Svizzera. È tra l'altro autrice di *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria* (2009). Tra le sue curatele: *Erich Auerbach e la tradizione europea* (2017).

ALICE GARDONCINI è assegnista di ricerca in Letteratura italiana all'Università di Ferrara. Si occupa di traduzione, rapporti tra letteratura italiana e tedesca e forme collaterali di autorialità. È autrice di *Tradurre la luna. I romantici tedeschi in Tommaso Landolfi* (1933-1946) (2022). Collabora con diverse case editrici e traduce dal tedesco. Ha tra l'altro tradotto e curato per Einaudi il sesto volume del *Teatro* di Thomas Bernhard (2021) e per Sellerio *Il saluto sbagliato* di Maxim Biller (2023).

MATTEO GIANCOTTI è Professore associato presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, nel settore Letteratura contemporanea. Oltre a Primo Levi, ha dedicato numerosi saggi a Andrea Zanzotto, Luigi Meneghello, Clemente Rebora, Goffredo Parise ed è autore di *Paesaggi del trauma* (2017), studio sulla rappresentazione del paesaggio nelle poesie e nei racconti sulla Grande guerra e sulla Resistenza. Nel 2022 ha pubblicato per Mondadori Università *Educare al testo letterario*.

ROBERT S. C. GORDON è Serena Professor of Italian all'Università di Cambridge. È tra l'altro autore di *Primo Levi's Ordinary Virtues: From Testimony to Ethics* (2001), *The Holocaust in Italian Culture, 1944–2010* (2012) e *Modern Luck. Narratives of Fortune in the Long Twentieth Century* (2023). Ha tenuto la prima Lezione Primo Levi, poi pubblicata da Einaudi dal titolo *Sfacciata fortuna. La Shoah e il caso – Outrageous Fortune. Luck and the Holocaust* (2010). Ha curato con Marco Belpoliti *Primo Levi, The Voice of Memory. Interviews 1961–1987* (2000), *The Cambridge Companion to Primo Levi* (2007) e con Gianluca Cinelli la raccolta *Innesti. Primo Levi e i libri altrui* (2020).

MICHELE MAIOLANI è Visiting Fellow presso l'Institute of Languages, Cultures and Societies (University of London) e Postdoctoral Affiliate presso il dipartimento di MMLL della University of Cambridge, dove si è da poco addottorato in Italian con una tesi sull'influenza dell'antropologia nelle opere di Italo Calvino, Primo Levi e Gianni Celati. Ha pubblicato diversi saggi in volume e su rivista su diversi autori italiani del Novecento. Ha scritto su Primo Levi e l'antropologia in «The Italianist» (*Primo Levi's Anthropological Readings in «Scientific American»*, 2023) e nel volume *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities (Cultural and Ecological Extinction in Primo Levi's Science-Fiction)*, 2023). Ha inoltre curato, insieme a Marco Malvestio ed Eleonora Lima, un numero monografico di «Enthymema» (2023) sulla fantascienza di Levi. È tra i promotori della Summer School *Primo Levi. Prospettive transnazionali*.

MARTINA MENGONI è Professoressa associata di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Ferrara e principal investigator del progetto quinquennale ERC Starting Grant *Primo Levi's Correspondence with German Readers and Intellectuals* (LeviNeT), che ha l'obiettivo di sviluppare un'edizione online open access dei carteggi tedeschi di Primo Levi. È stata assistente post-doc all'Istituto di Lingua e Letteratura Italiana di Berna e collabora con il Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino. Tra i suoi studi su Primo Levi: *Primo Levi e i tedeschi – Primo Levi and the Germans* (2017), l'edizione scolastica dei *Sommersi e i salvati* (2019) curata con Roberta Mori e *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro* (2021). Con Domenico Scarpa ha curato la nuova edizione di *Storie naturali* di Levi (2022).

GIOVANNI MIGLIANTI è Visiting Assistant Professor nel Dipartimento di Lingue e letterature romanze della Wesleyan University di Middletown, Connecticut. Si è addottorato in Italian Studies alla Yale University con una tesi sulla nozione del pudore nell'opera di Primo Levi. Si occupa di letteratura italiana moderna e contemporanea, con particolare riferimento al rapporto fra letteratura e storia. Su Primo Levi e la letteratura italiana della Shoah ha scritto, fra l'altro, su «California Italian Studies» (*Primo Levi's Affective Compromise*, 2022) e nel «Journal of War and Culture Studies» (*Italian Holocaust Literature and the Paradox of Affect*, 2020).

ROBERTA MORI è responsabile dei servizi didattici del Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino. Si è specializzata in Letteratura italiana del Novecento alla Scuola Normale Superiore di Pisa e all'Università di Verona. Fra le sue pubblicazioni leviiane: *Album Primo Levi* (2017) co-curato con Domenico Scarpa, l'edizione scolastica dei *Sommersi e i salvati* (2019), con Martina Mengoni, e del *Sistema periodico* (2022).

DOMENICO SCARPA è consulente letterario del Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino. Nella la sua vasta produzione saggistica e editoriale figurano le note ai testi per i *Complete Works* di Levi usciti nel 2015 per Norton Liveright, e diverse curatele, tra queste: *Così fu Auschwitz*.

Testimonianze 1945–1986 (2015) con Fabio Levi, *Album Primo Levi* (2017) con R. Mori, *Bibliografia di Primo Levi ovvero Il Primo Atlante* (2022). Tra i suoi studi più recenti: *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore* (2023).

ANGELA SICILIANO è lettrice di italiano all'Università Paris III. Si è addottorata in Studi Italianistici nel 2022, presso le Università di Pisa e Grenoble, con una tesi sulla biblioteca e sulle postille di Giorgio Bassani. Specializzata in filologia d'autore, si occupa di letteratura del Novecento, con particolare attenzione a Giorgio Bassani, Primo Levi e Giovanni Testori. Di Bassani ha curato *Una città in pianura e altri racconti giovanili* (2021).

ITALIAN MODERNITIES

Edited by
Pierpaolo Antonello and Robert Gordon,
University of Cambridge

The series aims to publish innovative research on the written, material and visual cultures and intellectual history of modern Italy, from the nineteenth century to the present day. It is open to a wide variety of different approaches and methodologies, disciplines and interdisciplinary fields: from literary criticism and comparative literature to archival history, from cultural studies to material culture, from film and media studies to art history. It is especially interested in work which articulates aspects of Italy's particular, and in many respects, peculiar, interactions with notions of modernity and postmodernity, broadly understood. It also aims to encourage critical dialogue between new developments in scholarship in Italy and in the English-speaking world.

Proposals are welcome for either single-author monographs or edited collections (in English and/or Italian). Please provide a detailed outline, a sample chapter, and a CV. For further information, contact the series editors, Pierpaolo Antonello (paa25@cam.ac.uk) and Robert Gordon (rscg1@cam.ac.uk).

- Vol. 1** Olivia Santovetti: *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel*. 260 pages, 2007.
ISBN 978-3-03910-550-2
- Vol. 2** Julie Dashwood and Margherita Ganeri (eds):
The Risorgimento of Federico De Roberto. 339 pages, 2009.
ISBN 978-3-03911-858-8
- Vol. 3** Pierluigi Barrotta and Laura Lepschy with Emma Bond (eds):
Freud and Italian Culture. 252 pages, 2009.
ISBN 978-3-03911-847-2

- Vol. 4** Pierpaolo Antonello and Florian Mussgnug (eds): *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. 354 pages, 2009.
ISBN 978-3-0343-0125-1
- Vol. 5** Florian Mussgnug: *The Eloquence of Ghosts: Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*. 257 pages, 2010.
ISBN 978-3-03911-835-9
- Vol. 6** Christopher Rundle: *Publishing Translations in Fascist Italy*. 268 pages, 2010.
ISBN 978-3-03911-831-1
- Vol. 7** Jacqueline Andall and Derek Duncan (eds): *National Belongings: Hybridity in Italian Colonial and Postcolonial Cultures*. 251 pages, 2010.
ISBN 978-3-03911-965-3
- Vol. 8** Emiliano Perra: *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*. 299 pages, 2010.
ISBN 978-3-03911-880-9
- Vol. 9** Alan O'Leary: *Tragedia all'italiana: Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970–2010*. 300 pages, 2011.
ISBN 978-3-03911-574-7
- Vol. 10** Robert Lumley: *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*. 228 pages, 2011.
ISBN 978-3-0343-0113-8
- Vol. 11** Enrica Maria Ferrara: *Calvino e il teatro: storia di una passione rimossa*. 284 pages, 2011.
ISBN 978-3-0343-0176-3
- Vol. 12** Niamh Cullen: *Piero Gobetti's Turin: Modernity, Myth and Memory*. 343 pages, 2011.
ISBN 978-3-0343-0262-3

- Vol. 13** Jeffrey T. Schnapp: *Modernitalia*. 338 pages, 2012.
ISBN 978-3-0343-0762-8
- Vol. 14** Eleanor Canright Chiari: *Undoing Time: The Cultural Memory of an Italian Prison*. 275 pages, 2012.
ISBN 978-3-0343-0256-2
- Vol. 15** Alvise Sforza Tarabochia: *Psychiatry, Subjectivity, Community: Franco Basaglia and Biopolitics*. 226 pages, 2013.
ISBN 978-3-0343-0893-9
- Vol. 16** Katharine Mitchell and Helena Sanson (eds): *Women and Gender in Post-Unification Italy: Between Private and Public Spheres*. 282 pages, 2013.
ISBN 978-3-0343-0996-7
- Vol. 17** Enrico Cesaretti: *Fictions of Appetite: Alimentary Discourses in Italian Modernist Literature*. 280 pages, 2013.
ISBN 978-3-0343-0971-4
- Vol. 18** Jennifer Burns: *Migrant Imaginaries: Figures in Italian Migration Literature*. 228 pages, 2013.
ISBN 978-3-0343-0986-8
- Vol. 19** Donatella Maraschin: *Pasolini: cinema e antropologia*. 306 pages, 2014.
ISBN 978-3-0343-0255-5
- Vol. 20** Danielle Hipkins and Roger Pitt (eds): *New Visions of the Child in Italian Cinema*. 356 pages, 2014.
ISBN 978-3-0343-0269-2
- Vol. 21** Emma Bond, Guido Bonsaver and Federico Faloppa (eds): *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*. 479 pages, 2015.
ISBN 978-3-0343-0961-5
- Vol. 22** Charlotte Ross: *Eccentricity and Sameness: Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s–1930s*. 318 pages, 2015.
ISBN 978-3-0343-1820-4

- Vol. 23** Fabio A. Camilletti and Paola Cori (eds): *Ten Steps: Critical Inquiries on Leopardi*. 330 pages, 2015.
ISBN 978-3-0343-1925-6
- Vol. 24** Charles Burdett: *Italy, Islam and the Islamic World: Representations and Reflections, from 9/11 to the Arab Uprisings*. 232 pages, 2016.
ISBN 978-3-0343-1976-8
- Vol. 25** Danielle Hipkins: *Italy's Other Women: Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940–1965*. 451 pages, 2016.
ISBN 978-3-0343-1934-8
- Vol. 26** Luigi Petrella: *Staging the Fascist War: The Ministry of Popular Culture and Italian Propaganda on the Home Front, 1938–1943*. 266 pages, 2016.
ISBN 978-1-906165-70-3
- Vol. 27** Marina Spunta and Jacopo Benci (eds): *Luigi Ghirri and the Photography of Place: Interdisciplinary Perspectives*. 364 pages, 2017.
ISBN 978-3-0343-2226-3
- Vol. 28** Pierpaolo Antonello, Matilde Nardelli and Margherita Zanoletti (eds): *Bruno Munari: The Lightness of Art*. 434 pages, 2017.
ISBN 978-3-0343-1937-9
- Vol. 29** Fabio Camilletti: *Italia lunare: gli anni Sessanta e l'occulto*. 258 pages, 2018.
ISBN 978-1-78707-462-0
- Vol. 30** Sciltian Gastaldi and David Ward (eds): *Era mio padre: Italian Terrorism of the Anni di Piombo in the Postmemorials of Victims' Relatives*. 284 pages, 2018.
ISBN 978-1-78874-326-6
- Vol. 31** Patrick McGauley: *Matera 1945-1960: The History of a 'National Disgrace'*. 254 pages, 2018.
ISBN 978-1-78874-357-0

- Vol. 32** Federica Mazzara: *Reframing Migration: Lampedusa, Border Spectacle and Aesthetics of Subversion*. 268 pages, 2019.
ISBN 978-3-0343-1884-6
- Vol. 33** Fabrizio De Donno: *Italian Orientalism: Nationhood, Cosmopolitanism and the Cultural Politics of Identity*. 376 pages, 2019.
ISBN 978-1-78874-018-0
- Vol. 34** John Champagne: *Queer Ventennio: Italian Fascism, Homoerotic Art, and the Nonmodern in the Modern*. 320 pages, 2019.
ISBN 978-1-78997-224-5
- Vol. 35** Maria Morelli: *Queer(ing) Gender in Italian Women's Writing: Maraini, Sapienza, Morante*. 314 pages, 2021.
ISBN 978-1-78874-175-0
- Vol. 36** Gianluca Cinelli and Robert S. C. Gordon (eds): *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*. 416 pages, 2020.
ISBN 978-1-78997-450-8
- Vol. 37** Meriel Tulante: *Italian Chimeras: Narrating Italy through the Writing of Sebastiano Vassalli*. 320 pages, 2020.
ISBN 978-1-78997-702-8
- Vol. 38** Giancarlo Lombardi and Christian Uva (eds): *Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*. 558 pages, 2016.
ISBN 978-3-0343-2217-1 (Vol. 1 in *Panoramas*)
- Vol. 39** Emanuela Patti: *Opera aperta: Italian Electronic Literature from the 1960s to the Present*. 328 pages, 2022.
ISBN 978-1-78997-859-9
- Vol. 40** Carlo Baghetti, Jim Carter and Lorenzo Marmo (eds): *Italian Industrial Literature and Film: Perspectives on the Representation of Postwar Labor*. 568 pages, 2021.
ISBN 978-1-78874-598-7 (Vol. 2 in *Panoramas*)

- Vol. 41** Alessandro Bosco: *Uno spazio narrativo immersivo: La XIII Triennale di Milano, 1964*. 242 pages, 2022.
ISBN 978-1-80079-832-8
- Vol. 42** Linetto Basilone: *The Distance to China: Twentieth-Century Italian Travel Narratives of Patriotism, Commitment and Disillusion (1898–1985)*.
336 pages, 2022.
ISBN 978-1-78997-510-9
- Vol. 43** Giovanna Cordibella and Martina Mengoni (eds): «*Esemplari umani*». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*.
282 pages, 2024.
ISBN 978-1-80079-721-5