

a Piero Pieri

[...] la crisi attuale è una crisi di crescita, e una delle più ardue a essere superate. L'uomo è sul punto della sua storia naturale al quale si trova il bambino quando – e non senza pena – egli deve allontanarsi per la prima volta dalla cerchia familiare (dalle sottane della madre), per andare coi suoi compagni – buoni e cattivi – a scuola.

Umberto Saba

Mi lusinga il pensiero che questa mia lugubre invenzione abbia avuto un effetto retroattivo ed apotropaico.

Primo Levi

È questo lo stato di simulazione, quello in cui possiamo solo rimettere in gioco tutti gli scenari perché hanno già avuto luogo – realmente o virtualmente. È quello dell'utopia realizzata, di tutte le utopie realizzate, in cui bisogna paradossalmente continuare a vivere come se realizzate non fossero. Ma poiché lo sono, e poiché non possiamo più mantenere la speranza di realizzarle, non ci resta altro da fare che iper-realizzarle in una simulazione indefinita. Viviamo nella riproduzione indefinita di ideali, di fantasmi, di immagini, di sogni che sono ormai dietro di noi e che dobbiamo tuttavia riprodurre in una sorta di indifferenza fatale.

Jean Baudrillard

NOTIZIA BIBLIOGRAFICA

Il terzo capitolo di questo studio è il frutto della rimodulazione e dell'ampliamento della pubblicazione *Primo Levi tra arte e letteratura. Per una teoria della gestualità rituale*, comparsa in «Poetiche», 12, 1/2010. Il paragrafo 3 del quarto capitolo, *Città-isola: co-variante spazio-temporale nella mimesi geo-politica*, è stato presentato, in occasione del Convegno annuale Mod 2010, come comunicazione (*Questione di tranquillità. Il profilo urbano nei racconti fantastici di Primo Levi*) sul tema «La città e l'esperienza del moderno».

INTRODUZIONE

Esiste una possibilità teorica di assumere la produzione letteraria di Primo Levi entro una prospettiva di passaggio critico dalla modernità alla imminente postmodernità¹? Esistono indizi testuali – “sintomi” culturali, vorremmo dire –, che consentano di decodificarne la figura autoriale nei termini appositivi di uno «scienziato sociale»²? Esiste una costante di lettura da marginalizzare – quella di Levi scrittore «del primo dopoguerra», «scrittore-testimone»³ – a fronte, invece, di una lezione ancora tutta da divulgare, che vuole collocare la narrativa leviana al crocevia tra storia, antropologia e teoria sociale? E, ancora, può il modo letterario fantastico, associato alla deriva complanare fantascientifica, essere reso funzionale dall'autore, in vista di tale convergenza? E, infine, come definire lo stesso fantastico in Levi?

Lo studio che segue si propone di fondare le condizioni basilari di risoluzione di tali quesiti, fornendo al lettore di Levi un insieme pertinente e omogeneo di dati, che, per genesi, forma e contenuto, si organizzino simpateticamente nella resa di un modello⁴ analitico. Se, nel far ciò, incorressimo nel dato esperienziale dell'autore, il lettore sia avvisato dell'applicazione consapevole di un taglio verticale, e non sincronico, dell'argomentazione su Levi, sulla base del presupposto per cui «[...] a un certo punto il dibattito sulla temporalità si biforca sempre in due sentieri: l'esperienza esistenziale (nella quale sembrano prevalere i problemi della memoria) e il

¹ Accogliamo, qui, la tesi della continuità, contrapposta a quella della frattura, tra modernismo e postmodernismo, come è possibile leggere in DAVID HARVEY, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Milano, Net, 2002. Cfr. Ivi, pp. 146-148, dove si considera il postmodernismo come «un tipo particolare di crisi» all'interno del modernismo, volta ad accentuare gli aspetti del «frammentario», «effimero», «caotico», già insiti in quest'ultimo.

² STUART WOOLF, *Il senso della storia per Primo Levi*, in PAOLO MOMIGLIANO LEVI, ROSSANA GORRIS (a c. di), *Primo Levi: testimone e scrittore di storia*, Firenze, Giuntina, 1999, p. 27.

³ CESARE CASES, *La scoperta di Primo Levi come scrittore*, in P. MOMIGLIANO LEVI, R. GORRIS (a c. di), *Primo Levi*, cit., p. 90.

⁴ Il termine è assunto dal lessico sociologico, per cui «il modello è una costruzione intellettuale che semplifica la realtà al fine di enfatizzare il ricorrente, il generale e il tipico presenti in forma di insiemi, di tratti o di attributi» (cfr. PETER BURKE, *Storia e teoria sociale*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 43).

tempo storico, con i suoi pressanti interrogativi sul futuro. [...] proprio nell'Utopia queste due dimensioni si fondono senza soluzione di continuità e il tempo esistenziale viene assorbito in un tempo storico»⁵.

Partiamo, dunque, dal «tempo individuale», che si rivela coincidente con quello di una crisi storica. Quando – è il gennaio del 1946 – il reduce da Auschwitz, Primo Levi, chimico torinese di origine ebraica, si metamorfosa nel Primo Levi, scrittore di racconti, si ha l'attuazione di una dinamica catartica:

Ma io ero ritornato dalla prigionia da tre mesi, e vivevo male. Le cose viste e sofferte mi bruciavano dentro; mi sentivo più vicino ai morti che ai vivi, e colpevole di essere uomo, perché gli uomini avevano edificato Auschwitz, ed Auschwitz aveva ingoiato milioni di essere umani, e molti miei amici, ed una donna che mi stava nel cuore. Mi pareva che mi sarei *purificato* raccontando, [...] scrivendo trovavo *breve* pace e mi sentivo ridiventare uomo, uno come tutti, né martire né infame né santo, uno di quelli che si fanno una famiglia, e *guardano al futuro anziché al passato*⁶.

Il passo, costruito da Levi su toni marcatamente avversativi in apertura e chiusura di paragrafo («Ma [...] anziché»), a indicare, in posizione sintatticamente forte, una condizione esistenziale di ulcerante esclusione dal piano esperienziale della normalità, fornisce la *legenda* della composizione di *Se questo è un uomo*. Tuttavia, malgrado la rilevanza del luogo per un'indagine eziologica, ciò che qui ci preme porre in risalto è il necessario ricorso alla funzione affrancatrice, espletata dal mezzo letterario. Quest'ultimo, infatti, risulta foriero di quella «trasformazione unificatrice»⁷, che origina dall'aver indossato la rituale maschera apotropaica⁸ della fin-

⁵ FREDRIC JAMESON, *Il desiderio chiamato Utopia*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 24. Ci riserviamo, qui, un utilizzo in senso lato del termine "utopia", in quanto modo anziché genere letterario, sulla scorta di Suvin (cfr. DARKO SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 79): «[...] l'utopia non è un genere ma il "sottogenere sociopolitico della fantascienza". Paradossalmente, essa può essere considerata tale solo ora che la fantascienza si è espansa nella sua fase moderna».

⁶ PRIMO LEVI, *Cromo*, in *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975; ora in PRIMO LEVI, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2005, p. 501. Il corsivo è nostro.

⁷ Cfr. KARL KERÉNYI, *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 444.

⁸ Del fenomeno della maschera nel mondo antico e moderno, ci interessa ritenere, in primo luogo, la funzione dell'incontro tra entità alternative (umano-divino, vivente-estinto, ferino-umano, giovane-vecchio, maschile-femminile, uno-molteplice). Infatti, secondo la definizione del filologo Otto, la maschera è «incontro e soltanto incontro, essa [...] non ha che quella caratteristica possente del "farsi incontro", non ha quindi una esistenza completa, ma è simbolo e manifestazione di ciò che è e allo stesso tempo non è: immediata presenza, in uno con l'assoluta assenza» (cfr. WALTER F. OTTO, *Dioniso*, Genova, il melangolo, 1997, pp. 96-97). Ancora più eloquente, a nostro avviso, è l'associazione, intuuta dallo storico Vernant, tra la maschera, il cui attributo fondamentale è l'essere frontale, e

zione letteraria, l'autore nascondendo se stesso come entità individuale, ma solo per rivelarsi nella relazione, nell'«incontro» con un essere 'altro'. Tale entità, in mancanza di un *superior*, ossia di un precedente e perciò garante (divino), per Levi non può rappresentare che l'antenato, il defunto, nella tipologia ontologica ed etica del «sommerso». Se, infatti, l'origine di ogni mitologema, riflesso nel concreto istituto sociale e culturale del rito, è l'incontro con gli avi scomparsi, il viaggio nel regno dei morti, il commercio, in corpo o in spirito, con il trascendente⁹, anche in Levi il principio di fabulazione va ricercato nel nodo scorsoio che avvince il presente al passato, il conseguente all'antecedente.

L'azione originaria del racconto fantastico, che diviene maschera esistenziale, alibi socialmente spendibile dell'individualità, è, dunque, la comunicazione tra l'orizzonte del singolo e quello della collettività, del relativo e dell'universale, del contingente e dell'assoluto spazio-temporali, connessi tra loro dallo strumento della *performance* verbale, e letteraria in seconda battuta, che muove al riscatto psicologico e sociale a partire da un vissuto di fragilità. Tale maschera, allora, «[...] rende visibile la situazione umana tra un'esistenza individuale e un'esistenza più ampia, proteiforme»¹⁰. Volendo sintetizzare, dunque, diremmo che l'operazione estetica, nell'ordine di una funzione catartica, fa esperienza congiuntamente del versante comunicativo e di quello performativo¹¹. Inoltre, è

la categoria della «mostruosità»: «Lo scontro tra ciò che è normalmente separato, la deformazione stilizzata dei tratti, la scomposizione del volto in ghigno traducono ciò che noi abbiamo chiamato la categoria del mostruoso, nella sua ambivalenza tesa tra il terrifico e il grottesco, con il passaggio e l'oscillazione dall'uno all'altro. [...] Il mostruoso [...] non lo si può affrontare che di faccia, in uno scontro diretto con la Potenza che esige, perché la si veda, che si entri nel campo della sua facoltà magica e incantatrice con il rischio di perdersi» (cfr. JEAN-PIERRE VERNANT, *La morte negli occhi*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 81). Di qui, la possibilità della maschera apotropaica di allontanare (gr. *apotrepéin*) la negatività, estremizzando il portato della stessa, accentuando, cioè, retoricamente, l'effetto di terrore provocato dalla visione. Ma, e questo è il secondo punto di interesse della maschera come oggetto culturale, se il fine è la rimozione del male esperito, con la conseguente conciliazione degli opposti, allora la maschera apotropaica potrà mettere in relazione la cosa e l'idea, la materia e lo spirito, il *factum* e il *dictum* (o il *dicturum*), il passato e il futuro. È quanto sottolinea il filosofo e teologo Florenskij, paragonando la cultura dell'icona a quella della maschera rituale: «L'icona è un'immagine del mondo venturo; essa [...] consente di saltare sopra il tempo e di vedere, sia pure vacillanti, le immagini – “come in enigma nello specchio” – del mondo venturo. Queste immagini sono del tutto concrete e parlare dell'accidentalità di alcune delle loro parti significa assolutamente fraintenderne la natura simbolica» (cfr. PAVEL FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977, p. 129). Il nostro studio dimostrerà come il racconto di Levi obbedisca a dinamiche analoghe a quelle appena descritte.

⁹ VLADIMIR PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 85: «L'inizio del racconto di fate ci si presenta come nato sulla base delle rappresentazioni della morte».

¹⁰ Cfr. K. KERÉNYI, *Miti e misteri*, cit., p. 464.

¹¹ Cfr. HANS R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 105-106: «La catarsi nel senso dell'esperienza estetica fondamentale della comunicazione

proprio la modalità fantastica, adottata da Levi, il principale *medium* tra l'attenzione allo specifico, all'evento, propria dell'approccio storico, e la tendenza socio-antropologica al comparativismo di fenomeni culturali di varia entità. Infatti, «la storia, sotto forma di storicità analogica, si trova ad essere il prossimo e cruciale passo per la comprensione della fantascienza: un racconto è sempre anche storia, e la fantascienza è sempre anche un certo tipo di racconto storico funzionale»¹².

A ciò si aggiunge che il rito di allontanamento dal complesso delle negatività, tramite la figurazione – solo apparentemente mimetica – di oggetti spaventevoli, corrisponde a un fenomeno esorcistico nei confronti di una situazione di precarietà etica e sociale, di un male, dunque, che, trasposto sulla pagina, scoraggi dal suo concreto compimento. Si tratta di un procedimento non dissimile da quello assurto a metodo nella *pars destruens* di tanto pensiero razionalista – da Cartesio in poi, per intenderci –, opportunamente mescolato con le facoltà immaginative del più canonico pensiero utopico. Per cui, seguendo Jameson:

Lo sguardo che si apre sulla storia a partire da un determinato frangente sociale deve incoraggiare le semplificazioni in cui le miserie e le ingiustizie attualmente visibili danno l'impressione di plasmarsi e organizzarsi attorno a un singolo problema o a un errore specifico. All'inizio il rimedio utopico deve essere fondamentalmente negativo, deve fungere da invito a rimuovere ed estirpare questa specifica radice di tutti i mali, dalla quale scaturiscono tutte le altre¹³.

In quest'ottica, e anzi con un ulteriore scarto cognitivo, recuperiamo dal passo di *Cromo* la direzionalità di una dialettica temporale, per cui le visioni di un passato traumatico – la radice “tra-” contiene il senso fondamentale del “passare al di là”, ossia del movimento nel tempo e nello spazio – ricorrono sotto le parvenze di una perturbante e futuristica *mise en abyme*, per raccontare, scongiurandole, le potenzialità di un tempo critico. È dall'interruzione, dal ponte sospeso tra un *prima* e un *dopo*, che si origina «lo stare a vedere», la speculazione scientifica e filosofica, la quale prelude alla scelta etica, dopo la stasi perniciosa di un *fascinum* subito – quello della morte – ad Auschwitz e sempre, di un momento-memento orroroso per la coscienza debole.

corrisponde così sia all'utilizzazione pratica dell'arte per la funzione sociale della mediazione, inaugurazione e giustificazione di norme dell'agire, sia alla destinazione ideale di ogni arte autonoma: staccare l'osservatore dagli interessi e dagli intrecci pratici della sua vita quotidiana per collocarlo, attraverso il godimento di sé nel godimento dell'altro, nella libertà estetica del proprio giudizio».

¹² D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza*, cit., p. 105.

¹³ F. JAMESON, *Il desiderio chiamato Utopia*, cit., p. 29.

Il guardare «al futuro anziché al passato» – così Levi –, nei modi del racconto fantastico o di anticipazione, equivale, dunque, entro l'universo del tecnico¹⁴, dell'uomo artefice, e al crocicchio con la magia della formula alchemica, alla scoperta, nell'accertamento delle possibilità del reale, del senso di una sana accettazione del passato stesso. Un trattamento innovativo è stato, perciò, riservato da Levi alla consueta cognizione spazio-temporale della memoria-abisso. La dinamica di memoria e anticipazione, presa in esame negli ultimi capitoli di questo studio, ha garantito il riscontro di quella funzione, vera e propria categoria culturale attivata dall'autore, che chiameremo *memoria apotropaica*, ricorrendo all'immaginario iconologico, da una parte, e alla lessico dell'antropologia, dall'altra, forti in ciò della padronanza leviana della materia, come si vedrà nel corso di questa analisi, nonché dello stesso uso autoriale del termine, in riferimento alla produzione fantastica¹⁵.

Il sistema, struttura unitaria e complessa, delle scritture fantastiche, in Levi, assurge a modello di costruzione tramite arginamento, accerchiamento della materia ostile, ridotta all'impotenza nell'atto di essere svelata. E, a questo punto, conviene porre l'accento su un'ulteriore indicazione di poetica ricavabile dal passo succitato: che il sollievo apportato dallo scrivere risulti «breve» (vedi corsivo), non è unicamente in conseguenza del ritorno episodico e irrelato di un passato di angoscia, bensì perché tale è da intendersi il respiro stesso della narrazione. Così, non reca meraviglia che il primo nucleo di *Se questo è un uomo* corrisponda a quella *Storia di dieci giorni*, che, nel definitivo assetto, conclude l'opera nel segno della *brevitas*. Non si tratta, qui, di verificare l'effetto di contaminazione tra scrittura diaristica e *topos* biblico della creazione, la cui parodia è funzionale al racconto di una ri-creazione simbolica dell'essere umano¹⁶, ovvero dell'ennesima metamorfosi leviana, da intendersi come un ripristino del-

¹⁴ Il paragone, proposto da Jameson (Ivi, p. 28) per lo scrittore di fantascienza, è quello col *bricoleur* lévi-straussiano: «[...] sembra avere una certa affinità con quella dell'inventore nei tempi moderni, e sembra combinare necessariamente la capacità di identificare un problema da risolvere e l'ingegnosità di chi sa proporre e sperimentare una serie di soluzioni. [...] Dobbiamo anche tenere presente il piacere del bricolage». A questo proposito, vedi anche cap. VII.

¹⁵ La citazione in epigrafe («Mi lusinga il pensiero che questa mia lugubre invenzione abbia avuto un effetto retroattivo ed apotropaico») è desunta dalla lettera prefatoria dell'autore alla seconda edizione (1987) della raccolta *Vizio di forma*.

¹⁶ Cfr. PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere I*, a c. di MARCO BELPOLITI, Torino, Einaudi, 1997, p. 167: «A sera, intorno alla stufa, ancora una volta Charles, Arthur ed io ci sentimmo ridiventare uomini. Potevamo parlare di tutto. Mi appassionava il discorso di Arthur sul modo come si passano le domeniche a Provençères nei Vosgi, e Charles piangeva quasi quando io gli raccontai dell'armistizio in Italia». Per la risemantizzazione del modello veterotestamentario della Genesi, vedi anche il cap. I del presente studio.

l'ordine naturale. Piuttosto, ci preme considerare quanto ciascuna giornata funzioni, all'interno della macrostruttura romanzesca, da unità minima di narrazione, dotata di senso compiuto¹⁷.

L'autore, dunque, fin dal primo romanzo – e che di questo si tratti, non pare più necessaria la sottolineatura, stante la comprovata strategia narrativa di commistione dei complementari orizzonti testimoniale e finzionale¹⁸ – opera paradossalmente secondo i modi del racconto. Un efficace riscontro è offerto dal trattamento subito dal sistema dei personaggi nel processo variantistico, che interessa *Se questo è un uomo*, e che, proprio in questo settore, sembra farsi più cospicuo. Emblematico, nella prima edizione¹⁹, è il caso di Alberto, che fa la sua comparsa nel capitolo *Le nostre notti*²⁰ in quanto destinatario del racconto dell'incubo, che accomuna le notti dei prigionieri e giustifica l'uso del possessivo in senso collettivo: «[...] mi rammento anche di averlo già raccontato ad Alberto, e che lui mi ha confidato, con mia meraviglia, che questo è anche il suo sogno, ed il sogno di molti altri, forse di tutti»²¹. Nell'edizione Einaudi del 1958, l'ingresso *in medias res* è sostituito da un *excursus* tipologico, che contribuisce alla definizione del carattere eroico del *comprimario*²², agevolando quel processo di identificazione da parte del lettore, che è alla base della riuscita del meccanismo catartico, quando diretto sul destinatario. Qui, Levi si mostra, pertanto, maggiormente interessato alla dinamica ricettiva, laddove, nella prima edizione, prevaleva una logica narrativa per cui l'effetto della *poiesis* ricadeva naturalmente sul produttore²³, sul reduce bisognoso di dar voce ai propri fantasmi.

Siamo in grado, a questo punto, di tracciare una mappatura della scrit-

¹⁷ Cfr. MARCO BELPOLITI, *Note ai testi*, in P. LEVI, *Opere I*, cit., pp. 1407-1408: «[...] la scrittura di Levi [...] procede per piccoli blocchi, per "tessere"; ogni capitolo è suddivisibile in sottocapitoli, in unità narrative e testuali di lunghezza variabile (dalle poche righe a un'intera pagina). È l'inclinazione verso il "pensiero", il micro racconto [...]. Ci piace pensare che l'origine di questa scrittura a mosaico derivi a Levi [...] dalla consuetudine con la tradizione dei classici greci e latini, dalla lettura della Bibbia, ma anche dai testi della tradizione letteraria italiana letti a scuola in forma antologica; inoltre, c'è la consuetudine coi testi scientifici dove [...] l'aspetto formulistico, la definizione, prevale su tutto il resto».

¹⁸ Cfr. DANIELE DEL GIUDICE, *Introduzione*, in P. LEVI, *Opere I*, cit., pp. XIV-XXIV.

¹⁹ PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947.

²⁰ Ivi, pp. 52-60.

²¹ Ivi, p. 55.

²² Cfr. M. BELPOLITI, *Note ai testi*, cit., p. 1400; dove, giustamente, si considera che «il lettore troverà nel personaggio di Alberto un elemento di collegamento tra un capitolo e l'altro», a riprova della coerente strategia romanzesca sottesa dall'opera.

²³ Cfr. H. R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, cit., p. 106. Si rimanda, inoltre, alla parte seconda, *L'identificazione estetica. Saggio sull'eroe letterario* (Ivi, pp. 279-333).

tura leviana, che segua il progressivo orientarsi delle scelte autoriali dall'indefinito al finito, dall'indistinto al mimetico, e da questo all'esemplare. Dall'oscuro al chiaro, per usare una celebre contrapposizione dello stesso Levi (vedi cap. VII), come pure dall'attimo alla durata. Si tratta, pertanto, di riconoscere all'autore la consapevolezza teorica delle questioni formali, che agitano la modernità artistica fino all'avvento della postmodernità, ovvero dell'oscillazione continua tra forma aperta e forma chiusa, dinamica e statica, come equivalenti di una incessante ridiscussione, a partire dalla rivoluzione scientifica, dei paradigmi conoscitivi. Così, l'adozione leviana del modo fantastico sarà da intendersi come una soluzione opzionale rispetto ad altri sistemi semiotici complessi, quali il barocco, benjaminianamente concepito, il simbolismo e le avanguardie novecentesche, volti tutti a una difforme risemantizzazione del frammento, della rovina concettuale e materica, tramite la processualità metamorfica (vedi cap. III).

Ma torniamo al racconto, da cui abbiamo preso le mosse, quel *Cromo* che è la storia di una doppia risoluzione, scioglimento di un caso di impolmonimento²⁴ di sostanze chimiche, correlativo oggettivo del caso di alienazione del reduce. Lo stallo si metamorfosa, in entrambe le evenienze, in una storia di creazione doppia, ribadiamo, e non gemellare, se è vero che il primo caso si risolve con la messa a punto di una formula per vernici, alla quale l'autore affianca una chiosa straniante («[...] ma le formulazioni sono sacre come le preghiere, i decreti-legge e le lingue morte, e non un iota può venire mutato. [...] e nessuno sa più perché»²⁵), mentre del secondo si dice che «[...] diventò un'avventura diversa, non più l'itinerario doloroso di un convalescente, non più un mendicare compassione e visi amici, ma un costruire lucido, ormai non più solitario: un'opera di chimico che pesa e divide, misura e giudica su prove certe, e s'industria di rispondere ai perché»²⁶. Lo scrivere duplica, dunque, l'attività tecnica e ne costituisce un ineludibile oltrepassamento sul piano gnoseologico, dove la forma chiusa della formula si scontra con quella aperta del racconto-frammento. Ibridazione e allargamento delle frontiere culturali seguono uno sviluppo parallelo alle rivendicazioni di *extra-ordinarietà*, che rivela, nella sintomatica stranezza, il senso della fuoriuscita, dell'evasione da un universo di coazione.

L'approccio empirico, che ci ha indotti alla campionatura di alcuni rac-

²⁴ Cfr. P. LEVI, *Cromo*, cit., p. 502: «[...] il fenomeno [...] si chiamava in inglese proprio così, "livering", e cioè "infegatamento", ed in italiano "impolmonimento"; in certe condizioni, certe vernici da liquide diventano solide».

²⁵ P. LEVI, *Cromo*, cit., p. 508.

²⁶ Ivi, p. 503.

conti leviani, ripartiti in contenitori tematici in base a una selezione arbitraria ma, speriamo, funzionale, ci impone di fornire alcune brevi indicazioni metodologiche, quelle a cui ci siamo attenuti *in primis* da lettori, e che qui passiamo brevemente in rassegna, ripercorrendo le linee conduttrici del nostro discorso da e su Primo Levi. A dispetto di una rigorosa impostazione filologica, abbiamo trascorso l'esatto ordinamento cronologico delle raccolte editoriali, raffrontando come contigui gli scritti della maturità e quelli dell'immediato dopoguerra, laddove una consonanza stilistica o semantica ci sembrasse tale da giustificare l'apparente forzatura. Abbiamo, in tal modo, indicato le linee di continuità di una prassi scrittoria coerente alla distanza, seppur non pacificata, bensì ritornante, con scrupolo intellettuale e originalità di assunti, su un nucleo piuttosto ristretto e, a suo modo, conservativo di spunti narrativi, coincidenti indicativamente con un vissuto da intendersi non tanto come materiale autobiografico, ma come esperienza attiva e puntuale di un tempo alternativo al presente dell'enunciazione (sia esso il *passato prossimo* o il *futuro anteriore*).

Sebbene recenti operazioni di divulgazione della poetica leviana abbiano rigorosamente mirato al depotenziamento di una lettura sistemica della narrativa di Levi²⁷, il nostro studio persegue un discorso unitario attraverso l'edizione completa di *Tutti i racconti*²⁸, senza l'intento deformante di suturare gli intervalli di pensiero tra opera e opera, bensì mostrando la crescente portata analitica e dialettica, nonché un rapportarsi vieppiù insofferente, da parte dell'autore Levi, rispetto all'attualità del tempo di scrittura di ciascun segmento narrativo. Solo in questo senso, infatti, ovvero nella restituzione della filosofia critica leviana nel suo complesso, ha ragione di essere la nostra interpretazione del *corpus* dell'autore.

Nonostante il *background* scientifico e la combinatoria dei campi d'indagine, l'interrogazione di Levi rimane, ad ogni altezza cronologica, diretta all'uomo per l'uomo. In questo senso, non potevamo prescindere

²⁷ È quanto si evince dalla *Premessa* a ENRICO MATTIODA, *Levi*, Roma, Salerno Editrice, 2011, p. 7: «[...] la critica [...] lo ha liberato dalla definizione limitante di scrittore di memorialistica o, peggio, di epigono del neorealismo, ma per far questo ha letto la sua opera in modo sincronico, come un tutto unico in cui si poteva trovare una continuità di argomenti, di situazioni, di richiami. Era esaltante scoprire come in Levi ci fossero rimandi interni ed esterni e tutta una serie di *topoi* che ritornavano nella sua opera».

²⁸ Così anche Mengaldo: «Attraverso quattro raccolte, da *Storie naturali* e da *Vizio di forma* a *Il sistema periodico* e *Lilì e altri racconti*, lo scrittore ha sperimentato varie maniere e possibilità di racconto, accostandole e intrecciandole suggestivamente e per così dire facendole reagire le une sulle altre: sicché sul realismo delle narrazioni di vita vissuta e di memoria si proietta lo sghimbescio "arbitrario" di quelle di fantasia». Cfr. PIER V. MENGALDO, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 302-303.

dal tentativo di tracciare una temalogia umanistica²⁹ di una contemporaneità, storica e letteraria, filtrata e resa nella particolare declinazione leviana. Le storie di spettacoli tecnologici e di spettatori tecnologizzati (cap. I), le storie di mostri nati alla vita e di vite annichilite nella mostruosità (cap. IV), le storie di abbruttimento e quelle di salvazione (cap. V), le storie di combinazioni linguistiche (cap. VII), quelle di combinazioni genetiche (cap. II), e quelle gestuali (cap. III), si autoproclamano *storie di storia*, individuando, metanarrativamente, nuove potenzialità di genere (cap. VI).

Una particolare riflessione sembra, infine, essere riservata dall'autore alle variabili, apportate dal secondo Novecento nell'articolazione delle modalità di pensiero. Serbandolo la lista degli "-ismi" per un gioco parodico o di letteratura potenziale, Levi ci pone concretamente di fronte al passaggio epocale da una prospettiva, che trova il suo fulcro nella tradizionale impostazione pan-verbale, a partire, per lo meno, dalla canonizzazione delle Sacre Scritture – il riferimento d'obbligo è, qui, all'incipit del vangelo giovanneo –, a una prospettiva pan-ottica, una «circolazione pura delle immagini»³⁰, dove, invece, è la categoria della visibilità ad assumere un caratteristico rilievo semiotico (vedi cap. I). Passaggio, questo, non privo, secondo alcuni critici della modernità, di conseguenze, se è vero che «lo spettacolo è l'erede di tutta la *debolezza* del progetto filosofico occidentale, che fu pure una comprensione dell'attività, dominata dalle categorie del *vedere* [...]. Esso non realizza la filosofia, filosofizza la realtà»³¹. Né l'autore manca di accennare alle possibili ragioni socio-antropologiche della permutazione, delineando un apparato culturale mitografico, che prende le distanze, in primo luogo, da quelle pretenziose teodicee³², che

²⁹ Usiamo il termine "umanistico" nell'accezione riproposta da Kracauer, per cui «[...] sebbene il messaggio concernente l'umano sia virtualmente onnipresente, certamente esso non reclama attenzione sempre con la stessa urgenza. [...] questo messaggio, sia recepito o meno, è particolarmente incalzante e definito nelle epoche nelle quali si riverberano le doglie del parto di una grande idea. Sono quelle epoche nelle quali tutti indistintamente gli antagonisti sono chiamati a misurarsi con le domande fondamentali anziché ad affrontare questo o quel falso problema tramandato dalla tradizione». Cfr. SIEGFRIED KRACAUER, *Prima delle cose ultime*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 7. Il messaggio umanistico è, in Levi, la possibilità di aderire eticamente all'interrogazione, posta dal secondo dopoguerra, sulla liceità dei più invalsi comportamenti collettivi.

³⁰ JEAN BAUDRILLARD, *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, Como, Sugarco, 1991, p. 18.

³¹ GUY DEBORD, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi, 2004, p. 58.

³² Ci serviamo, a questo proposito, della mirabile sintesi, che Agamben opera del concetto leibniziano (*Saggi di teodicea*, 1710), ripensato in chiave novecentesca: «La teodicea è un processo che non vuole accertare le responsabilità degli uomini, ma quelle di Dio. [...] La motivazione della sentenza suona press'a poco così: "L'infinito (Dio) si è spogliato interamente della sua onnipotenza nel

sono le risposte all'*horror vacui* di un pensiero di impronta totalitaria, che ha però assistito all'infrangersi di ogni utopia (positiva o negativa). Ma, in seconda battuta, la mitopoiesi leviana reagisce a un materialismo etico, con scivolamenti più o meno gratuiti in libertinaggi morali, che fingono di modellarsi su un aristocratico, e perciò anacronistico, nichilismo. Anzi, «con un gesto simmetricamente opposto a quello di Nietzsche, Levi ha spostato l'etica al di qua di dove ci avevano abituato a pensarla»³³.

In ragione di ciò, l'opzione modale del fantastico novecentesco, e segnatamente quella fantascientifica, per i motivi che diremo, risulta congeniale all'universo dell'autore. E infatti:

Ogni racconto che si basi su un *Wunschtraum* metafisico – ad esempio l'onnipotenza – è «idealmente impossibile» come narrazione coerente secondo la logica cognitiva che gli esseri umani hanno acquisito nella loro cultura, dalle origini fino ad oggi (può un essere onnipotente creare una pietra che esso non sia in grado di sollevare? ecc.). Per la fantascienza è intrinsecamente o per definizione impossibile riconoscere l'esistenza di un agente metafisico, nel senso letterale di un agente che vada al di là della *physis*³⁴.

Non stupirà, pertanto, che il nucleo forte del pensiero leviano stia nella contrapposizione tra natura e tecnica. Infatti, se da un lato, come abbiamo visto, la logica strutturale mitomorfica costituisce per l'autore una garanzia, di ordine culturale, di tenuta rispetto alle derive – pseudo-culturali, queste ultime – della passatologia o della futurologia; dall'altro, a informare il racconto breve leviano è, più estesamente, quella capacità di «incontro fra macchina e uomo»³⁵, «un'omeostasi dell'uomo con la macchina»³⁶, ovvero «un circuito integrato»³⁷ tra tecnica e arte, tra tendenza realistica e tendenza creativa. L'opera di Primo Levi, in sintesi, dimostra efficacemen-

finito. Creando il mondo, Dio gli ha per così dire affidato la sua propria sorte, è divenuto impotente. E dopo essersi dato totalmente nel mondo, non ha più nulla da offrirci: tocca ora all'uomo donare. L'uomo può farlo vegliando a che non accada, o non accada troppo spesso che, a causa dell'uomo, Dio debba rimpiangere di aver lasciato essere il mondo". Il vizio conciliatorio di ogni teodicea è qui particolarmente evidente. Non soltanto essa non ci dice nulla di Auschwitz, né sulle vittime né sui carnefici; ma nemmeno riesce a evitare il lieto fine. Dietro l'impotenza di Dio, fa capolino quella degli uomini, che ripetono il loro *plus jamais ça!* Quando è ormai chiaro che *ça* è dappertutto». Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 18, dove si evince che un principio, che in ultima istanza finisce per essere auto-assolutorio, non può rientrare nell'*usus* intellettuale leviano.

³³ Ivi, p. 19.

³⁴ D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza*, cit., p. 88.

³⁵ WALTER BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete*, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000, p. 751.

³⁶ J. BAUDRILLARD, *La trasparenza del male*, cit., p. 67.

³⁷ *Ibidem*.

te come, nel secondo Novecento, l'indagine epistemologica sulle possibilità e sui limiti della conoscenza segua le dinamiche del metodo sperimentale, in combinazione con un atteggiamento di responsabilità rispetto ai materiali trattati, che è quello tipico del soggetto avvezzo a coniugare la dimensione razionale e quella manuale, non recedendo, peraltro, dal momento ludico, che fa della combinatoria dei referenti la via più immediata di accesso alle infinite possibilità di un reale, altrimenti insondabile.