

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

06

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

IL CORPO IN DUE ANIME: *LA CHIAVE A STELLA* TRA FINZIONE, TESTIMONIANZA E ANTROPOLOGIA

EMANUELE CAON – *Università di Padova*

La chiave a stella viene, appena pubblicato, investito da un dibattito molto vivace dovuto alla carica polemica che sembrava assumere il testo rispetto al tema del lavoro. Anche la critica letteraria si concentra su questo aspetto, oltre che sulle qualità linguistiche dell'opera. Mantenendo come punto fermo che la scelta del tema in Levi è centrale quanto la sua elaborazione artistica, si tenterà di dimostrare le qualità anzitutto letterarie del romanzo e solo alla fine si valuterà il suo motivo dominante. L'analisi inizia dalle strutture narrative, ovvero sulla capacità di Levi di saldare insieme i vari racconti nella forma romanzo, per passare poi alla rielaborazione della funzione testimoniale a scopi prettamente finzionali; argomento valido a erodere l'immagine stereotipata di Levi come il testimone del Lager per sbilanciarla maggiormente verso quella dello scrittore. Infine, sempre tenendo presente l'intera opera leviana, si affronta il tema del lavoro all'interno del romanzo, spesso accusato di risentire troppo dell'ideologia autoriale. L'ipotesi di ricerca è che Levi compia un percorso di scavo antropologico servendosi degli strumenti dell'invenzione letteraria e dell'elaborazione stilistica. Sono la distanza tra autore e personaggio e l'uso della figuratività letteraria a consentire a *La chiave a stella* di contraddire, almeno in parte, il controllo del proprio autore. Il romanzo si apre, dunque, alla polisemia e svela le sue capacità di durata nel tempo e di prefigurazione rispetto alla nuova configurazione post-fordista.

The publication of *La chiave a stella* (1978) stirred an immediate and animated debate due to its polemic tones with regard to the theme of work. Indeed, beside the linguistic concerns, literary critics also focused on such theme. By starting from the assumption that Levi's thematic choice is as fundamental as its artistic re-elaboration, the present contribution aims to emphasize primarily the stylistic qualities of the novel and subsequently to discuss its main motif. The research starts from the analysis of the narrative structures, in particular Levi's capability of merging together different short stories. Subsequently, it highlights how the witness function is molded to fit fictional purposes. This serves as evidence to deconstruct Levi's stereotyped image of Lager-witness and to reaffirm his role of writer. Without losing sight of the author's entire production, the paper examines the controversial theme of work in *La chiave a stella*, which has often been accused of being biased by the author's ideology. The hypothesis underlying this study is that Levi went through a process of anthropological discovery, by using the tools of literary invention and stylistic/formal elaboration. The distance between the author and the character and the use of literary imagery enable *La chiave a stella* to partially escape authorial control. Thus, the novel opens up to polysemy and reveals its capability to endure the passage of time and effectively anticipate the new post-fordist arrangement.

I INTRODUZIONE

Con *La chiave a stella*¹ Primo Levi mette in scena una grande epica del lavoro proprio negli anni in cui il dibattito su questo tema era molto acceso e verteva principalmente sui suoi caratteri di alienazione, disumanizzazione e sofferenza. L'anno di pubblicazione del libro è il 1978, per la carica provocatoria che sembrava assumere CS - affermando che il lavoro rappresentava la miglior via alla realizzazione dell'uomo - le reazioni furono immediatamente molto vivaci.²

1 PRIMO LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. D'ora in poi per riferirsi all'opera verrà utilizzata la sigla CS.

2 In una delle tante interviste sul tema del lavoro Levi chiede: «Non è nel lavoro che l'uomo trova la sua esperienza di felicità più duratura e solida?» (PRIMO LEVI, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, a cura di Gabriella Poli e Giorgio Calcagno, Milano, Mursia, 1992, p. 122).

I temi di cui la critica si è occupata in modo duraturo sono tre: «l'irruzione sulla pagina del mondo del lavoro, le novità dell'impasto linguistico, e l'affermazione che il poter svolgere il proprio lavoro in piena adesione rappresenta una delle migliori approssimazioni alla felicità sulla terra».³ Invece in questo saggio l'attenzione sarà rivolta principalmente alle strutture narrative, alla rielaborazione del ruolo testimoniale a fini puramente finzionali e, solo in conclusione, a valutare il trattamento del tema del lavoro come prefigurazione dell'ideologia post-fordista.

Si terranno sempre come punto fermo alcune importanti considerazioni di Daniele Del Giudice:⁴ Levi è un grande scrittore non a prescindere dai suoi temi, ma per il modo in cui li mette in forma. Due tra i caratteri distintivi del Novecento sono i campi di annientamento e l'operatività sulla materia, i quali in Levi più che temi letterari si costituiscono come le vere e proprie radici delle sue narrazioni. Tuttavia solo mettendo in evidenza la centralità dell'elaborazione letteraria si può comprendere la produzione leviana; questo perché «il fatto di muovere per lo più da esperienze vissute, e l'impegno etico nel tendere alla verità come esito, nulla tolgono al carattere di invenzione narrativa, di "rappresentazione", del suo racconto [...] costituiscono semmai un vincolo ulteriore che Levi pone a se stesso».⁵

A partire da queste premesse le ipotesi di ricerca sono due: in primo luogo che CS sia un'opera in continuità con tutta la produzione leviana; in secondo luogo che il valore del testo risieda nella sua capacità di dare spazio - attraverso l'elaborazione letteraria - alle contraddizioni, si tratta infatti di un romanzo polisemico: grande scavo antropologico da un lato, prefigurazione dei nuovi assetti del mondo del lavoro dall'altro.

Le novità linguistiche di CS sono evidenti e non hanno stentato a trovare il riconoscimento della critica. Gian Luigi Beccaria nel suo commento testuale all'edizione scolastica di CS ha spiegato che la lingua del protagonista è ricca e saporosa:

per l'innesto continuato di metafore prese dal linguaggio settoriale aziendale e di fabbrica, e con l'aggiunta di gergo furbesco cittadino. [...] Con ardito e felice sperimentalismo, Primo Levi non ci dà traduzioni del dialetto in italiano, né un italiano infetto di dialettismi inseriti a macchia qua e là; piuttosto, un italiano "pensato" in dialetto, la cui dialettalità è giocata, più che sul lessico e sulle locuzioni, sulla sintassi.⁶

Inoltre Mengaldo ha messo in evidenza come «le soluzioni di CS sono in parte preparate nei racconti precedenti, e che tuttavia la lingua di Faussonne è cosa sostanzialmente nuova».⁷ Anche Giuseppe Grassano ha notato come la sperimentazione linguistica e stilistica iniziata nei racconti di fantascienza sia una prima fase della messa a punto «di

³ ERNESTO FERRERO, *La fortuna critica*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 339.

⁴ DANIELE DEL GIUDICE, *Introduzione*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I.

⁵ *Ivi*, p. XIX.

⁶ PRIMO LEVI, *La chiave a stella*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1978, pp. X-XI.

⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 169-242, alle pp. 207-208.

quel linguaggio tecnico-informale che raggiungerà il suo punto più rilevante ed originale sulla bocca di Faussone».⁸ La compresenza di continuità e novità linguistiche in CS sono confermate dallo stesso Levi: «Mentre non m'interessava affatto il problema della lingua quando scrivevo *Se questo è un uomo*, la questione della lingua ha incominciato a interessarmi sempre di più man mano che andavo avanti nello scrivere, fino a diventare dominante nella *Chiave a stella*, che è un libro sperimentale».⁹

Se il riconoscimento per la qualità dell'impianto linguistico e per lo stile di Levi in CS è stato immediato, non altrettanto è accaduto per le strutture narrative. Il libro lasciò «perplesso» lo stesso Mengaldo non solo per l'impressione che vi «fosse qualcosa di troppo programmatico e diciamo pure troppo ideologico nell'esaltazione»¹⁰ del lavoro e della sua etica. Ma anche perché CS:

più che un vero e proprio romanzo (tra l'altro perché vi manca uno sviluppo del personaggio, troppo paradigmatico, e perché le varie situazioni che vi susseguono non sono che variazioni di una situazione-base), è una collana di racconti tenuti assieme da un filo conduttore, il personaggio dell'operaio specializzato Faussone che narra a ruota libera le vicende legate alle proprie occasioni di lavoro.¹¹

Questi dubbi spingono Daniele Giglioli a ritenere CS «un'opera riuscita a metà [...] essa non riesce mai a presentarsi come un organismo narrativo compatto, e più che un romanzo ci appare come una serie di bozzetti tenuti insieme dal procedimento dell'infilzamento».¹² In realtà la struttura narrativa ha una complessità tale da trasformare una raccolta di racconti in un romanzo.

2 STRUTTURE NARRATIVE: UN ROMANZO

Dopo *Il sistema periodico* Primo Levi aveva in mente un progetto diverso da CS, dichiara in un'intervista che: «Il logico proseguimento del mio libro di racconti *Il sistema periodico* sarebbe naturalmente il mondo della chimica organica. Avevo già pronto il titolo: *Il doppio legame*, un titolo allusivo. Poi non ho più fatto nulla, perché gran parte del materiale l'ho travasato nella *Chiave a Stella*».¹³ Effettivamente il romanzo - così lo intende l'autore - ha la sua genesi in due racconti pubblicati ne «La stampa», *Meditato con malizia* e *La coppia conica* poi confluiti, con dei piccoli ritocchi,¹⁴ nel libro finale.

8 GIUSEPPE GRASSANO, *La 'musa stupefatta'. Note sui racconti fantascientifici*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 144.

9 FERDINANDO CAMON (a cura di), *Autoritratto di Primo Levi*, Padova, Edizioni Nord-Est, 1987, p. 67.

10 PIER VINCENZO MENGALDO, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, in *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di Gianfranco Folena, Padova, Liviana, 1989, p. 93.

11 *Ibidem*.

12 DANIELE GIGLIOLI, *Narratore*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 397-408, p. 407. Il termine «infilzamento» è qui ripreso da Victor Sklovskij che lo utilizza per nominare quel procedimento secondo cui «una novella-motivo, a sé stante, viene aggiunta a un'altra, e l'una viene collegata all'altra tramite il protagonista comune». Si veda VICTOR SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

13 PRIMO LEVI, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997.

14 Per tale questione si veda MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 286-287.

I capitoli-racconto sono 14 e possono essere suddivisi a loro volta per gruppi. Ben nove capitoli sono dedicati interamente alle avventure lavorative: in sette casi¹⁵ l'attacco è *in medias res* e la maggior parte dello spazio di parola è occupato da Faussonne che parla in discorso diretto; in due capitoli (*Acciughe I*; *Acciughe II*) il narratore-chimico, facendosi personaggio, narra le proprie imprese chimiche. Il resto dei racconti sono tra loro differenti. *Tiresia* altro non è che un confronto tra i lavori di montatore, chimico e scrittore. Mentre *Batter la lastra* e *Le zie*, raccontando la storie del padre e la vita delle due zie, sono dedicati ad approfondire i legami famigliari, le origini e il carattere di Faussonne. Infine, *Il vino e l'acqua* e *Senza tempo* si presentano fin da subito come ibridi. Si tratta, per il primo dei due, di un'avventura picaresca – riportata dal narratore – avvenuta ai due protagonisti, la quale diviene l'occasione per Faussonne di raccontare un proprio trauma passato, ovviamente legato a un'impresa lavorativa. Il secondo racconto, invece, procede a narrare parallelamente (ed è significativo) il primo amore e il primo lavoro come montatore di Faussonne. Questi ultimi quattro racconti concedono ampio spazio all'approfondimento psicologico del personaggio che presenta diverse sfaccettature. Gli elementi che legano i capitoli trasformando quattordici singolarità in una totalità-romanzo sono divisibili in tre categorie.

Alla prima categoria appartengono tutti i fattori che consentono agli elementi interni al singolo racconto di rispecchiarsi nella struttura complessiva del romanzo, data appunto dall'alternarsi dei vari capitoli. Si tratta della forte presenza di elementi digressivi, soprattutto della presenza del picaresco – così rilevante in Levi che la sua opera picaresca, *La tregua*, è probabilmente la più bella¹⁶ – che trova spazio in ogni singolo racconto. Si consideri che il nucleo dei vari racconti è spesso costituito da «pericoli immani sventati all'ultimo momento o processi misteriosi che sovvertono l'ordine stabilito e di cui si riesce a trovare la causa con molta intuizione e un pizzico di fortuna»,¹⁷ e che ogni storia prevede delle digressioni avventurose: dal malefizio di *Meditato con malizia*, alla bufera di neve di *Off-shore* fino al viaggio in macchina dell'ultimo capitolo. Le digressioni rispetto al motivo base del romanzo si ritrovano nella stessa alternanza dei racconti e, inoltre, l'elemento avventuroso trova conferma ne *Il vino e l'acqua* vera e propria avventura picaresca.¹⁸

In modo simile accade per le riflessioni sui modi di narrare e per il confronto tra i mestieri che percorrono moltissimi racconti e a cui viene dedicato un intero capitolo, *Tiresia*. In sintesi, CS presenta degli elementi di omologia tra la struttura delle parti e quella del tutto.

La seconda categoria è quella a cui appartengono quegli elementi che sono ottenuti «sfruttando le possibilità offerte dalla coppia narratore-montatore e dell'ascoltatore-

15 Si tratta di: *Meditato con malizia*; *Clausura*; *L'aiutante*; *La ragazza arditata*; *Off-shore*; *Il ponte*; *La coppia conica*.

16 Lo stesso Fortini a proposito de *La tregua* disse: «so di ripetere il giudizio di molta parte della critica se lo stimo il più memorabile fra i libri di Primo Levi». Cfr. FRANCO FORTINI, *I suoi libri sono i nostri*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), p. 146.

17 CESARE CASES, *L'ordine delle cose e l'ordine delle parole*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. II.

18 Per la genesi del motivo avventuroso-picaresco fin da *La tregua* si veda l'intervista di Philip Roth, *L'uomo salvato dal suo mestiere* in LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., pp. 88-89.

narratore-chimico».¹⁹ Sul rapporto narrativo che intercorre tra autore, narratore e personaggi ci soffermeremo nella sezione#3, per ora basti sapere che distingueremo sempre tra il raccontatore o Faussonne e il narratore, quest'ultimo però va tenuto separato da Levi autore del libro.²⁰ Tutto il romanzo altro non sarebbe che il frutto delle lunghe chiacchierate tra Faussonne e il narratore che da queste ha tratto il libro. Il rapporto tra i due permette molti rimandi narrativi, sia verticali che orizzontali.

I legami verticali sono quelli tra il singolo racconto e la totalità romanzo. Dai più tenui, come la presenza nel testo di un riferimento alla chiave a stella, oggetto di lavoro ma anche riferimento al titolo e quindi alla cornice del romanzo: «un giorno ero proprio in cima alla torre con la chiave a stella».²¹ Ai più rilevanti ed espliciti, ed è il caso del gioco sulla coincidenza tra narratore e autore del libro, il quale non solo apre delle possibilità rispetto alla rielaborazione del ruolo testimoniale [sezione #3], ma permette di sfruttare alcuni elementi metanarrativi che contribuiscono a formare un organismo narrativo compatto.

Il narratore è rappresentato come un chimico-scrittore che dovrà trascrivere le storie raccontate da Faussonne, ciò giustifica tutta una serie di commenti presenti nell'opera, i quali non solo aprono la via ad alcune riflessioni sull'arte del raccontare, ma sono anche una strategia per saldare il singolo capitolo alla cornice del libro. Così fin dall'incipit è ribadito questo rapporto tra raccontatore e narratore-trascrittore: «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. Lei poi, se proprio lo vuole raccontare, ci lavora sopra, lo rettifica, lo smeriglia, toglie le bavature, gli dà un po' di bombé e tira fuori una storia».²²

Questo procedimento è reso anche in forme meno esplicite, attraverso i commenti del narratore al modo di raccontare di Faussonne: «Non è un gran raccontatore: è anzi piuttosto monotono, e tende alla diminuzione e all'ellissi come se temesse di apparire esagerato senza rendersene conto. Ha un vocabolario ridotto, e si esprime spesso attraverso luoghi comuni che forse gli sembrano arguti e nuovi; se chi ascolta non sorride, lui li ripete».²³ Ma anche con dei passaggi in cui il narratore si mostra intento a mediare linguisticamente il racconto di Faussonne: è il caso di un discorso diretto in cui Faussonne pronuncia la parola «ragazza» e il narratore commenta: «Lui, veramente, aveva detto "na fija", ed infatti, in bocca sua, il termine "ragazza" avrebbe suonato come una forzatura, ma altrettanto forzato e manierato suonerebbe "figlia" nella presente trascrizione».²⁴ In questo ultimo esempio il procedimento tocca il suo massimo di finezza. Il tutto culmina in un capitolo, *Tiresia*, interamente dedicato a un confronto tra mestieri, e quindi anche al lavoro di scrittore del narratore, tanto che Faussonne chiede: «ma così queste storie che io le racconto lei poi le scrive?».²⁵

19 MARCO BELPOLITI, *Note ai testi*, in Primo Levi, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. 1, p. XXXIV.

20 Queste distinzioni sono suggerite anche da Segre: CESARE SEGRE, *I romanzi e le poesie*, in Primo Levi: *un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 112.

21 LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 966.

22 *Ivi*, p. 954.

23 *Ivi*, p. 945.

24 *Ivi*, p. 980.

25 *Ivi*, p. 983.

I legami orizzontali collegano i vari racconti tra loro. Ad esempio l'impresa lavorativa in Alaska, del capitolo *Off-shore*, una volta narrata diventerà un punto di riferimento in molte altre zone del romanzo: «Lo sa bene che io non so nuotare. Gliel'ho detto quella volta che le ho raccontato del derrick e dell'Alasca»;²⁶ oppure quando Faussonne descrive i suoi tentativi di nuoto, paragona i propri polmoni da riempire d'aria a «quei cassoni dell'Alasca che le ho raccontato»;²⁷ o anche quando Faussonne afferma: «Vede che per trovare delle cose strane tante volte non c'è bisogno di andare in Alasca».²⁸ Ma i legami tra i vari capitoli sono realizzati anche con un sottile gioco di anticipazioni, utile anche a creare una certa tensione narrativa. Fin dai primi racconti si preannunciano alcune storie che troveranno poi spazio più avanti nel romanzo: *Il ponte* (nono capitolo) è anticipato già in *Clausura* (secondo capitolo); ugualmente accade ne *Il vino e l'acqua* (ottavo capitolo), quando i due protagonisti sono sul fiume e Faussonne spiega al narratore che a monte si trova una diga e si mostra fiero: «come se la diga l'avesse tirata su lui, mentre invece ci aveva solo montato una gru. Anche questa gru stava al centro di una storia: mi ha promesso che un giorno o l'altro me l'avrebbe raccontata»;²⁹ lo farà ne *La coppia conica* (undicesimo capitolo) permettendo a sua volta al narratore di raccontare nel capitolo successivo la propria disavventura nel mondo della chimica.

Alla creazione dei legami orizzontali partecipano anche elementi profondi per la costruzione del personaggio: così i racconti del padre (*Batter la lastra*), delle zie (*Le zie*), della paura dell'acqua (*Il vino e l'acqua*) e del primo amore (*Senza tempo*) - a ciascuno dei quali è dedicato un capitolo - vengono anticipati e ripresi in varie zone testuali. Ad esempio: «io con l'acqua non ho tanta confidenza, tant'è vero che non sono neanche buono di nuotare, e un giorno o l'altro le racconto perché»;³⁰ il perché sarà raccontato due capitoli dopo in *Il vino e l'acqua*.

Infine l'ultima categoria di elementi che contribuiscono in modo fondamentale a comporre una totalità romanzo è rappresentata da ciò che costituisce la cornice narrativa delle singole avventure di Faussonne. Ogni racconto è inserito in una trama, cioè a fare da sfondo alle singole imprese vi è un contesto, quello in cui il raccontatore e il narratore si incontrano per parlare. Ma non si tratta di un contesto statico, quanto in mutamento progressivo. In altre parole con il susseguirsi dei vari capitoli vi è anche lo svolgersi di una storia. I due si conoscono, si narrano le proprie avventure, vanno in gita insieme, il narratore si reca a Torino e fa visita alle zie di Faussonne e nei capitoli finali risolve i problemi che lo costringevano in Russia potendo, di conseguenza, ritornare in Italia. Ciò è dimostrato dagli ultimi tre capitoli. Nel capitolo 12 il narratore dichiara: «Faussonne mi ha pregato, già che andavo a Torino, di consegnare alle sue zie un pacco e una lettera»;³¹ il capitolo successivo (il tredicesimo) è proprio *Le zie*, e il capitolo quattordicesimo (l'ultimo) inizia con Faussonne che rivolgendosi al narratore fa riferimento a quanto accaduto nel capitolo precedente e a quanto accadrà alla fine del romanzo: «Sono tanto brave, niente

26 *Ivi*, p. 1028.

27 *Ivi*, p. 1033.

28 *Ivi*, p. 1068.

29 *Ivi*, p. 1022.

30 *Ivi*, p. 1005.

31 *Ivi*, p. 1086.

da dire, solo che qualche volta tengono un po' caldo. Grazie per il pacco, spero che non abbia avuto da perdere troppo tempo. Così martedì parte anche lei? Col samoliotto? Bene, così facciamo il viaggio insieme: tanto, fino a Mosca la strada è la stessa».³²

Inoltre sono presenti nel romanzo degli argomenti che attraverso il dialogo dei due personaggi vengono progressivamente definiti dalla successione delle riflessioni che si sviluppano nei diversi capitoli. I due ritornano a discutere più volte sugli argomenti a cui tengono maggiormente, dice Faussone: «ma sul lavoro, e mica solo sul lavoro, se non ci fossero delle difficoltà ci sarebbe poi meno gusto dopo a raccontare; e raccontare, lei lo sa, anzi me lo ha perfino detto, è una delle gioie della vita»;³³ questo è il tema (fondamentale) della sfida con la materia e del misurarsi con le difficoltà nel proprio lavoro che, a più riprese, verrà affrontato in tutto il romanzo. Faussone aveva già detto: «Io veramente di natura ero timido, ma alla Lancia, un po' per la compagnia, un po' dopo che mi hanno messo alla manutenzione e che ho imparato a saldare, sono venuto più ardito e ho preso sicurezza [...] Sta di fatto che dopo che ho preso sicurezza a saldare, ho preso sicurezza a tutto, fino alla maniera di camminare»;³⁴ e dichiarerà molto più avanti nel romanzo: «Ma per me un uomo che non abbia mai avuto un collaudo negativo non è un uomo, è come se fosse rimasto alla prima comunione. Poco da dire, sono degli affari che io li conosco bene; lì sul momento fanno star male, ma se uno non li prova non matura».³⁵

La riflessione sul lavoro e sulla sfida con la materia non solo è costante in tutto il libro, ma segna una progressione continua come se i due – quasi i protagonisti di un dialogo filosofico – parlando e riparlando riuscissero sempre più a inquadrare il loro problema, sia in termini generali, sia in termini personali. Nell'ultimo capitolo del libro, infatti, Faussone mette in guardia il narratore sul rischio di cambiare mestiere: «Così lei vuole proprio chiudere bottega? Io, scusi, sa, ma al suo posto ci penserei su bene. Guardi che fare delle cose che si toccano con le mani è un vantaggio; uno fa i confronti e capisce quanto vale. Sbaglia, si corregge, e la volta dopo non sbaglia più. Ma lei è più anziano di me, e forse nella vita ne ha già viste abbastanza».³⁶

Se le prime due categorie di fenomeni inquadravano la singolarità-racconto nella totalità-romanzo attraverso una via, per certi versi, tecnica, non è così per l'ultima categoria indagata. In quanto ogni singolo racconto è inserito all'interno di una cornice narrativa contenente gli elementi necessari per lo sviluppo di una storia. Ne segue che CS è un romanzo composto di quattordici racconti solo potenzialmente autonomi in quanto saldamente legati tra loro. Inoltre alla tenuta delle parti contribuisce una doppia cornice tematica, il lavoro e la testimonianza. Iniziamo dalla seconda.

3 LA FINZIONE TESTIMONIALE

La rielaborazione del ruolo testimoniale come strumento di finzione narrativa è di primaria importanza per la riuscita del romanzo, oltre che utile a collocare CS all'interno

³² *Ivi*, p. 1095.

³³ *Ivi*, p. 1071.

³⁴ *Ivi*, pp. 1058-1059.

³⁵ *Ivi*, p. 1082.

³⁶ *Ivi*, p. 1105.

del percorso artistico compiuto da Levi da *Se questo è un uomo* a *I sommersi e i Salvati*. Al livello zero la testimonianza significa semplicemente l'aver assistito a un fatto che poi si è raccontato. Prevede, quindi, un evento della realtà che qualcuno racconta ad un altro disposto ad ascoltarlo, ma allo stesso tempo il testimone è il garante della veridicità di un evento. Soprattutto la testimonianza è palinogenetica, chi ascolta una testimonianza diviene un testimone di secondo grado in quanto testimone della testimonianza altrui.³⁷

In questo senso in CS la funzione e la finzione testimoniale³⁸ si sviluppano in tre livelli narrativi. Il primo è rappresentato dal personaggio Faussone, - l'eroe vero e proprio del romanzo - il raccontatore che testimonia delle proprie avventure al narratore. Quest'ultimo da un lato è il personaggio che ascolta il raccontatore, dall'altro è il narratore incaricato di testimoniare con la sua opera le avventure di Faussone ai lettori: è questo il secondo livello di testimonianza. Ma a sua volta - terzo livello - il lettore è chiamato ad essere testimone del racconto del narratore. Gli elementi implicati in questo triplice rapporto sono da un lato la realtà, dall'altro la finzione.

L'uso narrativo della testimonianza prevede che vi sia un rapporto tra fatti narrati e realtà. Lo stesso Levi nelle interviste in cui fornisce informazioni sul suo libro ne spiega la genesi in un rapporto di debito verso le proprie esperienze di vita: «L'atto di concepimento vero e proprio del libro è avvenuto a Togliattigrad, dove sono stato per una questione di vernici e dove ho incontrato non dico Tino Faussone, che non esiste, ma dozzine di suoi simili: erano quegli specialisti della Fiat e di aziende associate, che erano laggiù per costruire lo stabilimento della Ziguli».³⁹ Il rapporto con la realtà è attestato dal fatto che le storie di CS sono, come spesso, storie che Levi ha raccolto nella sua esperienza di vita (soprattutto con il lavoro di chimico) o che gli sono state raccontate; è lo stesso autore a dichiararlo: «alcuni giornalisti hanno pensato che questo personaggio esistesse veramente. Probabilmente perché le storie che gli faccio raccontare sono tutte vere, tranne quella dello scimmiotto [nel capitolo *L'aiutante*]».⁴⁰ Di questo rapporto con la realtà sono significativi i primi racconti: *Meditato con malizia* è la storia di un maleficio che gli è stata raccontata da un'amica con la differenza che non era ambientata in Arabia Saudita, ma in Piemonte; *Clausura* è tratto direttamente da un'esperienza di Levi in fabbrica.⁴¹ Si ricordi che questi due racconti sono i primi del romanzo, anche in ordine cronologico,⁴² sono pertanto il momento generativo di tutta l'opera.

Ad ogni modo quel che conta in un'opera di questo tipo non sono tanto i momenti reali alla base dei singoli racconti, quanto la finzione che permette di creare l'illusione di un rapporto diretto con il reale. Levi se ne mostra cosciente:

37 Si vedano le osservazioni di GIORGIO AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, e in particolare le pp. 13-36.

38 Per Daniele Del Giudice la testimonianza ha una funzione, ma anche una finzione «si tratta dunque, anche e subito, di un punto di vista narrativo, di un modo e un tono conseguenti [...] C'è un effetto letterario da produrre, quello del testimone, una rappresentazione e messa in scena delle cose, vincolata strutturalmente ed eticamente a un esito di verità» (DEL GIUDICE, *Introduzione*, cit., pp. XXIV-XXV).

39 LEVI, *Echi di una voce perduta*, cit., p. 129.

40 LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 119. Nell'intervista Levi racconta anche la genesi di *Clausura* e della figura del padre di Faussone.

41 Si veda LEVI, *Echi di una voce perduta*, cit., p. 127.

42 Sono, infatti, comparsi su «La Stampa» come racconti nel 1977.

Fino ad oggi il mio mestiere di scrittore è coinciso con un esercizio di memoria. Prima l'esperienza del Lager e quella del ritorno, poi la mia esperienza di chimico mi ha dato materia di racconto [...] Se continuerò a scrivere dovrò a questo punto inventare: ed inventare storie che sembrino vere. Per me sarà un'esperienza affascinante, anche se mi turba parecchio il fatto di diventare un falsario.⁴³

Per diventare un falsario Levi ha consapevolmente scelto la strada della rielaborazione del ruolo testimoniale a scopi finzionali e del legame con l'oralità che questa implica. Che il riuso della funzione testimoniale non sia il frutto di un automatismo del nostro autore-testimone del Lager, ma di una deliberata scelta estetica è dimostrato da una dichiarazione dello stesso Levi. Egli afferma che a Togliattigrad gli è nata «l'idea di scrivere un racconto dove chi narrava fosse un testimone»,⁴⁴ per cui il rapporto con la lingua parlata risulta fortissimo: «Ho fatto deliberatamente in modo che questi racconti sembrassero registrati [...] per questo motivo ho attribuito al mio personaggio un linguaggio essenzialmente parlato, e in specie il linguaggio del suo mestiere».⁴⁵

La finzione della testimonianza è resa possibile prima di tutto dall'impianto narrativo del romanzo. Il narratore è messo in scena come se corrispondesse al Levi vero: si tratta di un chimico e scrittore reduce dal Lager, il quale sta prendendo la decisione – proprio come farà l'autore – di lasciare il proprio lavoro di chimico per dedicarsi interamente alla scrittura. *Tiresia* è il capitolo dedicato al confronto tra i mestieri, ma è anche uno dei momenti in cui più forte appare la sovrapposizione tra il narratore e l'autore:

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.⁴⁶

L'elemento di finzione autobiografica è sfruttato in quanto il narratore si fa testimone di ciò che nel libro è scritto, egli infatti ha ascoltato e trascritto le storie di Faussone: «Dopo qualche esitazione, e dietro mia rinnovata richiesta, Faussone mi ha dichiarato libero di raccontare le sue storie, ed è così che questo libro è nato».⁴⁷ La veridicità delle storie narrate dal testimone-Faussone è garantita dal narratore-testimone, il quale coincidendo con Levi ha l'autorità morale del reduce-scrittore per garantire la verità di quanto ha riportato. Si crea quindi un gioco sottile tra elementi testuali ed extra-testuali che permette all'autore di farsi veicolo di emozioni e di valori, ovvero della giusta lettura del testo. Vediamo, quindi, il narratore commentare la propria attività di scrittore confermando ancora una volta che le storie riportate le ha veramente ascoltate:

sarebbe stata quella la mia ultima avventura di chimico. Poi basta: con nostalgia, ma senza ripensamenti, avrei scelto l'altra strada, dal momento che ne avevo

43 LEVI, *Echi di una voce perduta*, cit., p. 126.

44 *Ivi*, p. 130.

45 BELPOLITI, *Note ai testi*, cit., p. XXXVI.

46 LEVI, *La chiave a stella*, cit., 988-989s.

47 *Ivi*, p. 1077.

la facoltà ed ancora me ne sentivo la forza; la strada del narratore di storie. Storie mie finché ne avevo nel sacco, poi storie d'altri, rubate, rapinate, estorte o avute in dono, per appunto le sue [Di Faussonne].⁴⁸

Il rapporto con la veridicità dei fatti narrati è ricercato anche sul versante del lettore. In una controversia con Faussonne il narratore si appella al lettore cogliendo, di conseguenza, una delle accezioni sottese del termine testimone: *testis*, una delle due parole latine utilizzare col significato di testimone, indica «etimologicamente colui che si pone come terzo (**terstis*) in un processo o in una lite tra due contendenti».⁴⁹ Per questo motivo in CS il narratore dichiara attraverso un cortocircuito della finzione letteraria: «il rimprovero [di Faussonne] mi è sembrato (e mi sembra tuttora) del tutto fuori luogo [...] e del resto il lettore ne è testimone».⁵⁰ Siamo qui nel punto di fusione dei tre livelli di testimonianza: in modo paradossale il lettore è chiamato dal narratore a far da testimone di una controversia immaginaria tra due personaggi inventati a loro volta garanti di referenti fittizi.

Nella finzione della veridicità del racconto attraverso la rielaborazione della funzione testimoniale è fondamentale la mimesi del racconto orale: Faussonne viene rappresentato come un personaggio nell'atto di parlare. La lingua di Faussonne appartiene a un registro orale,⁵¹ ma il contesto dell'oralità è messo in scena soprattutto attraverso l'uso stilistico delle componenti drammatiche della lingua in atto e il dialogismo insito in ogni enunciato che si rivolge a un interlocutore.⁵² A una lista dei vari fenomeni di questo tipo che compaiono in CS si preferisce il commento a un estratto:

...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: ogni modo, guardi, io lavori in Germania non ne ho presi mai, sono terre che non mi sono mai piaciute, e mi arrangio a parlare tante lingue, perfino un poco di arabo e di giapponese, ma di tedesco non ne so neanche una parola. Un giorno o l'altro gliela voglio raccontare, la storia di mio padre prigioniero di guerra, ma non è come la sua, è piuttosto da ridere. E neppure in prigione non ci sono mai stato, perché oggi come oggi per finire in prigione bisogna farla abbastanza grossa; eppure, vuol credere? Una volta mi è successo un lavoro che per me è stato peggio che stare in prigione.⁵³

Tale estratto, l'incipit al capitolo *Clausura*, condensa molti dei fenomeni visti fino ad ora. Faussonne anticipa che racconterà la storia del padre (legame orizzontale tra i vari racconti) e il narratore è rappresentato in continuità con Levi uomo: si allude al fatto che

48 *Ivi*, p. 1076.

49 AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 15.

50 LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 1031.

51 Su questo punto si vedano i già citati saggi di GIAN LUIGI BECCARIA, *Prefazione*, in Primo Levi, *La chiave a stella*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1978, e MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, cit.

52 Il linguaggio come lingua in atto e l'aspetto drammatico del linguaggio sono ripresi da BENVENUTO TERRACINI, *Lingua libera e libertà linguistica*, Torino, Einaudi, 1970. Mentre per il concetto di dialogismo si fa riferimento a MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

53 LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 952.

il narratore è stato detenuto in un Lager e che ha scritto sull'esperienza concentrataria. Per quanto riguarda la rappresentazione del contesto orale si osservi che l'attacco di capitolo (da notare i punti di sospensione): «...Beh è roba da non crederci», presuppone che tra i due personaggi vi sia un discorso in atto di cui nulla viene riportato, ma alcuni degli elementi successivi lasciano intuire che il narratore abbia raccontato della sua prigionia in Germania. Tutto l'estratto mima il rivolgersi di Faussone al suo interlocutore. Sia esplicitamente, attraverso appellazioni dirette: come «guardi» o la domanda «vuol credere?». Sia implicitamente, tendendosi verso il suo interlocutore Faussone ne anticipa le domande o le possibili obiezioni: «Sì, qualche cosa ne sapevo anch'io», dichiara quasi indovinando o almeno presupponendo una domanda del narratore; oppure con «guardi, io lavori in Germania non ne ho mai presi, sono terre che non mi sono mai piaciute» lo vediamo tendersi verso il suo interlocutore facendo proprio il risentimento, almeno presunto, che quest'ultimo prova verso i tedeschi. Siamo passati, dunque, dal terreno della drammaticità della lingua in atto a quello del dialogismo. Infine si ricordi che tutti i capitoli in cui Faussone racconta una sua avventura lavorativa hanno per incipit un attacco *in medias res*: quindi nello spazio bianco che va da un capitolo al successivo si presume non solo che la storia sia proseguita, ma anche che i due protagonisti abbiano parlato tra di loro.

Gli elementi messi in luce attraverso l'estratto segnalato sono ricorrenti in tutti i discorsi diretti di Faussone, li innervano quindi di elementi dialogici e calano il suo discorrere in un contesto da lingua in atto in cui è sempre implicito un interlocutore. Questi elementi sono praticamente assenti nello spazio di parola del narratore, anche se la lingua di questo è contaminata dal «parlar popolar-dialettale di Faussone». ⁵⁴ Tuttavia sono presenti nel momento in cui il narratore parla da personaggio, cioè nei suoi discorsi diretti, quindi in particolare nei capitoli *Acciughe I* e *Acciughe II* dove è il narratore a raccontare a Faussone le proprie disavventure di lavoro e in cui non manca di rivolgersi al suo interlocutore anche anticipandone le mosse. È così che in un lungo monologo il narratore, parlando della stanchezza del lavoro, afferma senza mai essere interrotto da Faussone: «Sì, ce l'ho addosso stasera, per questo gliene parlo», ⁵⁵ introiettando nel proprio discorso la drammaticità della lingua orale.

Inoltre contribuiscono a questo tipo di finzione i riferimenti espliciti alla situazione del racconto, ovvero al ruolo di Faussone come raccontatore e a quello del narratore come ascoltatore. Il narratore commenta il modo di raccontare di Faussone, oltre che rappresentare sé stesso come intento ad ascoltarne le storie:

Stavo per domandare a Faussone come avesse potuto commettere una dimenticanza così grave, ma mi sono trattenuto per non guastare il suo racconto. Infatti, come c'è un'arte di raccontare, solidamente codificata attraverso mille prove ed errori, così c'è pure un'arte dell'ascoltare, altrettanto antica e nobile, a cui tuttavia, che io sappia, non è stata mai data norma. ⁵⁶

⁵⁴ MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, cit., p. 212.

⁵⁵ LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 1082.

⁵⁶ *Ivi*, p. 973.

In CS l'uso della funzione etica e narrativa del testimone è ampio, e nonostante questa risulti una «delle forme stabili nella narrazione di Levi».⁵⁷ dai tempi di *Se questo è un uomo* fino all'ultimo *I sommersi e i salvati*, l'autore non manca di pudore e di incertezze nell'accettare la propria opera come finzionale. Non è un caso che se da un lato CS è costruita fingendo di essere il frutto di vere esperienze di vita, dall'altro questa finzione è apertamente denunciata in alcune interviste, oltre che dalle due citazioni in esergo e in chiusura del romanzo.

La citazione di apertura, tratta da *Re Lear* di Shakespeare, dichiara il piacere della creazione artistica; la citazione in chiusura è presa dalla nota a *Tifone* di Conrad e afferma, pur con ambiguità, che Faussonne è un personaggio di invenzione.⁵⁸ Il piacere dell'invenzione artistica è costantemente sotto agli occhi del lettore,⁵⁹ ne è un buon esempio il procedimento dell'*interpretatio nominis*, vero e proprio gioco etimologico, condotto sul nome di Faussonne, il quale si chiama Libertino per errore: il padre avrebbe voluto chiamarlo Libero, ma a causa del veto del segretario comunale fascista ripiegò su quello che gli sembrava un semplice diminutivo, ma alla fine Faussonne un po' libertino lo è diventato davvero.⁶⁰

All'altezza di CS Levi è ormai pienamente consapevole dei suoi strumenti letterari e del percorso che ha compiuto fin da *Se questo è un uomo*. Ciò è ravvisabile sia negli effetti di oralità della lingua,⁶¹ sia nella scelta meditata di utilizzare la testimonianza come strumento di finzione letteraria. Ma come sempre Levi mette le sue qualità di scrittore al servizio di un tema, il quale è la vera genesi della narrazione. Il lavoro (che comprende l'operatività sulla materia) è uno degli argomenti di meditazione da *Se questo è un uomo* a *I sommersi e i salvati* e in CS viene messo a fuoco in modo progressivo capitolo dopo capitolo utilizzando la scrittura come mezzo di scavo antropologico.

4 TRA ANTROPOLOGIA E PREFIGURAZIONE

Le prese di posizione di Levi in CS hanno spinto anche lettori d'eccezione a manifestare alcune perplessità sul romanzo. Cesare Cases polemizza con la visione leviana della sfida con la materia «Poiché non è detto che la pienezza dell'umano si riveli nel cimento, la cui ideologizzazione è strettamente legata al prometeismo del capitalismo ottocentesco».⁶² Molto più sentenzioso appare Mengaldo:⁶³

Dico la verità: quando il libro uscì, mi lasciò perplesso e un po' mi deluse. Mi parve che ci fosse qualcosa di troppo programmatico e diciamo pure di troppo ideologico nell'esaltazione che l'autore faceva, attraverso il suo protagonista [...]

⁵⁷ DEL GIUDICE, *Introduzione*, cit., p. XXIII.

⁵⁸ Per un'interpretazione più dettagliata si veda *ivi*, p. XXVII.

⁵⁹ Sull'aspetto ludico della scrittura in Levi si veda MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, cit., pp. 195-199.

⁶⁰ LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 1016.

⁶¹ Sul rapporto tra i libri di Levi e i racconti verbali si veda la conversazione con G. Grassano in GIUSEPPE GRASSANO, *Primo Levi*, in «Il castoro», CLXXI (marzo 1981), pp. 12-13.

⁶² CASES, *L'ordine delle cose e l'ordine delle parole*, cit., p. II.

⁶³ Il quale, oltre che dirsi ammirato per la precisione e la vivezza con cui descrive il lavoro tecnico e i suoi risultati, ricorda anche il coraggio e l'indipendenza di Levi nell'assumere posizioni simili nel 1978, cfr. MENGALDO, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, cit., p. 93.

dell'etica del lavoro in quanto tale, quasi scisso dalle condizioni sociali e produttive in cui avviene, e della soddisfazione del lavoro fatto con abilità e competenza (anzi, con fantasia).⁶⁴

Sebbene sia difficile negare un certa ideologizzazione nella visione del lavoro espressa dal libro, è necessario riconoscere almeno due attenuanti in grado di moderare un giudizio eccessivamente critico.

In primo luogo, quello di Levi non è un trattatello apologetico sul lavoro, ma un romanzo che attraverso gli strumenti della letteratura opera un'indagine sulla funzione del lavoro per l'uomo. Che CS fosse opera di un grande etnografo venne colto già da Levi-Strauss,⁶⁵ ed è stato messo in luce da Zinato.⁶⁶ Quest'ultimo a partire dall'uso compiuto da Fortini dell'antitesi lavoro-morte - per cui il lavoro è l'insieme di operazioni con cui il servo si difende dalla morte - e recuperando la lezione di Lukàcs di *Ontologia dell'essere sociale*, indaga, in alcune opere letterarie, la natura bifronte del lavoro: «esteriorizzazione del soggetto che opera, abilità, invenzione, stile personale impresso nell'opera, conversione in valore umano delle accidentalità sfavorevoli, ma anche - al contempo - alienazione, parcellizzazione, espropriazione, dominio del pratico inerte». ⁶⁷ Zinato, dunque, affronta il tema del lavoro all'interno di CS mettendo in luce come l'epica lavorativa in Levi è «assai più complicata rispetto a quella celebrata dalla retorica produttiva e progressista». ⁶⁸ In sintesi CS rispetta «l'attitudine della letteratura a guardare indietro, la sua vocazione a dar voce al dimenticato o al represso» e risulta «di grande rilievo cognitivo al fine di recuperare la natura "bifronte" dell'atto lavorativo», ⁶⁹ in questo modo riesce ad affermare in pieno '78 il valore del lavoro come categoria base dell'antropogenesi.

In secondo luogo non è detto che CS sia priva di zone d'ombra, piuttosto è aperta alle contraddizioni e alla polisemia, le quali sono sintomi di valore di un'opera.

Si ricordi che i personaggi in azione sono due, tra questi e l'autore esiste un rapporto di distanza o, secondo Bachtin di *extralocalità*. Si tratta di un rapporto di tensione dinamica che non esclude totalmente l'identificazione partecipe, ma rifiuta la coincidenza del sé autoriale con l'eroe.⁷⁰ Se l'*extralocalità* è minore tra autore e narratore, maggiore è tra autore e raccontatore, motivo per cui lo scarto ideologico risulta più alto. Lo possiamo verificare secondo i modi di parola. Il narratore è preciso, descrittivo, argomentativo e sentenzioso; mentre il raccontatore espone per figure essendo tendenzialmente rappresentativo ed espressionista.

Così se il narratore si esprime con una sentenza: «Se si escludono istanti prodigiosi e singoli che il destino ci può donare, l'amare il proprio lavoro (che purtroppo è privilegio di pochi) costituisce la migliore approssimazione concreta alla felicità sulla terra»;⁷¹

64 *Ibidem*.

65 Lo racconta lo stesso Levi, cfr. LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 79.

66 EMANUELE ZINATO, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

67 *Ivi*, p. 64.

68 *Ivi*, p. 70.

69 *Ivi*, p. 63.

70 Si veda MICHAÏL BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, in particolare pp. 3-168; oppure per una sintesi critica STEFANIA SINI, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011, pp. 59-82.

71 LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 1015.

Faussone si esprime narrando attraverso molte immagini in grado di dar vita all'inanimato: «mettere su una macchina come quella, lavorarci dietro con le mani e con la testa per dei giorni, vederla crescere così, alta e dritta, forte e sottile come un albero, e che poi non cammini, è una pena: è come una donna incinta che le nasca un figlio storto o deficiente, non so se rendo l'idea». ⁷²

Confrontiamo i due personaggi sullo stesso argomento: la creazione. Faussone è legato all'emozionalità dell'esperienza, il derrick è rappresentato vivo come un uomo e poi fermo come un'isola, mentre il suo innalzamento in mare lo spinge a sovrapporre l'uomo a Dio creatore: «pendeva sempre di più, la piattaforma di sopra si sollevava, finché facendo una gran schiuma si è messo in piedi, è disceso ancora un poco e si è fermato netto, come un'isola, ma era un'isola che l'avevamo fatta noi; e io non so gli altri, magari non pensavano a niente, ma io ho pensato al Padreterno quando ha fatto il mondo». ⁷³ Il narratore, invece, concettualizza:

Siamo rimasti d'accordo [...] Sul vantaggio di potersi misurare, del non dipendere da altri nel misurarsi, dello specchiarsi nella propria opera. Sul piacere del veder crescere la tua creatura, piastra su piastra, bullone dopo bullone, solida, necessaria, simmetrica e adatta allo scopo, e dopo finita la riguardi e pensi che forse vivrà più a lungo di te, e forse servirà a qualcuno che tu non conosci e che non ti conosce. ⁷⁴

Quindi il narratore rispetta in pieno la logica limpida e razionale di Levi, ma non è così per Faussone; tale distanza tra autore ed eroe permette l'ingresso nella visione autoriale dell'alterità. Il punto in cui ciò è maggiormente osservabile è nell'uso delle figure. Faussone nei suoi discorsi diretti si esprime attraverso molte immagini: personificazioni dell'inanimato e scambi dal regno animale (umano compreso) a quello artificiale sotto forma di metafore e similitudini.

Solitamente metafora e similitudine non hanno «in Levi funzione liricizzante, ma concretizzante e conoscitiva». ⁷⁵ Eppure, e non a caso, in Faussone la razionalità sottesa alla similitudine leviana cede il passo alla forza dell'investimento emotivo del personaggio verso il binomio lavoro-morte, giocato però totalmente a discapito di quello più classico amore-morte. Quasi che le due categorie con cui l'individuo può trascendere la propria vita finita non potessero convivere in Faussone, allora è per lo meno curioso che l'uomo che ha scelto di dedicare tutta la vita al lavoro lo descriva nei termini dell'innamoramento: «Per me, ogni lavoro che incammino è come un primo amore»; ⁷⁶ e che il frutto del proprio lavoro-amore sia un opera-figlio: «mi piaceva lo stesso vederlo crescere, giorno per giorno, e mi sembrava di veder crescere un bambino, voglio dire un bambino ancora da nascere, quando è ancora nella pancia di sua mamma. Si capisce che come bambino era un po' strano perché pesava sulle sessanta tonnellate solo la carpenteria». ⁷⁷

⁷² *Ivi*, pp. 1073-1074.

⁷³ *Ivi*, p. 1009.

⁷⁴ *Ivi*, p. 989.

⁷⁵ MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, cit., p. 223.

⁷⁶ LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 979.

⁷⁷ *Ivi*, p. 953.

Le conseguenze di ciò sono ravvisabili nel momento in cui un lavoro fallito è paragonato alla fine di una relazione amorosa, la sofferenza è tale che Fassuone si lascia quasi convincere a prendere moglie: «Non è stata una bella storia. È stato come quando vuoi bene a una ragazza, e lei ti pianta da un giorno all'altro e tu non sai perché, e soffri, non solo perché hai perso la ragazza, ma anche la fiducia. Bene, mi passi la bottiglia [...] e c'è calato poco che non mi mettessi nelle curve con una di quelle ragazze delle mie zie». ⁷⁸ E se il matrimonio è presentato come un «mettersi nei guai», invece il lavoro è «prova» e «caccia» perché – dichiara Levi - «L'uomo è diventato uomo cacciando, cioè esercitando la ragione». ⁷⁹

Si è ben lontani dal voler proporre una lettura univoca di questi fenomeni, ma si suggerisce una possibile interpretazione. Levi con CS voleva proporre una rappresentazione del lavoro che rompesse la dicotomia «lavoro che nobilita da una parte e del lavoro che è pena dall'altra», ⁸⁰ facendolo ha messo in forma una visione del lavoro e una sensibilità che intersecavano un cambiamento di cui doveva aver sentore, ⁸¹ ma che non poteva prevedere nelle sue conseguenze. Ciò che si verifica negli anni Ottanta è una riconfigurazione industriale in grado di indirizzare il desiderio di autonomia e il legame antropologico tra uomo e lavoro verso l'autosfruttamento e l'abbandono della sfera politica. ⁸² Si tratta del passaggio al post-fordismo in cui il nomadismo, il disamore per il posto fisso, una certa autoimprenditorialità, il gusto per l'autonomia individuale e per la sperimentazione confluiscono nell'organizzazione produttiva capitalistica che si fa celata ideologia sociale. Proprio questi tratti - piegati a sé dalla nuova logica post-fordista - rappresentano l'enunciazione ideologica di Levi all'interno dell'opera. È per lo meno interessante che quasi per paradosso il Movimento del '77 – tra i destinatari polemicamente di CS - servendosi di un impianto retorico completamente diverso spinga per istanze affini (dinamismo, sperimentazione, creatività) e venga non a caso letteralmente «messo al lavoro». ⁸³

Concetti in parte simili sono espressi anche da Meneghelli, il quale considera Fausso-
ne «l'antitesi dell'operaio fordista», ma soprattutto pensa che il romanzo di Levi chiuda
«simbolicamente la stagione della letteratura industriale [...] operando un rovesciamento,
annunciando – forse inconsapevolmente – il declino di quel mondo». ⁸⁴

78 *Ivi*, p. 1056.

79 LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 116; sul tema uomo-caccia si veda anche GRASSANO, *Primo Levi*, cit., p. 9.

80 LEVI, *Echi di una voce perduta*, cit., p. 133.

81 Si veda *ivi*, pp. 140-142 in cui Levi parla di un nuovo «atteggiamento che è tipico del mondo di oggi».

82 Si può far riferimento al saggio di MARCO REVELLI, *Economia e modello sociale nel passaggio tra fordismo e toyotismo*, in *Appuntamenti di fine secolo*, a cura di Pietro Ingrao e Rossana Rossanda, manifestolibri, 1995. Oppure ai saggi di LUCIANO SEGRETO, *Storia d'Italia e storia dell'industria*, in *Storia d'Italia. L'industria*, a cura di Franco Amatori et al., Torino, Einaudi, 1999 e di MARCO BELLANDI, «Terza Italia» e «distretti industriali» dopo la Seconda guerra mondiale, in *Storia d'Italia. L'industria*, a cura di Franco Amatori et al., Torino, Einaudi, 1999.

83 Si veda PAOLO VIRNO, *Do you remember counterrevolution?*, in *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, a cura di Nanni Balestrini e Primo Moroni, Milano, Feltrinelli, 1997.

84 DONATA MENEGHELLI, *Gli operai hanno ancora pochi anni di tempo? Morte e vitalità della fabbrica*, in «Narrativa», XXXI-XXXII (2010), pp. 61-74, alle pp. 63-64.

Che Faussonne possa rappresentare una prefigurazione del lavoro post-fordista è suggerito anche da una profezia lessicale di cui, certo, Levi doveva essere ignaro. Secondo il formalismo russo e la critica stilistica di Leo Spitzer, lo scrittore attraverso le proprie deviazioni e i propri scarti dalla norma può anticipare uno stato di lingua successivo, sostanzialmente indovinando la direzione in cui la lingua si evolverà e, allo stesso tempo, contribuendo a determinarla con la propria scrittura.⁸⁵ È questo il caso della parola *creatività*⁸⁶ (punto di incrocio tra i lavori di montatore, chimico e scrittore) in forte anticipo sull'uso generalizzato che ne verrà fatto. Infatti il tema dell'ideazione e della creatività diventerà centrale nei dibattiti critici fin dagli anni '80⁸⁷ per farsi poi vera e propria retorica della *creative class* come trucco per celare la crisi dei ceti medi.⁸⁸

Il tema del lavoro appare già in *Se questo è un uomo* dove è indagato come strumento di violenza del sistema concentrazionario nazista, per questo motivo Levi ha sempre rifiutato di considerare quello del Lager un vero lavoro.⁸⁹ Eppure in *Se questo è un uomo* e in *Lilith e altri racconti*, narrando la vicenda di Lorenzo – il muratore italiano che l'ha aiutato a sopravvivere – non ha potuto fare a meno di sottolineare come «il bisogno del “lavoro ben fatto” è talmente radicato da spingere a fare bene anche il lavoro imposto, schiavistico».⁹⁰ Tuttavia nella sua ultima opera, *I sommersi e i salvati*, Levi sembra esprimere i suoi ripensamenti, infatti tornando a riflettere sul tema del lavoro nel Lager (anche attraverso il caso di Lorenzo) afferma per la prima volta: «Come si vede, l'amore per il lavoro ben fatto è una virtù fortemente ambigua».⁹¹ Ciò può essere indice dell'incrinarsi nel tempo della concezione leviana del lavoro, ma non prima della pubblicazione di CS e, dunque, non prima degli anni '80.

Concludendo si può affermare che con CS Levi compie uno scavo antropologico sul tema del lavoro servendosi degli strumenti elaborati nel suo percorso di scrittore. Sicuramente il romanzo è attraversato da una robusta presenza dell'ideologia autoriale, tuttavia questa è sempre mediata dagli strumenti della scrittura letteraria. Sono proprio le forze della scrittura a far entrare CS in contraddizione con il suo stesso autore aprendo, dunque, l'opera alla polisemia: segno di valore e delle sue potenzialità di verità e prefigurazione. Ovvero la creazione di un'epica del lavoro e la messa in forma – non l'enunciazione puramente ideologica – di alcune proprietà salvifiche insite nell'attività lavorativa, contengono al loro interno quei tratti che sul piano della realtà materiale la riconfigurazione industriale piegherà alle proprie esigenze. È dunque la storia a svelare i due volti del romanzo: una promessa o speranza di felicità e la sua frustrazione. Non si stenta a riconoscere che simili considerazioni sono possibili solo a posteriori, cioè sulla base della conoscenza di ciò che è accaduto tra noi e la data di pubblicazione di CS, ma questo

85 STEFANO BARTEZZAGHI, *Cosmichimiche*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), p. 303.

86 Per l'uso dei derivati del verbo creare si veda *ivi*, pp. 275-276.

87 Negli U.S.A anche prima, ma si veda DOMENICO DE MASI (a cura di), *L'avvento post-industriale*, Milano, Franco Angeli Libri, 1985.

88 Per un approccio critico SERGIO BOLOGNA, *Ceti medi senza futuro?*, Milano, Derive Approdi, 2007.

89 Si veda l'intervista di G. Grassano in GRASSANO, *Primo Levi*, cit., pp. 4-5.

90 LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 85.

91 PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 995-1153, a p. 1088.

nulla toglie al valore del romanzo. Attraverso Benjamin⁹² e Fortini è possibile affermare che l'opera artisticamente debole è quella che è paga di sé stessa e non si misura col tempo, non è il caso di CS che resta viva in quanto si fa carico «d'una tensione o richiesta non adempiuta nella storia, in quanto promessa non mantenuta»⁹³ ereditabile dai suoi lettori. Questa è ancora l'attualità del primo romanzo finzionale di Levi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. (Citato alle pp. 52, 54.)
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 54.)
— *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988. (Citato a p. 57.)
- BARTEZZAGHI, STEFANO, *Cosmichimiche*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII). (Citato a p. 60.)
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *Prefazione*, in *Primo Levi, La chiave a stella*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1978. (Citato a p. 54.)
- BELLANDI, MARCO, «Terza Italia» e «distretti industriali» dopo la Seconda guerra mondiale, in *Storia d'Italia. L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi et al., Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 59.)
- BELPOLITI, MARCO, *Note ai testi*, in *Primo Levi, Opere*, a cura di Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato alle pp. 49, 53.)
— *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015. (Citato a p. 47.)
- BOLOGNA, SERGIO, *Ceti medi senza futuro?*, Milano, Derive Approdi, 2007. (Citato a p. 60.)
- CAMON, FERDINANDO (a cura di), *Autoritratto di Primo Levi*, Padova, Edizioni Nord-Est, 1987. (Citato a p. 47.)
- CASES, CESARE, *L'ordine delle cose e l'ordine delle parole*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997. (Citato alle pp. 48, 56.)
- DE MASI, DOMENICO (a cura di), *L'avvento post-industriale*, Milano, Franco Angeli Libri, 1985. (Citato a p. 60.)
- DEL GIUDICE, DANIELE, *Introduzione*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato alle pp. 46, 52, 56.)
- FERRERO, ERNESTO, *La fortuna critica*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 46.)
- FORTINI, FRANCO, *I suoi libri sono i nostri*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII). (Citato a p. 48.)

⁹² Si ricorda l'importanza del concetto di vita postuma di un oggetto artistico (ma anche di un evento storico) nell'evoluzione del pensiero di Benjamin, per il quale il testo deve essere mortificato ai fini di una ricostruzione del senso e di una sua riappropriazione nel tempo. Vale a dire che l'opera d'arte è leggibile in modi diversi in base allo specifico momento storico in cui avviene la sua lettura.

⁹³ FRANCO FORTINI, *Mimesis*, in *Saggi ed Epigrammi*, a cura e con pref. di Luca Lenzi, con uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003.

- FORTINI, FRANCO, *Mimesis*, in *Saggi ed Epigrammi*, a cura e con pref. di Luca Lenzi, con uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003. (Citato a p. 61.)
- GIGLIOLI, DANIELE, *Narratore*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 397-408. (Citato a p. 47.)
- GRASSANO, GIUSEPPE, *La 'musa stupefatta'. Note sui racconti fantascientifici*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 47.)
- *Primo Levi*, in «Il castoro», CLXXI (marzo 1981). (Citato alle pp. 56, 59, 60.)
- LEVI, PRIMO, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997. (Citato alle pp. 47, 48, 52, 57, 59, 60.)
- *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, a cura di Gabriella Poli e Giorgio Calcagno, Milano, Mursia, 1992. (Citato alle pp. 45, 52, 53, 59.)
- *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 995-1153. (Citato a p. 60.)
- *La chiave a stella*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1978. (Citato a p. 46.)
- *La chiave a stella*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato alle pp. 45, 49-51, 53-59.)
- MENEGHELLI, DONATA, *Gli operai hanno ancora pochi anni di tempo? Morte e vitalità della fabbrica*, in «Narrativa», XXXI-XXXII (2010), pp. 61-74. (Citato a p. 59.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, in *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di Gianfranco Folena, Padova, Liviana, 1989. (Citato alle pp. 47, 56, 57.)
- *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 169-242. (Citato alle pp. 46, 54-56, 58.)
- REVELLI, MARCO, *Economia e modello sociale nel passaggio tra fordismo e toyotismo*, in *Appuntamenti di fine secolo*, a cura di Pietro Ingrao e Rossana Rossanda, manifestolibri, 1995. (Citato a p. 59.)
- SEGRE, CESARE, *I romanzi e le poesie*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 49.)
- SEGRETO, LUCIANO, *Storia d'Italia e storia dell'industria*, in *Storia d'Italia. L'industria*, a cura di Franco Amatori, Duccio Bigazzi et al., Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 59.)
- SINI, STEFANIA, *Michail Babctin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011. (Citato a p. 57.)
- SKLOVSKIJ, VICTOR, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976. (Citato a p. 47.)
- TERRACINI, BENVENUTO, *Lingua libera e libertà linguistica*, Torino, Einaudi, 1970. (Citato a p. 54.)
- VIRNO, PAOLO, *Do you remember counterrevolution?*, in *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, a cura di Nanni Balestrini e Primo Moroni, Milano, Feltrinelli, 1997. (Citato a p. 59.)

ZINATO, EMANUELE, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015. (Citato a p. 57.)

PAROLE CHIAVE

Primo Levi; *La chiave a stella*; Romanzo; Letteratura come antropologia; Letteratura e lavoro; Finzione Testimoniale.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Emanuele Caon è studente in Filologia Moderna presso l'Università degli Studi di Padova. Si è laureato in Lettere Moderne con una tesi di stilistica e narratologia dal titolo *La serietà del Serpente: lingua, strutture narrative e stile nel Serpente di Luigi Malerba*. È membro fondatore di *Ricomporre l'Infranto*, gruppo di studio e autoformazione composto da studenti e dottorandi dell'Università degli Studi di Padova. *Ricomporre l'Infranto* ha dato vita a due cicli di seminari: *Mappature del presente letterario italiano*; *Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo*. È tra i fondatori di *Formalit*, associazione che si occupa di didattica della letteratura presso le scuole secondarie di secondo grado del Veneto.

emanuele.c.90@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMANUELE CAON, *Il corpo in due anime: La chiave a stella tra finzione, testimonianza e antropologia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 45-63.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VI (2016)

PRIMO LEVI SCRITTORE	v
a cura di Matteo Fadini, Carlo Tirinanzi De Medici e Paolo Zublena	
<i>Introduzione</i>	vii
ANDREA RONDINI, <i>Impossibile vivere senza aver letto</i> Se questo è un uomo. <i>La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi</i>	I
TOMMASO PEPE, <i>Una complessa chiarezza: gli ipertesti di Primo Levi</i>	23
EMANUELE CAON, <i>Il corpo in due anime: La chiave a stella tra finzione, testimonianza e antropologia</i>	45
MARTINA BERTOLDI, <i>La costruzione de Il sistema periodico di Primo Levi</i>	65
FAUSTO MARIA GRECO, <i>Rovesciamento e alterazione nei racconti Uranio, Vanadio e in Auschwitz, città tranquilla</i>	81
GIUSEPPE ALVINO, « <i>Il nastro a rovescio</i> ». <i>Possibili influenze di Storie Naturali ne La freccia del tempo di Martin Amis</i>	97
MONICA BIASIOLO, « <i>È come sbucciare una cipolla, vi è uno strato dopo l'altro</i> ». <i>Il chimico e scrittore Levi di fronte a Kafka</i>	117
STEFANO BELLIN, <i>Primo Levi and Franz Kafka: an unheimlich encounter</i>	139
JEAN-CHARLES VEGLIANTE, <i>Rileggendo Primo Levi: la scrittura come traduzione</i>	161
SAGGI	171
FRANCESCO DIACO, <i>Riflessioni sul primo Magrelli</i>	173
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	203
GUILLERMO CARNERO, <i>Fontana de' Medici</i> (trad. di Pietro Taravacci)	205
ELENA COPPO, <i>Il Cid di Montale: uno stile di traduzione</i>	237
REPRINTS	253
ALEKSANDR BLOK, <i>Colori e parole</i> (trad. di Alessandra Elisa Visinoni)	255
INDICE DEI NOMI (a cura di F. C. Abramo, M. Fadini e C. Polli)	269
CREDITI	275

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo **queste** indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a **questa** pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.