

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.

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 |

PRIMO LEVI SCRITTORE

A CURA DI

MATTEO FADINI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI E PAOLO ZUBLENA

INTRODUZIONE

MATTEO FADINI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI E PAOLO ZUBLENA

Negli ultimi trent'anni la critica anglosassone interessata agli studi culturali ha contribuito in maniera determinante all'analisi dell'opera di Primo Levi, riconoscendo principalmente la dimensione memorialistico-fattuale di quest'ultima, vista nella sua natura etica e civile in relazione alla barbarie nazifascista. Levi custode della memoria del campo di sterminio, Levi cronachista: tale impostazione ha rilevato un dato costantemente espresso dall'opera leviana, il ricordo, a scapito però dell'aspetto più propriamente letterario della sua produzione.

Con questo numero monografico di «Ticontre» abbiamo voluto porre invece l'accento sul lavoro letterario di Primo Levi. Da *Se questo è un uomo* a *La chiave a stella*, dalle *Storie naturali* al *Sistema periodico*, la sua scrittura è caratterizzata da un continuo lavoro editoriale in vista della pubblicazione di quelli che, prima ancora che opere memoriali, sono romanzi o racconti. L'oscillazione tra il *memoir* e l'aperta *fiction* presente in opere come *Il sistema periodico* è un elemento costitutivo anche nel resto della sua produzione. La prospettiva stilistica, centrale in uno scrittore attento tanto alla prosa letteraria quanto ai linguaggi settoriali come Levi, è stata a sua volta poco indagata, dopo la memorabile prova offerta da Pier Vincenzo Mengaldo¹ e pochi altri lavori. In quest'ottica un altro ambito che risulta poco esplorato è il rapporto di Levi con le forme e i dispositivi letterari: si pensi all'intersezione di racconto di viaggio e picaresco ne *La tregua*, o alle contaminazioni fantascientifiche di molti racconti; fino ad arrivare alla produzione poetica e alla rielaborazione del ruolo testimoniale in *La chiave a stella*.

Sembra sia oggi possibile sviluppare l'intuizione di Daniele Del Giudice, nell'*Introduzione* alle *Opere* leviane curate da Marco Belpoliti,² il quale rilevava l'importanza della rappresentazione propriamente letteraria (e della riflessione su di essa) per la comprensione dell'opera di Levi, suggerendo inoltre che la funzione del testimone nell'opera di Levi sia una forma di *finzione* letteraria, senza la quale la pura memoria non è in grado di assolvere al compito di *rappresentare* gli eventi. Con ciò non si intende negare un valore conoscitivo all'opera di Levi, ma stabilire la specificità del discorso leviano in quanto discorso eminentemente letterario sull'uomo: un'antropologia che, come per Calvino e Sciascia, si basa sull'invenzione e contemporaneamente sulla razionalità.

A tale scopo, in vista del trentesimo anniversario della morte di Primo Levi e del settantesimo dalla prima uscita di *Se questo è un uomo*, abbiamo voluto sollecitare studi su singole opere, così come analisi d'insieme, che indagassero Primo Levi scrittore. La proposta è stata accolta da nove autori, i cui saggi hanno coperto quasi tutto lo spettro delle linee di ricerca che erano state suggerite.

1 PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 313-386.

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

Nello specifico, Andrea Rondini tratteggia le linee principali della ricezione di Primo Levi e in particolare di *Se questo è un uomo* nel panorama italiano contemporaneo, non limitandosi all'analisi della presenza di Levi nei romanzi recenti, ma estendendo lo sguardo anche alle analisi critiche e alle poetiche di autori degli ultimi anni.

Il secondo studio, di Tommaso Pepe, analizza verticalmente l'opera leviana e il reticolo intra- e intertestuale che da *Se questo è un uomo* si è sviluppato fino a *I sommersi e i salvati*, mettendo a confronto l'andamento rizomatico dei testi leviani con l'opera di Calvino. Nel fare questo, l'autore tocca il processo elaborativo e rielaborativo di *Se questo è un uomo*, mettendo a frutto anche le carte dell'Archivio Einaudi.

Emanuele Caon impegna le pagine de *La chiave a stella* con una serie serrata di analisi, riguardanti tanto le strutture narrative, quanto la finzione testimoniale insita nell'opera.

Martina Bertoldi sottopone *Il sistema periodico* a una minuziosa analisi filologica, inserendo il quadro variantistico di un gruppo di racconti, pubblicati in rivista prima di confluire nel volume, all'interno di uno studio sulla costruzione complessiva dell'opera, mettendo in risalto i nessi che legano i singoli pezzi all'interno di un quadro di significati che trascendono i contenuti propri dei singoli racconti.

L'analisi di due racconti del *Sistema periodico* (*Uranio e Argento*) e del più tardo *Auschwitz, città tranquilla* permette a Fausto Maria Greco di interrogarsi sui processi di alterazione e rovesciamento cui Levi sottopone le funzioni della narrazione e della testimonianza, operate all'interno di un quadro di sensi che solo la narrazione letteraria sembra permettere.

Il rapporto tra Levi e Martin Amis, in particolare l'influenza di *Storie naturali* su *La freccia del tempo*, è oggetto del contributo di Giuseppe Alvino. Partendo dal romanzo di Amis e incrociando i dati interni al testo con le informazioni desunte da suoi interventi o da interviste, l'articolo arriva a individuare il legame tra le due opere sia nell'uso di alcune tecniche narrative, sia nella presenza di aspetti tematici.

A seguire si trovano due saggi incentrati sul rapporto tra Kafka e Levi, a firma di Monica Biasiolo e Stefano Bellin. Il primo testo è una analisi ravvicinata della traduzione leviana del *Processo* di Kafka approntata da Levi per la collana einaudiana "Scrittori tradotti da scrittori", mentre il secondo analizza la versione leviana come un momento di cerniera tanto per la biografia quanto per la produzione di Levi, e in particolare valorizzando i temi e i problemi emersi durante la traduzione di Kafka che confluiscono poi in *I sommersi e i salvati*.

Chiude il monografico un intervento di Jean-Charles Vegliante, che offre un'analisi retorico-stilistica a campione delle opere di Levi al fine di evidenziare le relazioni tra "funzione poetica" e "funzione testimoniale", mettendo in rilievo le differenti forme di "traduzione" adottate dallo scrittore.

La dimensione autoriale di Levi, dunque, il suo essere *scrittore* prima che *testimone*, è indagata approfonditamente dagli interventi qui raccolti. Vale però la pena di notare come questa dimensione sia comunque legata al dato autobiografico e memoriale. L'elaborazione narrativa (evidentissima, ad esempio, nel ripetuto sforzo segnalato dalle stesure di *Se questo è un uomo*, nelle scelte che guidano Levi nella composizione dei suoi macrote-

sti come *Il sistema periodico*, nonché nel costante ritorno di temi e motivi e nell'utilizzo di tecniche che producono notevoli effetti di senso come il rovesciamento) sembra tesa a rafforzare quell'esperienza individuale, irriducibilmente singolarità – innanzitutto per ragioni tematiche, trattandosi dell'Olocausto – fatta da Levi. Viviamo nell'«era del testimone»: la conoscenza *diretta, immediata* dei fenomeni, l'aver-vissuto, sono caratteri che riteniamo importanti in sé. A maggior ragione se essi riguardano un evento che ha cambiato radicalmente la nostra percezione, come il campo di sterminio. I saggi qui contenuti indicano come l'efficacia dell'azione testimoniale è tanto maggiore quanto più profonda è l'elaborazione formale della testimonianza. In tal senso l'elaborazione leviana dei materiali non è tanto una “messa in forma” di un materiale preesistente, quanto un vero e proprio atto di creazione letteraria. Questo è ciò che dà alle prove di Levi la loro forza.

Resta ovviamente ancora molto da dire sull'opera leviana. Ci auguriamo che i saggi contenuti in questo monografico, e il monografico nel suo complesso, possano rappresentare un utile punto di partenza per altre analisi, che certo non mancheranno anche in vista del doppio anniversario del 2017 ormai alle porte, e che speriamo possano trovare posto anche sulle pagine di «Ticontre».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DEL GIUDICE, DANIELE, *Introduzione*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato a p. vii.)

MENGALDO, PIER VINCENZO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 313-386. (Citato a p. vii.)



COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MATTEO FADINI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI e PAOLO ZUBLENA, *Introduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. vii–x.

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

NOTIZIE DEGLI AUTORI

Matteo Fadini (Feltre, 1984) ha conseguito il dottorato in Studi letterari, linguistici e filologici nel 2014 presso l'Università di Trento (premio Aldo Rossi 2015 per la tesi di dottorato in Filologia italiana). Docente a contratto di Filologia ed editoria per l'a.a. 2014/2015 all'Università di Venezia Ca' Foscari, è assegnista di ricerca dal settembre 2014 (progetto **STABAT** – *Stampe antiche Biblioteca comunale di Trento*), collabora con lo **USTC** – *Universal Short Title Catalogue* dell'Università di St Andrews (Scozia). Si occupa di lirica del XVI secolo, di storia della stampa e degli intrecci tra poesia, dissenso religioso e Riforma.

matteo.fadini@unitn.it

Carlo Tirinanzi De Medici (Novara, 1982) ha studiato in Italia e in Francia. È stato *visiting researcher* presso la Brown University di Providence, assegnista di ricerca presso l'Università di Trento e borsista della Fondazione Cini di Venezia. È membro del comitato direttivo del Seminario permanente di poesia dell'Università di Trento. Si occupa di teoria e storia del romanzo, di storia della critica, di letteratura italiana contemporanea. Ha pubblicato *Il vero e il convenzionale* (Torino, UTET, 2012).


tirinanze@gmail.com

Paolo Zublena (Genova, 1973) insegna Linguistica italiana all'Università di Milano-Bicocca. Si è occupato soprattutto di stilistica e di analisi linguistica dei testi letterari (sintassi della prosa cinquecentesca, Leopardi, narrativa e poesia contemporanee, canzone d'autore), di teoria della letteratura, di critica tematica. Ha pubblicato i volumi *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002), *Giorgio Caproni. La lingua, la morte* (Milano, edizioni del verri, 2013) e *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi* (Firenze, Le Lettere, 2013). Ha curato, insieme a Davide Colussi, *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure* (Macerata, Quodlibet, 2014). Fa parte del comitato di redazione del «verri».

paolo.zublena@unimib.it



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.

IMPOSSIBILE VIVERE SENZA AVER LETTO *SE QUESTO È UN UOMO*. LA RICEZIONE ITALIANA CONTEMPORANEA DI PRIMO LEVI

ANDREA RONDINI – *Università di Macerata*

L'articolo traccia alcune linee della ricezione di Primo Levi nelle analisi critiche, nelle poetiche e nei romanzi dei narratori italiani contemporanei. In particolare si nota una tendenza ad utilizzare Levi come termine di riferimento nella valutazione e presentazione dei testi, come elemento fondamentale delle proprie teorie letterarie, come autore citato o anche personaggio nelle pagine dei romanzi. Dall'analisi di autori come Affinati, Nove, Paolin, Lagioia, Wu Ming, Leogrande, Saviano ed altri emerge una presenza dello scrittore torinese ampia e variegata, che si coagula attorno ai temi del ritorno alla realtà e della complessità.

This contribution outlines how Primo Levi's works were received in fictional and critical texts of contemporary Italian writers. The analyses of texts by Affinati, Nove, Paolin, Lagioia, Wu Ming, Leogrande, Saviano and others show a wide variety of representation phenomena: Levi's works are quoted, used as a point of reference in the evaluation of other writings, or as founding elements for the definition of a literary aesthetics; the author himself occasionally becomes a novelistic character. The major themes subtending Levi's varied presence in the works of his contemporaries are those of complexity and the return to reality.

Roberto Saviano ha affermato che gli pare impossibile vivere senza aver letto *Se questo è un uomo*.¹ La dichiarazione dell'autore di *Gomorra* sigilla la sua lunga fedeltà² alla figura di Primo Levi, ma è anche il sintomo evidente di una più larga fenomenologia di ricezione dello scrittore torinese. Non è un caso che sia un narratore nonfiction a esprimersi in questo modo: il cosiddetto ritorno alla realtà, che ormai da qualche anno è pensiero dominante – anche se non unico – della scena letteraria italiana, ha favorito l'ulteriore successo dei testi leviani (tra l'altro additati da più parti come fondativi del canone nonfanzionale).³ Le attuali scritture ibride⁴ percepiscono le pagine dedicate da Levi alle forme di distruzione della vita un terreno omologo alla propria poetica, focalizzata in

- 1 ROBERTO SAVIANO, *L'unica ricompensa è la parola. Leggere e ascoltare Primo Levi*, in *Roberto Saviano legge Se questo è un uomo*, Roma, Emons, 2013, p. 2.
- 2 Sia concesso in proposito il rimando ad ANDREA RONDINI, *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 8-9 e 139-142.
- 3 Si legga per esempio ALESSANDRO LEGRANDE: «Quando in una intervista recente pubblicata dalla rivista "Studio", è stato chiesto a Sportès se tra i suoi modelli ci fosse il solito *A sangue freddo* di Truman Capote, lo scrittore francese di origini algerine ha risposto di aver trovato una maggiore fonte di ispirazione in *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Non solo, credo, perché quel libro è in fondo uno dei massimi esempi di non-fiction, per quanto non lo si dica mai. Non solo per l'evidente tema dell'antisemitismo. Ma soprattutto per lo sguardo morale, e non moralistico, su un tema assoluto: la banalità del male e la sua riproduzione»; ALESSANDRO LEGRANDE, *Morgan Sportès e il nuovo razzismo*, in «Lo Straniero», CXLVI-CXLVII (2012), letto con il titolo *Nuovi barbari e nuovo razzismo*, in «minimaetmoralia» (6 aprile 2013). Ma si vedano anche CRISTIANO DE MAJO, *100 libri per una biblioteca della nonfiction narrativa*, in «Studio» (5 agosto 2014); il capitolo leviano in MARIA ANNA MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 129-153; STEFANIA RICCIARDI, *Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millennio*, in «Interférences littéraires/Littéraire interférentes», VII (2011), pp. 167-186; STEFANIA RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albini, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011; ALESSANDRO PERISSINOTTO, *Grandezza e limiti del poliziesco di denuncia*, in *Finzione cronaca realtà*, a cura di Hanna Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 255-267.
- 4 Sulle complesse forme narrative che ibridano la ricerca storica o l'indagine giornalistica con procedimenti e stili letterari, si veda RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero*, Roma, Gaffi, 2014.

molti casi sul racconto di gravi problematiche sociali ed umane quali l'immigrazione e l'emarginazione, la violenza e la criminalità, il razzismo, le difficoltà del mercato del lavoro e le insicurezze del precariato. Si tratta, come ampiamente noto, di un ritrovato rapporto tra parole e cose⁵ dopo la stagione postmoderna,⁶ che ha portato anche a mettere in primo piano una peculiare vocazione storiografica della letteratura.⁷

Tutto questo si traduce in una pervasività che si potrebbe chiamare ormai il 'levismo', vale a dire il riferimento, sganciato dalla *Shoah*, che molti scrittori e critici delle ultime generazioni (ma non solo) fanno a Levi in recensioni e letture critiche nonché in diverse dichiarazioni di poetica.⁸ Le prime evidenziano come Levi rappresenti un termine di paragone dell'interdiscorsività critica e culturale, una *koinè*, una lingua, quasi un codice su cui misurare l'approccio ai testi indicandone natura ed eventuale qualità; le seconde invece mostrano in modo più specifico – ma i due momenti sono evidentemente correlati – la penetrazione di Levi sul tavolo di lavoro dei narratori odierni. Tanto che prende corpo non solo la citazione dell'autore di *Se questo è un uomo* nelle sequenze dei testi ma anche quello che potremmo definire un 'effetto-cornice', cioè la tendenza a inquadrare una narrazione entro una struttura, un'indicazione iniziale, una cornice appunto, ispirata a Levi e che assume la funzione di vettore interpretativo della narrazione seguente.

Si parlava di levismo e di Levi come filtro e 'metodo' di lettura negli interventi critici. Si pensi allora alla zona grigia dei testimoni ravvisata da Andrea Cortellessa ne *La gemella H* di Giorgio Falco,⁹ al bambino handicappato e numerato di *Tempo di imparare* di Valeria Parrella,¹⁰ alla morale umana ravvisata da Raffaello Palumbo Mosca in *Medio Occidente* di Beppi Chiuppani,¹¹ al paragone tra il mestiere dell'insegnante e il concetto di lavoro ben fatto sottolineato da Eraldo Affinati,¹² alla recensione dedicata da Alessan-

- 5 SILVIO PERRELLA, *La coscienza di Primo*, in *Addii, fischi nel buio, cenni*, Vicenza, Neri Pozza, 2016, pp. 377-381.
- 6 Sulla nuova fase ipermoderna si veda RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- 7 EMANUELE ZINATO, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- 8 RONDINI, *Anche il cielo brucia*, cit., pp. 125-166.
- 9 ANDREA CORTELLESA, *Falco, nella pensione di Hans soggiorna la Zona Grigia*, in «La Stampa» (21 marzo 2014). Nella zona grigia si muove Hilde Hinner, che osserva la storia della sua famiglia, dall'ascesa sotto il nazismo alla nuova vita, ripulita e ipocritamente 'rispettabile', nell'Italia del dopoguerra. Si veda GIORGIO FALCO, *La gemella H*, Torino, Einaudi, 2014.
- 10 «In *Tempo di imparare*, Parrella rischia il massimo, quando dice che il bambino Arturo [...] ha sul braccio tatuato il numero della legge che lo classifica come "disabile": il rimando a Primo Levi è immediato. Lei annuisce quando sente dire che, del resto, anche Levi raccontava Auschwitz non come luogo simbolo della Shoah, ma per parlare del dolore di ognuno di noi»; WLODEK GOLDKORN, *Valeria Parrella: l'amore e il dolore*, in «l'Espresso» (24 febbraio 2014).
- 11 RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *Prefazione*, in Beppi Chiuppani, *Medio Occidente*, l'Aquila, Il Sirente, 2014. La convinzione di Levi che l'uomo debba essere sacro all'uomo scandisce le tappe della formazione del protagonista del romanzo, Faruq, testimone della perdita della centralità dei valori umani sia nell'Occidente capitalistico che verso nel suo medioriente d'appartenenza.
- 12 ERALDO AFFINATI, *Prefazione*, in Giovanni Accardo, *Un'altra scuola. Diario verosimile di un anno scolastico*, Roma, Ediesse, 2015.

dro Leogrande¹³ a *Tutto e subito* di Morgan Sportès,¹⁴ focalizzato sull'antisemitismo delle frange oltranziste della *banlieu* parigina. Si consideri soprattutto l'interpretazione di *Cordiali saluti* di Andrea Bajani come fenomenologia dell'impiegato del nuovo millennio bloccato nelle paludi di una zona grigia di chi non è né integrato né ribelle al sistema,¹⁵ nonché l'analisi che Bajani stesso ha compiuto di *Storia di un oblio* di Laurent Mauvigner. Il racconto narra dell'omicidio commesso da quattro vigilantes in un supermercato francese; la vittima è un uomo che ha rubato una lattina di birra. Raccontare al lettore che queste cose accadono e non sono finzione è gesto riportato alle dichiarazioni di Levi, alla sua ricerca di un interlocutore, all'idea etica di letteratura. Bajani cita un video in cui

Primo Levi parla delle esperienze del lager raccontate in *Se questo è un uomo*. [...] Ha indossato il camice da chimico, la cravatta sotto, e parlando guarda in terra: "A distanza di anni – dice – e soprattutto dopo averne scritto, albergo spesso la sensazione che non siano accadute, che sia un romanzo". Poi aggiunge: "Mi accade di trovare il bisogno di andare a cercare qualcun altro, per rinfrescare queste cose, per verificarle, e devo dire che la verifica funziona: sono cose veramente accadute". Ecco, dopo avere finito di leggere *Storia di un oblio* [...] di Laurent Mauvigner ho ripensato a quell'intervista rilasciata da Levi probabilmente nei locali della Siva, la piccola fabbrica di vernici vicino Torino. Soprattutto, mi ha fatto ripensare al bisogno – etico – di andare a cercare qualcuno per raccontare, per riavverare una verità profonda, per scongiurare la deriva della finzione.¹⁶

L'ultima espressione citata indica molto bene il senso del riuso leviano, agganciato alla volontà di trovare un antidoto alla derealizzazione e alla liquidità del mondo, sempre più immesso e proiettato nelle dimensioni della virtualità. Del resto, se si considera l'autore che in questi anni in Italia ha maggiormente sondato le fenomenologie di finzializzazione della realtà, Walter Siti, è proprio guardando Primo Levi che il narratore di *Troppi paradisi* misura la distanza di quello sguardo rispetto ai corpi modellati artificialmente degli escort.¹⁷

Dal levisimo come pratica di lettura al levisimo come dichiarazione di poetica il passo è breve. Si prenda il caso di Andrea Tarabbia che ha ripercorso tragedie come quelle di Beslan¹⁸ e vite maledette come quella del serial killer Andrej Čikatilo.¹⁹ Abituato a sondare i meandri del Male, Tarabbia afferma che mostrare le atrocità compiute dall'uomo è una, anzi *la*, imprescindibile responsabilità pedagogica della letteratura poiché obbliga a sovvertire le distinzioni di comodo e i pregiudizi:²⁰ il Male riguarda tutti perché i criminali sono pur sempre uomini e possono svelare le profondità inconfessabili dei 'buoni'.

13 LEGRANDE, *Morgan Sportès e il nuovo razzismo*, cit.

14 MORGAN SPORTÈS, *Tutto e subito*, Roma, E/O, 2012.

15 MASSIMILIANO TORTORA, *Cordiali saluti di inizio millennio. La figura dell'impiegato nella letteratura dell'otto e del Novecento*, in «laletteraturaenoi» (9 marzo 2016).

16 ANDREA BAJANI, *La morte in una lattina*, in «il Sole 24 ore» (22 aprile 2012). Si veda LAURENT MAUVIGNER, *Storia di un oblio* (2011), Milano, Feltrinelli, 2012.

17 WALTER SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 214. Su questi temi si veda ORNELLA TAJANI, *Il desiderio Kutsch: i troppi paradisi di Walter Siti*, in «Between», v (2013), pp. 1-22.

18 ANDREA TARABIA, *Il demone a Beslan*, Milano, Mondadori, 2011.

19 ANDREA TARABIA, *Il giardino delle mosche*, Milano, Ponte alle Grazie, 2015.

20 ANDREA TARABIA, «Bisogna raccontare il Male, i romanzi consolatori non servono a niente», intervista di Andrea Coccia, in «Linkiesta» (12 ottobre 2015).

Si tratta di una concezione letteraria che trova esemplificazione in Mo Yan (le atrocità descritte nel *Supplizio del legno di sandalo*), in Littell (il Male è in tutti, recitano *Le benevole*) e che si riverberano sull'interpretazione della lezione di Levi:

Io nel Demone non volevo avere personaggi completamente piatti, né volevo cadere nella trappola del pietismo e della lacrima facile. E non volevo giudizi, volevo che non si salvasse né si condannasse nessuno, neppure i bambini. Per questo anche i bambini sono cattivi. E lo volevo perché sono convinto che nella vita sia così: se fossi una vittima io credo che il sentimento che proverei per il carnefice sarebbe l'odio. Primo Levi è un odiatore: scrive *Se questo è un uomo* come se fosse un dito puntato, con dentro un rancore enorme e chiaramente giustificato, però, pur essendo un sentimento giusto, è un sentimento negativo. E questa secondo me è la cosa più umana, più bella e più giusta.²¹

Insomma, come dice questo Levi 'littellizzato', anche nello scrittore alberga in qualche modo il Male, seppur virato in chiave creativa. Ma è altrettanto vero che dallo scrittore-odiatore arriva una formidabile lezione sulla complessità che, come si avrà modo di notare, è uno dei lasciti più importanti di Levi alla letteratura contemporanea, nella quale perfino i bambini sono cattivi. Afferma Tarabba: «noi non siamo più abituati a accettare il fatto che qualcosa che ci è lontano [...], che è respingente e che è considerato malvagio, se lo studiamo e lo vediamo da dentro, invertendo il punto di vista, lo troviamo molto più vicino a noi. È uno shock, ma è così. Il fatto che uno squartatore come Čikatilo o un ufficiale nazista sia stato anche una persona con cui si poteva parlare di Ravel, per dire, è una cosa che ci sembra fuori dal mondo».²² Si potrebbero valutare queste parole in chiave di ortodossia leviana (tutt'altro che ineccepibile, visto che porterebbero in ultima analisi a ritenere l'uomo ostaggio, naturale, inconscio o addirittura libidico, del Male, senza l'opzione di una scelta morale che invece rimane fondamentale per Levi, o della valutazione delle costrizioni che hanno condotto gli uomini alla prossimità coi carnefici).

Ma al di là dei distinguo, importanti però nello stesso tempo segno di un dialogo vivo con una poetica che non può essere museificata nei binari di una definita ortodossia, la percezione dello scrittore torinese come studioso della complessità umana appare abbastanza chiara. In particolare si manifesta qui l'idea di Levi come specialista dell'analisi del Male. Figure come quelle di Čikatilo rappresentano uno degli anelli dell'infinita catena del Male, vale a dire dell'essenza della modernità. A partire da Baudelaire e Dostoevskij esso ha rappresentato il dato per eccellenza che ha contaminato la vita e le esperienze degli uomini, non solo quelle in prima istanza più direttamente legate alla sua fenomenologia (la guerra, la distruzione) ma anche quelle legate alla psiche e alla vita sociale (il desiderio, i rapporti sociali). La grande letteratura novecentesca ha evidenziato la progressiva impraticabilità del Bene e la pervasività del Male, visto non più come Eccezione o Trasgressione ma come Norma e Normalità. La vita contaminata dal Male è complessa perché assume l'identità di un perimetro in cui argini e difese contro l'infezione sono labili o assenti e quasi nessuna istanza valoriale riesce a separare la virtù dal vizio, ormai aggrumato e incollato all'esperienza, in forme e gradazioni diverse, ma in ogni caso *sempre*. La via di

²¹ *Ivi*.

²² *Ivi*.

accesso alla conoscenza del mondo e dell'uomo diviene allora proprio il Male, il fattore gnoseologico per eccellenza della contemporaneità.²³ È per tale motivo che non pochi giovani narratori mettono questo tema in primo piano ed è per questo che per loro Levi è punto di riferimento imprescindibile. Le parole, in ultima analisi pessimistiche, di Tarabba costituiscono quindi un primo importante tassello di un paradigma in cui la complessità e il Male sono i reagenti per cogliere il nocciolo vero del mondo, sono gli enzimi (forse gli unici) di un impegno verso la verità.

Il nodo di Male e Normalità diviene non a caso legame tra Male e quella scena primaria della complessità che si chiama zona grigia (la nozione come noto esposta da Levi ne *I sommersi e i salvati*):²⁴ tale spazio conduce nei territori sia del crimine efferato e quotidiano, sia delle responsabilità più striscianti di personaggi non-criminali assoluti ma che al Male collaborano, anche semplicemente non impedendolo (si è visto prima il caso de *La gemella H*). Non è forse un caso che uno degli scrittori centrali nel dibattito contemporaneo sia Emmanuel Carrère, il narratore del crimine intrecciato alla quotidianità (*L'avversario*)²⁵ e delle zone porose dell'esistenza: a Carrère «interessa il male, quello inspiegabile, immedicabile, senza remissioni o attenuazioni, senza scuse: che venga da dentro, magari partendo da un piccolo, impercettibile scarto che poi si ingigantisce fino a diventare normalità, una routine che falsa e travolge silenziosamente tutto, come nell'Avversario; o che provenga da paure più grandi, come la perdita di figli, o che distrugga esistenze già di per sé miserevoli, come in *Vite [che non sono la mia]*; ma soprattutto quello che brucia dentro ciascuno di noi, che ci consuma e ci tiene in bilico e che può condurci senza che ce ne accorgiamo sia alle infime spregevoli mascalzionate della vita quotidiana, sia, individualmente e collettivamente, a scelte storiche ben più terribili (in quella zona grigia, incubatrice dell'orrore, che Primo Levi in *I sommersi e i salvati* ci invita a non perdere mai di vista e a non stancarci mai di indagare)».²⁶

Attraversare la complessità, evidenziare le zone atrocemente oscure dell'animo, tentare di comprendere quel 'legno storto' che è l'uomo sono i cardini del discorso anche di Nicola Lagioia,²⁷ che li vede però come prodromi di un recupero del legame d'appartenenza del genere umano a una sostanza comune. Toccare l'abisso e condividerlo per restare uomini: grazie a Mann, Ungaretti, Celan, alle «dolenti e vertiginose riflessioni di Primo Levi [...] noi siamo in grado [...] di riconoscerci gli uni con gli altri come esseri umani nonostante i veri e propri disastri della specie che seminiamo lungo il nostro cammino».²⁸ Anche qui comunque il programma leviano di 'comprendere' e la gnoseologia della zona grigia aprono la letteratura alla complessità: «La letteratura abbraccia l'intero genere umano, e lo fa perché ha il coraggio di sondarne anche i coni d'ombra. I coni d'ombra di tutti. [...] Non spara sentenze, cerca di comprendere. [...] In un mondo in cui la

23 Come ha rilevato ARTURO MAZZARELLA, *Il Male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

24 Si veda *Tra le pieghe del Male*, il capitolo dedicato a *I sommersi e i salvati* da ENRICO MATTIODA, *Levi*, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 194-216.

25 EMMANUEL CARRÈRE, *L'avversario* (2000), Milano, Adelphi, 2013.

26 PAOLO MELISSI, *Luigi Grazioli inedito. Emmanuel Carrère*, in «Satisfaction» (30 aprile 2013).

27 NICOLA LAGIOIA, *Non è vero che tutte le storie sono state raccontate*, in «Internazionale» (16 maggio 2015).

28 *Ivi*.

semplificazione domina il discorso pubblico [...] non c'è impegno più grande che essere complessi, articolati, pieni di sfumature, carichi di contraddizioni e magari di stranezze. Esattamente come la comunicazione umana». ²⁹ E laddove a testimoniare la complessità nel suo insieme non arriva il testimone assoluto può allora entrare in azione il testimone vicario, come proprio Levi ha fatto nei confronti delle vittime integrali della *Shoah*. ³⁰

La complessità ritorna in Demetrio Paolin, non tanto come scandaglio dell'umano, ma come metodo di lavoro, visto che un romanzo, soprattutto laddove si connetta a fatti storici, deve superare le semplificazioni della memoria e costruire interpretazioni articolate dei fatti. Levi diviene così fautore di una estetica della letteratura come ipotesi sul mondo: discutendo delle problematiche poste da una ricognizione dell'Italia degli anni di piombo e del caso Moro, Paolin afferma che

esiste un momento nella scrittura, nella ricerca storica, nel giornalismo in cui la memoria, il suo dovere, il tentativo di ricordare si scolla dai testimoni. [...]. La memoria, come bene spiega Levi, contiene al suo interno il desiderio della semplificazione: «Questo *desiderio* di semplificazione è giustificato, la semplificazione non sempre lo è. È una ipotesi di lavoro, utile in quanto sia riconosciuta come tale e non scambiata per la realtà; la maggior parte dei fenomeni storici e naturali non sono semplici; o non semplici della semplicità che piacerebbe a noi» [...]. Proprio per questo motivo credo che la narrativa debba accettare la sfida di costruire le sue ipotesi *come se* la memoria fosse data senza testimoni. La mia idea di narrativa ha a che fare con la restituzione della complessità della vita stessa della vittima, che è un irrocervo di colpe, omissioni, sofferenze e silenzi e dolori subiti e fatti subire ad altri, con la descrizione senza pregiudizi dell'esistenza e delle idee dei carnefici. L'approssimarsi alla verità [...] deve fare a meno dei testimoni. C'è un momento nella costruzione della nostra memoria collettiva, in cui storici, biografi, autobiografi, archivisti e giornalisti cedono il passo a qualcos'altro. E questo qualcos'altro è per me la finzione e il romanzo. ³¹

La complessità è il primo passo verso la verità, anche finzionalmente ricostruita, ma traguardo necessario cui la narrazione deve mettere a disposizione tutte le sue strutture. Le istanze veritative devono però essere conosciute non solo nella loro stratificazione ma anche, e soprattutto, *da vicino*. Dalla verità concepita come *analisi della complessità* si passa – ed è cambiamento significativo – alla verità come *vicinanza creaturale*. Le poetiche nonfinzionali che guardano a Levi, allo scrittore che ha vissuto quello che ha poi narrato, ³² ne accentuano così in alcuni casi il potenziale testimoniale-umanitario: Alessandro Leogrande, narratore dei drammi della migrazione, cita proprio Levi tra i suoi modelli ³³ e ne sottolinea l'importanza per dare volto e identità specifiche alle vittime, ³⁴

²⁹ *Ivi*.

³⁰ *Ivi*.

³¹ DEMETRIO PAOLIN, *Tra memoria e finzione: gli anni di piombo nella letteratura*, in «minimaetmoralia» (21 novembre 2011). La citazione da PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 995-1153, p. 1018 (corsivo di Levi).

³² Si veda in proposito PERISSINOTTO, *Grandezza e limiti del poliziesco di denuncia*, cit. (che considera poliziesco di denuncia il classico della nonfiction italiana recente, vale a dire *Gomorra* di Saviano).

³³ IGIABA SCEGO, *La letteratura per raccontare la frontiera* [intervista ad Alessandro Leogrande], in «Il libraio» (17 dicembre 2015).

³⁴ DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014.

in modo che non siano percepite come massa indistinta poiché una singola persona suscita più vicinanza psicologica della folla anonima: «Ho visto i corpi dei morti nei naufragi, credo sia la forma di morte tra le più orrende; i naufragi sono ricchi di dettagli che non ti fanno dormire la notte. [...] Il gran numero di morti depersonalizza l'orrore, come per la *Shoah*. Come faceva Primo Levi, ho raccontato una tragedia enorme in dimensione umana, narrando di persone, storie, volti, nomi». ³⁵ Una delle persone, uno dei nomi è Ali, fuggito dal Darfur, che viene sottratto all'anonimato non solo per aver evitato la morte personalizzante durante il viaggio verso l'Italia, ma anche attraverso il suo racconto, levanamente ascoltato e raccolto dal narratore: «per altri era solo un numero. Un numero tra i salvati, da ricordare accanto al numero dei sommersi». ³⁶

Considerazioni simili si possono svolgere per Giuseppe Catozzella (per il cui *Non dirmi che hai paura* è stato richiamato, con giusta cautela, *Se questo è un uomo*). ³⁷ Catozzella sottolinea come la lettura non solo sia agente di cambiamento della mentalità ma spinga decisamente all'azione: se le storie lette nei romanzi

sono legate in qualche modo alla "realtà", il cambiamento che avviene dentro di noi avrà ripercussioni anche sulla realtà, perché quello è il regno verso cui – anche – sono rivolte. Ciò che intendo è che cambieranno, anche in maniera impercettibile ma moltiplicata per tutti i lettori, le azioni di chi legge. Pensiamo a capolavori quali i libri di Primo Levi. Senza questi libri, in cui la potenza della letteratura fa esplodere la realtà, potremmo ragionevolmente mettere in forse l'esistenza della barbarie tedesca (e italiana) dei lager. Al contrario, vivendo nell'anima del protagonista, sappiamo con la più assoluta certezza che nulla può essere messo in dubbio, e agiamo di conseguenza. ³⁸

Vivere ed agire: vale a dire uscire dalla letteratura e farsi esplodere di 'realtà'. Le forme di ricezione qui considerate sono indice di strategie veritative in base alle quali la poetica di Levi subisce una torsione alla ricerca della dimensione 'vera' ed esperienziale del mondo, diviene il grande codice per attingere direttamente e vivere – cosa che vale per l'autore e il lettore – i drammi e le contraddizioni storico-sociali. La critica ha lavorato molto in questi anni a trasformare l'autore di *Se questo è un uomo* da grandissimo testimone a vero e proprio scrittore; ma forse tale trasformazione, a nostro avviso giusta e necessaria, non è del tutto compiuta (e probabilmente mai lo sarà) perché sembra ancora viva – comprensibilmente – l'origine strettamente traumatica, *umana troppo umana*, del capolavoro leviano, con il suo carico di dolore.

³⁵ STEFANO PROCACCI, *Alla "Stupor Mundi" le migrazioni secondo Leogrande*, in «Lostradone» (27 febbraio 2016).

³⁶ ALESSANDRO LEOGRANDE, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 23. Sulla fortuna di Levi nel discorso extraletterario sulla migrazione si veda DEREK DUNCAN, *The postcolonial afterlife of Primo Levi*, in *Destination Italy. Representing Migration in contemporary Media and Narrative*, a cura di Emma Bond et al., Bern, Peter Lang, 2015, pp. 287-301.

³⁷ MARCO BÉLPOLITI, *Se questa è una corsa*, in «L'Espresso» (6 febbraio 2014). Belpoliti ha raccolto il suo discorso critico su Levi in *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015.

³⁸ GIUSEPPE CATOZZELLA, *Il potere della letteratura e delle storie che ci cambiano*, in «Il libraio» (22 febbraio 2016).

Non sarà allora un caso che Saviano,³⁹ il quale parla del suo rapporto con *Se questo è un uomo* come rapporto carnale, oltre a richiamare tematiche congeniali – *in primis* l'idea di non essere creduti – sottolinei le peculiarità stilistiche del capolavoro leviano e la sua imprescindibilità dal potere della parola (del resto, ma qui occorrerebbe discorso specifico, non sempre le scritture ibride hanno saputo affiancare alla ricostruzione del dato reale la sua elaborazione formale).⁴⁰

Significativo che anche un autore come Paolin, sostenitore della complessità, non resista al richiamo del superamento della *factio*. Eloquente il dito sporco di terra su cui si chiude la seguente riflessione che prende spunto dalle pagine de *L'altrui mestiere* dedicate ai marciapiedi di Torino, in particolare quella in cui Levi nota un foro:

in quel buco Torino mostra le sue ferite. In particolare quel buco ricorda il bombardamento del 13 luglio del 1943. Guardando il segno, che è una cicatrice viva nell'asfalto della città, marchiata a fuoco, Levi con la precisione di un anatomopatologo descrive il foro di un proiettile in una autopsia [...]. Questa è la Torino di Levi: un corpo pieno di segni, il corpo di una persona che non si è risparmiata e che ha subito. Mi muovo alla ricerca di quel buco di forma esagonale. Risalgo la via e controllo i numeri civici fino a che non sono al 9bis. Qui mi inginocchio leggermente e metto il mio dito dentro quel buco. Anche qui fu guerra, mi dico, mentre il dito si fa nero di sporcizia.⁴¹

Non stupisce allora – ma rimane però emblematico – che alla domanda su quale fosse il libro più rappresentativo del ventesimo secolo Antonio Tabucchi, scrittore che ha certamente una vena impegnata ma che è stato soprattutto uno dei massimi esponenti del postmoderno italiano, abbia indicato nel 2011 in *Se questo è un uomo* il testo che ha raccontato l'aspetto dominante di quel secolo, il massacro.⁴²

Discorso simile si può fare anche per un perimetro di elettiva ricezione leviana come il lavoro. Levi infatti significa certamente *Se questo è un uomo*, ma anche *La chiave a stella*, un testo dalle quotazioni sempre in crescita. Vitaliano Trevisan pone il suo ultimo romanzo *Works*⁴³ – *report* autobiografico focalizzato sulle molteplici esperienze lavorative del narratore – in una linea che va da *Tempi moderni* di Chaplin proprio alla *Chiave a stella*, libro percepito come frutto di un'esperienza di lavoro continuativa e diretta, differente da quella frammentata e precaria di oggi («Primo Levi lavorò davvero e poteva scriverne così»).⁴⁴ Si noti, ancora, la sottolineatura della poetica come scaturigine *diretta* della vita, notazione che si sposa con le precedenti riflessioni sulla ricezione esperienziale-testimoniale di Levi.

39 SAVIANO, *L'unica ricompensa è la parola*, cit. Per Levi come modello di poetica nella scrittura di Saviano si veda CHRISTIAN RIVOLETTI, *Forma ibrida e logica poetica: il realismo in Gomorra di Roberto Saviano*, in «Allegoria», LXXI-LXXII (2015), pp. 98-114.

40 Si vedano in proposito le riflessioni, che partono proprio da Levi, in ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 26.

41 DEMETRIO PAOLIN, *Non fate troppi pettegolezzi*, Roma, LiberAria, 2014, pp. 86-87.

42 ANTONIO TABUCCHI, *Primo Levi*, in *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 109-112.

43 VITALIANO TREVISAN, *Works*, Torino, Einaudi, 2016.

44 VITALIANO TREVISAN, *Come Chaplin vi svelo cos'è davvero il lavoro* [intervista di Maurizio Crosetti], in «la Repubblica» (4 maggio 2016).

A sua volta Francesco Pecoraro a proposito di *Dove credi di andare?* mette in evidenza che molti dei suoi personaggi

hanno un mestiere [...] Io credo che il mestiere sia la vita. Il resto è solo un rimestare nel mortaio delle solite “cose della vita”: amore, sesso, malattia, morte, dolore, tradimento, eccetera, senza dimenticare il “dilemma” bene/male. Tutta roba che sa di covaticcio, che trovi facilmente ovunque, sulla quale c’è poco da aggiungere e molto da ripetere. Nei mestieri, nei saperi, quando reagiscono con le istanze vitali di ciascuno di noi, trovi le cose che vale la pena di raccontare. Ricordi il Faussonne di Primo Levi, quello de *La chiave a stella*? Per me è una figura epica.⁴⁵

Non mancano però valutazioni di segno polemico circa l’orbita impegnata in cui viene attratto Levi. Essa infatti sembra portare lo scrittore in una zona di forte attualizzazione e schiacciamento delle situazioni topiche del genocidio sulla contemporaneità e di coinvolgimento emotivo del lettore, spinto a ‘vivere’ quelle esperienze e quasi a dimenticarne la sostanza rivissuta e letteraria, siano esse il lager, la fuga per la libertà o la vita avvelenata dalla criminalità, secondo un’idea di letteratura che «possa non solo farci conoscere scampoli del lager, ma riportarci lì, addirittura metterci “in fila fuori da una camera a gas”. Nulla di più lontano dalla modestia e dal riserbo scettico di Levi, che sempre ribadiva di essere testimone incompiuto».⁴⁶ Queste critiche tra l’altro si appellano proprio alla complessità contro un’idea di letteratura come piatta mimesi sociale:

Colpisce molto il fatto che tra gli scrittori italiani presi dichiaratamente a modello dagli attuali fautori dell’impegno, accanto come è ovvio a Pasolini [...] compare spesso Primo Levi. Difficile immaginare un autore più lontano da certi narratori-reporter. Levi non è interessato ad esprimere giudizi morali, lanciare invettive o sfruttare l’immenso capitale simbolico che può avere il ruolo della vittima: il suo pensiero è tutto rivolto a cercare di capire. Se le sue riflessioni sui Lager hanno un immenso valore è proprio perché non rinunciano alla complessità; è tenendosi bene alla larga da qualsiasi tentazione di schematismo che ha consegnato pagine fondamentali per la comprensione non solo delle dinamiche concentrazionarie, ma più in generale della natura umana.⁴⁷

Forse una tipologia di riuso che evita lo schiacciamento di Levi sulla funzione-reporter è quella di utilizzarlo come cornice, vale a dire leggerlo come risorsa della comunicazione

45 FRANCESCO PECORARO, “*Dove credi di andare?*... *sul viale del tramonto* [intervista a Franz Krauspenhaar], in «Nazione indiana» (13 aprile 2007). Su queste basi si potrebbe però procedere a una lettura leviana dell’ultimo romanzo di Pecoraro *La vita in tempo di pace*, visto che il suo protagonista è un ingegnere e che vi rivestono una certa importanza sia la presenza dei ponti sia l’evocazione di personaggi letterari come McWhirr, il capitano di *Tifone* di Conrad, simbolo di strenuo attaccamento alla propria missione e al proprio lavoro (FRANCESCO PECORARO, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013, p. 300). Si tratta di elementi riconducibili a Levi poiché il ponte è metafora chiave della poetica dello scrittore: è infatti *exemplum* di lavoro ben fatto nonché simbolo della capacità di ibridare territori di solito ritenuti separati, come la letteratura e la chimica; Una citazione da *Tifone* in cui è menzionato McWhirr chiude a sua volta *La chiave a stella*; si veda PRIMO LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, p. 1105.

46 GUIDO VITIELLO, *Lager Gomorra*, in «Il Foglio» (9 novembre 2013).

47 LUIGI MATT, *Contro il ricatto morale dell’impegno*, in «Malacoda» (24 giugno 2016).

letteraria. Tale funzione si può vedere in testi nonfiction dedicati a temi di assoluta pertinenza leviana come il già citato lavoro⁴⁸ e in narrazioni di viaggio.⁴⁹ Uno degli esempi più significativi della funzione-cornice è *Anteprima mondiale* di Aldo Nove, che pone sulla soglia testuale una riscrittura della poesia iniziale di *Se questo è un uomo*:

Se questo è un uomo
Ditemi se questo è un uomo
che spende 75 euro per comprare le gemme nel videogioco di Clash of Clans
che ha dieci minuti di tempo per farsi una sega e ci mette un'ora per scegliere il video
che scende in piazza ogni giorno ma è solo per far pisciare il cane
che pensa di cambiare le cose firmando petizioni on line
che ha una speranza di vita di 89 anni ma non sa come passare un pomeriggio

Ditemi se questo è un uomo
che si fa di coca solo perché ormai lo fanno tutti
che sogna ogni notte chissà come sarà l'iPhone7 e poi l'8, saranno pazzeschi
che scarica tonnellate di musica e proprio per questo non sa più cosa ascolta
che però la ministra Maria Elena Boschi è figa questo bisogna dirlo
che vorrebbe suicidarsi ma è troppo uno sbatti

Ditemi se questo è un uomo
che a 35 anni ha visto 11.000 fighe in rete ma non sa parlare con una donna
che è laureato e valuta opportunità di lavoro a 2 euro all'ora
che non sa più cosa sognare
allora si mette lì
sogna a caso

*intercambiabile.*⁵⁰

Il primo verbo è «spende», a definire l'identità di questo non-uomo; del resto l'ossessione del comprare che caratterizza la società attuale ritorna più volte nel testo,⁵¹ oltre alla patologia commerciale, sono il gioco (*Clash of Clans*), il sesso pornografico, la droga, la musica, il lavoro a scandire i versi post-leviani di Nove, annunciando i temi portanti di *Anteprima mondiale*, un ritratto acidamente grottesco del nostro mondo, visto come teatro di eventi che, lasciata ogni grandezza tragica, divengono solo amaramente ridicoli. Levi viene inserito in una dimensione testuale che riprende situazioni tipiche del periodo cannibale di Nove (il collegamento tra *Woobinda* e *Anteprima mondiale* è stato peraltro sottolineato dallo scrittore stesso);⁵² ma la manipolazione-mercificazione del corpo, situata su una linea che va da De Sade ai film porno, viene paragonata alle atroci sperimentazioni naziste sui corpi umani.⁵³ Le pagine di Nove attraversano così i territori delle

48 EDOARDO NESI, *Le nostre vite senza ieri*, Milano, Bompiani, 2012. L'esergo è tratto da LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 1015: «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».

49 PAOLO RUMIZ, *Trans Europa Express* (2012), Milano, Feltrinelli, 2015, p. 9.

50 ALDO NOVE, *Anteprima mondiale*, Milano, La nave di Teseo, 2016, p. 7.

51 *Ivi*, pp. 155-156.

52 ALDO NOVE, *Perché torna Woobinda 20 anni dopo*, in «La Stampa» (14 maggio 2016). L'importanza di Levi nella biblioteca di Nove è visibile anche in Liborio Conca, *La vita oscena di Aldo Nove: intervista*, 10 febbraio 2011, <http://www.minimaetmoralia.it>. Si veda anche *Wstawac! Il mondo di Primo Levi. Conversazione con Aldo Nove*, «Lodifilmfest», 12 febbraio 2015, <https://lodifilmfest.wordpress.com>.

53 NOVE, *Anteprima mondiale*, cit., pp. 70-71.

follie del consumo, della fantasmagorie malate della merce, delle infinite banalità ma accentuandone, rispetto a *Woobinda*, il *pathos* umano di solidarietà e sdegno; si prenda per esempio il caso di Veronica Moser, che è il nome di un'attrice hard estrema ma anche il nome di una bambina uccisa nel 2012 da uno psicopatico negli Stati Uniti.⁵⁴ Ricordando e rendendo omaggio alla vittima, la pagina di Nove conosce una postura responsabile più evidente della sanguinaria sarabanda splatter descritta vent'anni fa. Non si può riportare questo diverso accento solo ad un effetto-Levi, ma certo non si può scartare a priori l'idea di Veronica come una nuova Hurbinek, il bambino muto e paralitico morto a tre anni ad Auschwitz.⁵⁵

Ad ogni nuova trasformazione del Male, all'infittirsi della complessità, ad ogni nuovo orrore (dal mostro di Tarabbia alla quotidianità di Nove) Levi è chiamato in causa: le sue categorie di interpretazione e di interrogazione del mondo – a partire dalla zona grigia con la sua idea del male compiuto dai buoni e dalla messa in crisi radicale della categoria di uomo – costituiscono un paradigma di relativismo e di lucido pessimismo ancora valido e funzionante. Forse è questa una delle cifre dominante della sua presenza, una ricezione che assorbe, più che l'umanesimo fiducioso nella ragione – elemento non del tutto dimenticato⁵⁶ – la componente problematica e critica del suo pensiero.

Alla funzione-cornice è assimilabile anche la presenza di Levi in *Point Lenana* di Wu Mingi e Roberto Santachiara, non solo per la sua posizione incipitaria nelle prime pagine del testo, ma perché dà forma alla sceneggiatura narrativa presentata. Il libro racconta, ibridando narrazione e ricostruzione storica, le vicende di mezzo secolo della storia italiana, dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra, focalizzandosi in particolare sul colonialismo italiano in Africa, il fascismo, le vicende di Trieste; il filo conduttore dell'intera storia è la biografia del triestino Felice Benuzzi, che dà vita nel 1943, insieme a due compagni, a un'impresa a suo modo memorabile: Benuzzi, Giovanni Balletto e Vincenzo Barsotti fuggono dal campo di prigionia inglese presso Nairobi dove sono detenuti e scalano il Monte Kenya issando la bandiera italiana sul Point Lenana; conclusa l'impresa, dopo diciassette giorni, fanno ritorno al loro campo di prigionia.⁵⁷ La vicenda ha una matrice leviana perché l'immaginario alpinistico e la figura di Sandro Dalmastro possono essere considerati tra le più importanti tessere culturali che presiedono a *Point Lenana*:

Nel racconto *Ferro*, incluso nella raccolta *Il sistema periodico*, Primo Levi racconta delle sue esperienze alpinistiche negli anni Trenta («la notte dell'Europa»), quando scalava le Alpi Occidentali insieme all'amico Sandro Dalmastro, che sarebbe divenuto comandante partigiano nelle brigate Giustizia e Libertà. Di Dalmastro scrive: «Sandro non amava gli orologi: ne sentiva il tacito continuo am-

54 *Ivi*, p. 71.

55 PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. 215-216.

56 È stato giustamente rilevato come lo scetticismo porti in alcuni casi a guardare con nostalgia al modello Levi, la cui fiducia umanistico-razionale nella possibilità di prevenire o correggere il Male (per esempio quello derivante dalle applicazioni distorte della scienza e della tecnica) appare oggi distante eppure nello stesso tempo necessaria a bilanciare l'odierna incertezza e sfiducia; si veda in proposito ENZO NEPPI, *Primo Levi, nostro contemporaneo?*, in «Lineatempo», III (2014).

57 Dall'impresa è nato un libro: FELICE BENUZZI, *Fuga sul Kenya*, Milano, L'Eroica, 1947 (e poi Tamari, Bologna, 1966).

monumento come un'intrusione arbitraria". Per lui, in montagna "era sempre la stessa ora". Andare in montagna era allora un'azione affine al sabotaggio, come gettare uno zoccolo negli ingranaggi, inceppare la catena di montaggio della vita quotidiana, per sospendere il tempo e riprendere fiato.⁵⁸

L'idea di sabotaggio contiene non solo una dimensione temporale ma anche politica, diventando sabotaggio dei sistemi oppressivi (per Levi e Dalmastro), delle calcificazioni e delle menzogne storiche (per Wu Ming) e del loro corollario di stereotipi⁵⁹ (ai quali, come noto, è dedicato un capitolo de *I sommersi e i salvati*): si tratta sempre comunque di resistere e di opporsi a un sistema che opprime, che distorce o che rimuove.⁶⁰ Scrive Benuzzi: «Quella bandiera sul Lenana rimarrà per voi un simbolo, non solo della vostra Patria, ma di volontà contro il subire, di attività contro l'inerzia, di libertà contro il livellamento».⁶¹ Sono parole associate a Levi perché esse costituiscono un'«affermazione di umanità» ricollegabile al celebre episodio dantesco di *Se questo è un uomo*, in cui «Levi [...] recita a memoria e traduce il Canto di Ulisse della *Commedia*... Chiaro, un campo di prigionia inglese non è un campo di sterminio tedesco, ma la prigionia ha caratteristiche universali, e ognuno cerca il proprio modo di resistere».⁶² Del resto l'impresa nasce anche dalla suggestione di un libro letto proprio in campo di prigionia, vale dire *The Akikuyu* del frate missionario padre Costanzo Cagnolo,⁶³ situazione che può forse essere messa in rapporto con la fondamentale lettura di *Remorques* di Vercel svolta da Levi ad Auschwitz.⁶⁴

In *Point Lenana* si fa riferimento all'alpinismo operaio del ventennio fascista⁶⁵ che si era formato attorno alle scalate delle Grigne. Il nesso tra alpinismo e politica è ben noto agli autori del collettivo:

Dopo l'8 settembre 1943, tra Salò e la Resistenza, non pochi alpinisti del Ventennio [...] sceglieranno la seconda. In quella temperie, l'espressione «andare in montagna» acquisirà un significato del tutto nuovo, divenendo metonimia del prendere le armi contro i nazifascisti.

58 WU MING e ROBERTO SANTACHIARA, *Point Lenana*, Torino, Einaudi, 2013, p. 94.

59 *Ivi*, pp. 15-16.

60 La montagna «è per WMI/Santachiara il luogo fisico e simbolico attorno a cui si articola una pratica che sta tra la danza e la disciplina spirituale. Se da un lato può essere malamente inteso (ed è stato fatto dal fascismo) come gesto superomistico e virilizzante, nella sua dimensione più propria è ricerca del vuoto (o del tutto, il suo simmetrico speculare), dell'interiorità e dell'alterità. È la cornice metaforica che nelle parole di Benuzzi significa «meraviglia, umiltà, freschezza di sentimenti». In Primo Levi: «il sapore di essere forti e liberi anche di sbagliare, e padroni del proprio destino»; andare in montagna è «un'impresa matura e responsabile, a cui il fascismo non ci aveva preparati, e che emanava un buon odore asciutto e pulito». [...] andare in montagna per uomini e donne di generazioni diverse diventa anche un'utopia vissuta, il fatto tangibile che un'altra vita è possibile». ENRICO MANERA, *Wu Ming, Santachiara. Point Lenana*, in «Doppiozero» (22 luglio 2013).

61 WU MING e SANTACHIARA, *Point Lenana*, cit., p. 31.

62 *Ibidem*.

63 *Ivi*, p. 22.

64 PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. 1, p. 151; la traduzione italiana di *Remorques* in ROGER VERCEL, *Tempesta*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Nutrimenti, 2013.

65 WU MING e SANTACHIARA, *Point Lenana*, cit., p. 272.

Gettando sugli anni Trenta uno sguardo retrospettivo, l'alpinista divenuto partigiano si accorgerà di aver vissuto, scalando pareti e dormendo nei rifugi, un apprendistato pre-resistenziale. È ciò che scrive Primo Levi nel racconto *Ferro* [...] usando la metafora della “carne dell’orso”.⁶⁶

Del resto *Point Lenana* è una controstoria d’Italia che mette in evidenza i campi di concentramento fascisti in Libia⁶⁷ (con pagine durissime su Graziani),⁶⁸ la strage di Debrà Libanòs in Etiopia, ordinata sempre da Graziani e paragonata al genocidio ebraico compiuto dai nazisti in Ucraina,⁶⁹ l’uso italiano di armi chimiche in Etiopia,⁷⁰ le leggi antiebraiche. A chiudere il cerchio, alpinismo, resistenza e controstoria sono già in Levi quando ricorda il suo periodo milanese, in cui insieme agli amici si arrampicava sulle Grigne⁷¹ e poi, superata questa fase di pura non appartenenza – a cui era stato forzatamente relegato in quanto ebreo – costruiva una maggior consapevolezza storico-politica e iniziava a conoscere una storia diversa da quella imposta e inculcata dal regime: «Uscirono dall’ombra uomini che il fascismo non aveva piegati [...]. Ci parlavano di sconosciuti: Gramsci, Salvemini, Gobetti, i Rosselli; chi erano? Esisteva dunque una seconda storia, una storia parallela a quella che il liceo ci aveva somministrato dall’alto?».⁷²

Si esplica in tal modo una rilettura impegnata di Levi, campione di una rivoluzione della libertà e punto di vista con il quale smascherare i *clichés* del potere; del resto in questa direzione sembrano andare i riferimenti del blog *wumingfoundation*, in cui il nome dello scrittore compare in relazione ai temi toccati dal collettivo: le lotte psichiatriche di Basaglia,⁷³ il totalitarismo e la storiografia,⁷⁴ le ricostruzioni dei fatti di via Rasella e della strage delle Fosse Ardeatine.⁷⁵

Anche laddove il discorso politico sia meno evidente, le montagne di Levi costituiscono sempre un dispositivo atto a indicare un rifiuto o un cambiamento per collocarsi altrove: se non è attiva la battaglia controfattuale allora agisce la spinta performativa verso la scelta esistenziale, come ne *Il ragazzo selvaggio* di Paolo Cognetti, storia di un’inizia-

66 WU MING, *Note su scrittura, politica e alpinismo in Italia (1863-1935)*, 22 luglio 2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/scrittura-politica-e-alpinismo-italia-1863-1935-circa-di-wu-ming-1/>.

67 WU MING e SANTACHIARA, *Point Lenana*, cit., p. 253.

68 *Ivi*, pp. 252-253.

69 *Ivi*, p. 33.

70 *Ivi*, p. 336.

71 PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, p. 851.

72 *Ibidem*.

73 WU MING, *Basaglia Esquema Novo*, 12 maggio 2015, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2015/05/unesperienza-che-cambiava-la-vita-audio-della-serata-basaglia/>.

74 WU MING, *Quello che Cisticchi dimentica. Magazzino 18, gli «italiani brava gente» e le vere larghe intese*, 24 aprile 2014, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2014/02/quello-che-cisticchi-dimentica-di-dire-magazzino-18-gli-italiani-brava-gente-e-le-vere-larghe-intese/> (ci si riferisce al dibattito postato sotto l’articolo).

75 SALVATORE TALIA e NICOLETTA BOURBAKI, *Un paese di “mandolinisti”. Wikipedia, i falsi storici su via Rasella e il giustizianesimo sulle Fosse Ardeatine*, 5 maggio 2015, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2015/05/un-paese-di-mandolinisti-wikipedia-i-falsi-storici-su-via-rasella-e-il-giustizianesimo-sulle-fosse-ardeatine/>.

zione leviana alla montagna-vita, sulla scia ancora del *Sistema periodico* con l'eroe Sandro Dalmastro.⁷⁶

La galassia comunicativa qui tratteggiata si traduce poi in una presenza di Levi all'interno del tessuto narrativo. Si tratta a suo modo di un dato anch'esso significativo, che testimonia di una prossimità dello scrittore, attivo non solo come 'libro' nella biblioteca degli autori ma anche in qualità di 'personaggio' direttamente nella pagina, quasi a riproporre, seppur in diversa maniera, quella fenomenologia della vicinanza già prima richiamata.

Non poteva certo mancare la tematica del lavoro, evocato come esperienza di resistenza di fronte alla volatilizzazione dei processi produttivi, alla loro delocalizzazione, alla perdita di professionalità. Il narratore di *Coordinate d'Oriente* di Alessandro Perissinotto segue le tracce di Pietro Fogliatti, un imprenditore che in Cina ha avviato la produzione di automobili. Nelle sue ricerche incontra il direttore di uno stabilimento, Marino Callaris, ed è questa l'occasione per introdurre una apologia della concezione leviana del lavoro, contro l'imprecisione e l'irresponsabilità: «Nella voce di Marino Callaris, ingegnere "espatriato" come si dice in gergo aziendale, risuona quella del Tino Faussonne di Primo Levi, la voce di chi, con la chiave a stella in mano, ha girato il mondo con l'orgoglio di esportare capacità. E, da provinciale quale sono, da torinese "di barriera" ho il solo rimpianto che quella voce oggi sia costretta a parlare inglese. Quanto mi piace rileggere i discorsi di Faussonne! Mi piace trovare espressioni come "boita" per "fabbrichetta", "una topica marca leone" per "figuraccia", "caloria" per "temperatura", "a stima" per "approssimativamente"». ⁷⁷

In *Conforme alla gloria* di Demetrio Paolin la pratica di riuso attanziale si espande poiché Levi diviene un personaggio del romanzo stesso, nel senso che ne viene evocata la morte, ne viene descritto il funerale, vengono colte le reazioni alla sua scomparsa. Sono anche descritte le sensazioni di Levi quando vede in televisione Eichmann sotto processo.⁷⁸ Il fondamentale enzima leviano genera soprattutto una narrazione – legata ai riverberi postumi della *Shoah* – in cui è visibile il tentativo di immettere figure e immagini delle opere di Levi in un contesto a suo modo originale e di sfruttarne il potenziale semantico e metaforico che rimodula i temi fin qui evidenziati.

Nel romanzo si intrecciano due linee narrative. La prima riguarda Rudolf Wollmer, sindacalista di Amburgo, che, alla morte del padre Heinrich nel 1985, scopre tra gli averi del genitore, ex-nazista, un quadro in pelle umana; da quel momento Rudolf diviene letteralmente ossessionato dal quadro. La seconda linea narrativa vede protagonisti, a Torino, Enea Fergnani ed Ana. Enea è un sopravvissuto di Mauthausen, ormai anziano che però ancora lavora: la sua professione è infatti legata indissolubilmente al suo passato perché è un tatuatore nella sua bottega La Pelle del Latte. Nel Lager Enea aveva tatuato una prigioniera per soddisfare la richiesta di Heinrich Wollmer: quel tatuaggio diventerà

76 PAOLO COGNETTI, *Il ragazzo selvatico*, Milano, Terre di mezzo, 2013, p. 63.

77 ALESSANDRO PERISSINOTTO, *Coordinate d'Oriente*, Milano, Piemme, 2014, p. 97. I riferimenti leviani provengono da LEVI, *La chiave a stella*, cit., p. 1017 (capitolo *Batter la lastra*, per «boita»), p. 964 (capitolo *Clausura*, per «topica marca leone»); p. 1050 (capitolo *Il ponte*, per «caloria»); p. 1003 (capitolo *Off-shore*, per «a stima»).

78 DEMETRIO PAOLIN, *Conforme alla gloria*, Roma, Voland, 2015, pp. 155-158.

il quadro in pelle. Ana è invece una giovane affetta da anoressia che accetta di farsi tatuare completamente da Enea e di essere la sua modella per una performance estrema di body art. Enea infatti, seppur in tarda età, è divenuto un artista abbastanza quotato.

Il romanzo di Paolin esibisce una ossessiva isotopia legata al corpo e alla pelle. Nella vicenda giocano un ruolo importante il quadro in pelle umana, Enea e Ana, attratta dal corpo dei deportati⁷⁹ e convinta che l'unica parte vitale di sé sia la sua pelle, elemento dotato di una vita indipendente.⁸⁰

Levi ha parlato del numero inciso sul suo braccio come un tatuaggio nel capitolo *Violenza inutile* de *I sommersi e i salvati*⁸¹ ma la pelle e il corpo rivestono un ruolo importante già in *Se questo è un uomo*: la pelle gialla o grigia dei nuovi deportati è infatti uno dei primi indicatori della bestiale trasformazione a cui il lager li sta sottoponendo.⁸² Occorre ricordare che in *Conforme alla gloria* la fenomenologia dell'incisione cutanea fa riferimento anche a un grande racconto di Kafka, *Nella colonia penale*, a conferma della convergenza di Levi in una linea letteraria di lunga durata e in un canone di scrittori *tout court* (il Kafka del *Processo* è stato anche, come noto, tradotto da Levi).

Tutto il romanzo si focalizza sull'incubo della pelle, un tormento cupo, funebre e autodistruttivo.⁸³ La pelle veicola il contagio del Male⁸⁴ e la purificazione a sé che il carnefice opera sulla vittima;⁸⁵ si tratta di elementi concettuali di origine leviana⁸⁶ che tuttavia divengono certezza di una metastasi infinita e inestirpabile del trauma,⁸⁷ convinzione che la testimonianza sia propagazione maligna e che la salvezza sia impossibile per tutti. Secondo questa torsione nichilistica della lezione leviana il dolore sempre ritorna e il Male non finisce mai di passare: la maledizione del morbo inoculato dal quadro si ripresenta nel capitolo *That agony returns*, titolo che cita uno dei *topoi* leviani più specifici, che, come noto, sovrintendono ai versi di *Ad ora incerta*.⁸⁸

Nello stesso tempo Enea diviene però anche tramite della saldatura tra *Shoah* e una delle vie già indicate di attualizzazione leviana, il lavoro, a simboleggiare come la componente di impegno socio-umanitario non sia mai dimenticata, anche nelle poetiche, come quelle di Paolin, improntate alla pervasività del Male: le riflessioni del personaggio sul disastro della Thyssen Krupp declinano un tema forte del libro, quello della possibilità e delle condizioni della salvezza (possibilità e condizioni che Enea sostanzialmente ritiene impossibili). Qui si tratta della sopravvivenza dopo il disastro: l'operaio Antonio Boccuzzi che scappa al rogo è una variante del sopravvissuto e testimone del Lager;⁸⁹ ma per

79 *Ivi*, p. 181.

80 *Ivi*, p. 217.

81 LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 1084-1085.

82 LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 31. Si veda sull'argomento KATHARINA KRASKE, *Il corpo come testimone. La corporeità come esperienza centrale del lager nelle testimonianze di Primo Levi e Liana Millu*, in «DEP – Deportate, esuli, profughe», XXIX (2016), pp. 43-55.

83 PAOLIN, *Conforme alla gloria*, cit., p. 204.

84 *Ivi*, p. 272.

85 *Ivi*, p. 379.

86 Per la partita di calcio con il *Sonderkommando* che rende omologhi deportati e nazisti, si veda LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 1032-1033.

87 PAOLIN, *Conforme alla gloria*, cit., p. 206.

88 *Ivi*, pp. 263-266.

89 *Ivi*, p. 275.

Enea è destinato a diventare un ‘eroe’ sociale e a trarre beneficio dalla sua vicenda per costruirsi una vita borghese e una carriera politica; in tal modo però tradisce il suo mandato di testimone assoluto del Male (mai redimibile), dimentica la ‘colpa’ di essere sopravvissuto senza merito, si fa risucchiare in una dorata *mediocritas* che ne azzerà il quoziente di depositario del trauma, della ferita e dell’offesa. I versi de *Il superstite* di Levi (che aveva a sua volta ripreso il Branca Doria di Dante) ratificano questo discorso: «La nostra esistenza sarà il ricordo costante che gli altri sono morti e noi viviamo e guadagniamo soldi, mangiamo pranzi e cene in nome loro». ⁹⁰ In tal modo si vive una vita inautentica che porterà – altro evidente richiamo leviano – il figlio di Antonio ad evitare lo sguardo del padre. ⁹¹

In *Conforme alla gloria* non ci sono allora salvati, sono tutti disperati e sommersi, a partire dal suicidio di Ana; non è poi un caso che la parte più sostanziosa del testo dedicata a Levi sia il funerale dello scrittore e che Enea coltivi un atteggiamento necrofilo, basato sulla «consapevolezza della fine» ⁹² (tema che sta alla base delle sue *performances* artistiche); di qui l’attesa della morte e la voglia di ricongiungersi con i suoi amici: «Troverà Bepi e Bruno, e verrà Primo e verranno gli altri», ⁹³ compresa la ragazza deportata costretta a offrire la sua pelle per il ‘quadro’ inciso da Enea. La pelle diviene quindi enzima di un pessimismo di cui diverrà simbolo Ana, che ha assorbito il contagio da Enea e che diviene, mentre si è ormai votata alla morte, corpo marchiato per sempre, eterno simbolo postumano della visione del mondo del suo Pigmalione (per di più beffardamente esposto al rischio di una sua possibile spettacolarizzazione nel mondo contemporaneo). ⁹⁴

Anche Eraldo Affinati, nella sua lunga fedeltà a Levi, ⁹⁵ e pur nella diversità di poetica rispetto a Paolin, non dimentica di portare Levi nel proprio zaino di scrittore-viaggiatore e di farlo reagire con gli aspetti più duri del mondo. Lo dimostra anche *Vita di vita* in cui si narra il viaggio del narratore – ‘Eraldo Affinati’ – in Gambia insieme a Khaliq. Uno dei tanti ultimi del mondo, Khaliq fugge dalla Sierra Leone e arriva rocambolescamente a Roma: dapprima accolto nella Città dei Ragazzi riesce poi a trovare lavoro come barista. Rimane però nella vita di Khaliq un grande dolore, quello di essersi staccato dalla madre Khalifa; e quando il ragazzo la rintraccia nel villaggio di Sare Gubu in Gambia parte con Affinati, che gli aveva promesso di accompagnarlo se mai l’avesse ritrovata.

Khaliq e il narratore rievocano spesso l’odissea del viaggio, un racconto nel racconto che ricorre a dialoghi e microbattute quasi teatrali in cui le due voci si intersecano. Il narratore rivela molti particolari delle traumatiche esperienze di Khaliq, ma non tutte:

⁹⁰ *Ivi*, p. 276.

⁹¹ *Ivi*, p. 277. Il riferimento è a «I vostri nati torcano il viso da voi»; LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 3.

⁹² PAOLIN, *Conforme alla gloria*, cit., p. 353.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 391.

⁹⁵ STEFANIA LUCAMANTE, *L’eredità ‘indispensabile’ di Primo Levi: da Eraldo Affinati a Rosetta Loy tra storia e finzione*, in «DEP – Deportate, esuli, profughe», XXIX (2016). Sul rapporto Levi-Affinati si veda anche MORENA MARSILIO, *Eraldo Affinati. Il viaggio, la memoria, il lavoro culturale*, in «laletteraturaenoi» (18 maggio 2016). Per una analisi della poetica complessiva di Affinati si veda: ANTONIO TRICOMI, *Eraldo Affinati. Oltre il limite non c’è etica*, in *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell’Italia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 327-428.

mi chiedo come abbia fatto a mantenersi integro dopo tutto quello che ha visto e sperimentato. Ci sono cose che mi ha detto, ma non posso raccontare. È bene che restino senza memoria, come quelle che Primo Levi tenne per sé a Fossoli, prima della deportazione ad Auschwitz, la sera in cui i maestri decisero di non assegnare i compiti ai loro scolari. Perché dobbiamo sempre illuminare le zone più buie? Crediamo forse di poterci affrancare così dalle miserie? [...] Non voglio che il male, presente in noi, diventi uno spettacolo.⁹⁶

La problematica del limite della dicibilità del Male è enorme: qui si fa propria la lezione di misura del narratore di *Se questo è un uomo* che rappresenta anche un antidoto all'idea di trasparenza assoluta e di ostensività immersiva delle poetiche più esposte al richiamo della realtà, quasi Affinati ne senta – anche per le proprie pagine – il limite e il rischio.

Khaliq ha comunque visto cose inaudite, come Levi; lo scrittore torinese diviene anello di una catena umana transtorica che parte dai caduti della prima guerra mondiale – le cui lettere Affinati legge insistentemente – fino appunto a Khaliq e agli allievi della Città dei ragazzi: «Sei stato un grande, Francesco. Non sei morto invano. Come non sono scomparsi senza ragione Ivan, ritrovato cadavere in una fossa dei Carpazi; Malick, smarrito per sempre nei dintorni del lago d'Aral, Matiur, incapace di reggersi alle sospensioni di un Tir a Patrasso; Jonathan, riverso a testa in giù sotto il pontile di Ostia. Vi ritroverò nella foruncolosi di Elias che mi guarda come se fossi un mago mentre gli leggo *Se questo è un uomo*».⁹⁷ La Vita diviene intreccio infinito di esistenze: «Mani nelle mani. Attaccati gli uni agli altri».⁹⁸ Per collegarsi occorre leggere e poi viaggiare: ed Affinati ancora una volta, secondo uno schema collaudato della sua poetica, si reca nelle terre dei suoi personaggi, qui in Africa, perché senza contatto diretto (e il fantasma dello scrittore-reporter è dietro l'angolo) non si danno conoscenza e scrittura; è quello che raccomanda, facendo riferimento al capolavoro leviano, ai suoi studenti durante le telefonate tra il Gambia e Roma: «I sopralluoghi sono necessari. Credevate che bastasse conoscere *Se questo è un uomo?*».⁹⁹ Da un lato quindi il libro di Levi si pone come modello, che deve essere tuttavia integrato dall'esperienza dei paesi in cui gli eventi accaddero. Per comprendere 'basta' ripercorrere le tappe dei dannati della terra e tuttavia la salvezza – *senhal* ultra leviano – non è per nulla chiaro come si ottenga: pensando a Khaliq ma anche al proprio padre, il narratore si chiede: «Cosa li ha salvati? La loro intraprendenza? La concatenazione di eventi favorevoli? L'aiuto di qualche spirito buono? Vallo a sapere».¹⁰⁰ La riflessione finale di Affinati lega *Vita di vita* alla linea creaturale-testimoniale qui evidenziata, una linea importante e assai presente. Per essa la volontà di comprendere è superata dalla consapevolezza della sua difficoltà; ma non è il tentativo gnoseologico quello che importa,

96 ERALDO AFFINATI, *Vita di vita*, Milano, Mondadori, 2014, p. 108. Il passo leviano in LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 10. Considerazioni analoghe sono svolte in ERALDO AFFINATI, *Peregrin d'amore. Sotto il cielo degli scrittori d'Italia*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 364-365.

97 AFFINATI, *Vita di vita*, cit., p. 57.

98 *Ivi*, p. 120.

99 *Ivi*, p. III.

100 *Ivi*, p. 109.

quello che veramente conta è cercare una carica umana di empatia. Levi, lungi dall'esser uno scrittore, diviene allora un Fratello.

Ma forse, indipendentemente dalle interessanti tipologie di riuso (etnico-umanitaria in Affinati, storico-ideologica in Wu Ming, feticcistico-necrofilica in Paolin) è la presenza di Levi stesso nel tessuto romanzesco, in funzione di personaggio e di punto di vista, l'elemento da porre in risalto. E quindi si può dire che oltre a tutte le declinazioni qui sondate – dall'Analista del Male al Teorico della complessità, dal Testimone del dolore all'Oppositore del totalitarismo – si unisce una superiore forma di ricezione, indice di una complessità e di una ricchezza culturale che fa comprendere come mai sia impossibile vivere – e scrivere – senza aver letto Primo Levi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFFINATI, ERALDO, *Peregrin d'amore. Sotto il cielo degli scrittori d'Italia*, Milano, Mondadori, 2010. (Citato a p. 17.)
- *Prefazione*, in Giovanni Accardo, *Un'altra scuola. Diario verosimile di un anno scolastico*, Roma, Ediesse, 2015. (Citato a p. 2.)
- *Vita di vita*, Milano, Mondadori, 2014. (Citato a p. 17.)
- BAJANI, ANDREA, *La morte in una lattina*, in «il Sole 24 ore» (22 aprile 2012). (Citato a p. 3.)
- BELPOLITI, MARCO, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015. (Citato a p. 7.)
- *Se questa è una corsa*, in «L'Espresso» (6 febbraio 2014). (Citato a p. 7.)
- BENUZZI, FELICE, *Fuga sul Kenya*, Milano, L'Eroica, 1947 (e poi Tamari, Bologna, 1966). (Citato a p. 11.)
- CARRÈRE, EMMANUEL, *L'avversario* (2000), Milano, Adelphi, 2013. (Citato a p. 5.)
- CASADEI, ALBERTO, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007. (Citato a p. 8.)
- CATOZZELLA, GIUSEPPE, *Il potere della letteratura e delle storie che ci cambiano*, in «Il libraio» (22 febbraio 2016). (Citato a p. 7.)
- COGNETTI, PAOLO, *Il ragazzo selvatico*, Milano, Terre di mezzo, 2013. (Citato a p. 14.)
- CORTELLESA, ANDREA, *Falco, nella pensione di Hans soggiorna la Zona Grigia*, in «La Stampa» (21 marzo 2014). (Citato a p. 2.)
- DE MAJO, CRISTIANO, *100 libri per una biblioteca della nonfiction narrativa*, in «Studio» (5 agosto 2014). (Citato a p. 1.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014. (Citato a p. 2.)
- DUNCAN, DEREK, *The postcolonial afterlife of Primo Levi*, in *Destination Italy. Representing Migration in contemporary Media and Narrative*, a cura di Emma Bond, Guido Bonsaver et al., Bern, Peter Lang, 2015, pp. 287-301. (Citato a p. 7.)
- FALCO, GIORGIO, *La gemella H*, Torino, Einaudi, 2014. (Citato a p. 2.)
- GIGLIOLI, DANIELE, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014. (Citato a p. 6.)

- GOLDKORN, WLODEK, *Valeria Parrella: l'amore e il dolore*, in «l'Espresso» (24 febbraio 2014). (Citato a p. 2.)
- KRASKE, KATHARINA, *Il corpo come testimone. La corporeità come esperienza centrale del lager nelle testimonianze di Primo Levi e Liana Millu*, in «DEP – Deportate, esuli, profughe», XXIX (2016), pp. 43-55. (Citato a p. 15.)
- LAGIOIA, NICOLA, *Non è vero che tutte le storie sono state raccontate*, in «Internazionale» (16 maggio 2015). (Citato alle pp. 5, 6.)
- LEOGRANDE, ALESSANDRO, *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2015. (Citato a p. 7.)
- *Morgan Sportès e il nuovo razzismo*, in «Lo Straniero», CXLVI-CXLVII (2012). (Citato alle pp. 1, 3.)
- *Nuovi barbari e nuovo razzismo*, in «minimaetmoralia» (6 aprile 2013). (Citato a p. 1.)
- LEVI, PRIMO, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 995-1153. (Citato alle pp. 6, 15.)
- *Il sistema periodico*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato a p. 13.)
- *La chiave a stella*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato alle pp. 9, 10, 14.)
- *Se questo è un uomo*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato a p. II.)
- *Se questo è un uomo*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato alle pp. 12, 15-17.)
- LUCAMANTE, STEFANIA, *L'eredità 'indispensabile' di Primo Levi: da Eraldo Affinati a Rosetta Loy tra storia e finzione*, in «DEP – Deportate, esuli, profughe», XXIX (2016). (Citato a p. 16.)
- MANERA, ENRICO, *Wu Ming1, Santachiara. Point Lenana*, in «Doppiozero» (22 luglio 2013). (Citato a p. 12.)
- MARIANI, MARIA ANNA, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011. (Citato a p. 1.)
- MARSILIO, MORENA, *Eraldo Affinati. Il viaggio, la memoria, il lavoro culturale*, in «laletteraturaenoi» (18 maggio 2016). (Citato a p. 16.)
- MATT, LUIGI, *Contro il ricatto morale dell'impegno*, in «Malacoda» (24 giugno 2016). (Citato a p. 9.)
- MATTIODA, ENRICO, *Levi*, Roma, Salerno Editrice, 2011. (Citato a p. 5.)
- MAUVIGNER, LAURENT, *Storia di un oblio* (2011), Milano, Feltrinelli, 2012. (Citato a p. 3.)
- MAZZARELLA, ARTURO, *Il Male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014. (Citato a p. 5.)
- MELISSI, PAOLO, *Luigi Grazioli inedito. Emmanuel Carrère*, in «Satisfaction» (30 aprile 2013). (Citato a p. 5.)
- NEPPI, ENZO, *Primo Levi, nostro contemporaneo?*, in «Lineatempo», III (2014). (Citato a p. II.)
- NESI, EDOARDO, *Le nostre vite senza ieri*, Milano, Bompiani, 2012. (Citato a p. 10.)

- NOVE, ALDO, *Anteprima mondiale*, Milano, La nave di Teseo, 2016. (Citato alle pp. 10, 11.)
- *Perché torna Woobinda 20 anni dopo*, in «La Stampa» (14 maggio 2016). (Citato a p. 10.)
- PALUMBO MOSCA, RAFFAELLO, *L'invenzione del vero*, Roma, Gaffi, 2014. (Citato a p. 1.)
- *Prefazione*, in Beppi Chiuppani, *Medio Occidente*, l'Aquila, Il Sirente, 2014. (Citato a p. 2.)
- PAOLIN, DEMETRIO, *Conforme alla gloria*, Roma, Voland, 2015. (Citato alle pp. 14-16.)
- *Non fate troppi pettegolezzi*, Roma, LiberAria, 2014. (Citato a p. 8.)
- *Tra memoria e finzione: gli anni di piombo nella letteratura*, in «minimaetmoralia» (21 novembre 2011). (Citato a p. 6.)
- PECORARO, FRANCESCO, «Dove credi di andare»... *sul viale del tramonto* [intervista a Franz Krauspenhaar], in «Nazione indiana» (13 aprile 2007). (Citato a p. 9.)
- *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013. (Citato a p. 9.)
- PERISSINOTTO, ALESSANDRO, *Coordinate d'Oriente*, Milano, Piemme, 2014. (Citato a p. 14.)
- *Grandezza e limiti del poliziesco di denuncia*, in *Finzione cronaca realtà*, a cura di Hanna Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 255-267. (Citato alle pp. 1, 6.)
- PERRELLA, SILVIO, *La coscienza di Primo*, in *Addii, fischi nel buio, cenni*, Vicenza, Neri Pozza, 2016, pp. 377-381. (Citato a p. 2.)
- PROCACCI, STEFANO, *Allo "Stupor Mundi" le migrazioni secondo Leogrande*, in «Lostradone» (27 febbraio 2016). (Citato a p. 7.)
- RICCIARDI, STEFANIA, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albiniati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011. (Citato a p. 1.)
- *Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millennio*, in «Interférences littéraires/Littéraire interférenties», VII (2011), pp. 167-186. (Citato a p. 1.)
- RIVOLETTI, CHRISTIAN, *Forma ibrida e logica poetica: il realismo in Gomorra di Roberto Saviano*, in «Allegoria», LXXI-LXXII (2015), pp. 98-114. (Citato a p. 8.)
- RONDINI, ANDREA, *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo*, Macerata, Quodlibet, 2012. (Citato alle pp. 1, 2.)
- RUMIZ, PAOLO, *Trans Europa Express* (2012), Milano, Feltrinelli, 2015. (Citato a p. 10.)
- SAVIANO, ROBERTO, *L'unica ricompensa è la parola. Leggere e ascoltare Primo Levi*, in *Roberto Saviano legge Se questo è un uomo*, Roma, Emons, 2013. (Citato alle pp. 1, 8.)
- SCEGO, IGIABA, *La letteratura per raccontare la frontiera* [intervista ad Alessandro Leogrande], in «Il libraio» (17 dicembre 2015). (Citato a p. 6.)
- SITI, WALTER, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006. (Citato a p. 3.)
- SPORTÈS, MORGAN, *Tutto e subito*, Roma, E/O, 2012. (Citato a p. 3.)
- TABUCCHI, ANTONIO, *Primo Levi*, in *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 109-112. (Citato a p. 8.)
- TAJANI, ORNELLA, *Il desiderio Kitsch: i troppi paradisi di Walter Siti*, in «Between», V (2013), pp. 1-22. (Citato a p. 3.)

- TALIA, SALVATORE e NICOLETTA BOURBAKI, *Un paese di "mandolinisti". Wikipedia, i falsi storici su via Rasella e il giustificazionismo sulle Fosse Ardeatine*, 5 maggio 2015, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2015/05/un-paese-di-mandolinisti-wikipedia-i-falsi-storici-su-via-rasella-e-il-giustificazionismo-sulle-fosse-ardeatine/>. (Citato a p. 13.)
- TARABIA, ANDREA, «Bisogna raccontare il Male, i romanzi consolatori non servono a niente», intervista di Andrea Coccia, in «Linkiesta» (12 ottobre 2015). (Citato alle pp. 3, 4.)
- *Il demone a Beslan*, Milano, Mondadori, 2011. (Citato a p. 3.)
- *Il giardino delle mosche*, Milano, Ponte alle Grazie, 2015. (Citato a p. 3.)
- TORTORA, MASSIMILIANO, *Cordiali saluti di inizio millennio. La figura dell'impiegato nella letteratura dell'otto e del Novecento*, in «laletteraturaenoi» (9 marzo 2016). (Citato a p. 3.)
- TREVISAN, VITALIANO, *Come Chaplin vi svelo cos'è davvero il lavoro* [intervista di Maurizio Crosetti], in «la Repubblica» (4 maggio 2016). (Citato a p. 8.)
- *Works*, Torino, Einaudi, 2016. (Citato a p. 8.)
- TRICOMI, ANTONIO, *Eraldo Affinati. Oltre il limite non c'è etica*, in *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 327-428. (Citato a p. 16.)
- VERCEL, ROGER, *Tempesta*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Nutrimenti, 2013. (Citato a p. 12.)
- VITIELLO, GUIDO, *Lager Gomorra*, in «Il Foglio» (9 novembre 2013). (Citato a p. 9.)
- WU MING, *Basaglia Esquema Novo*, 12 maggio 2015, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2015/05/unesperienza-che-cambiava-la-vita-audio-della-serata-basaglia/>. (Citato a p. 13.)
- *Note su scrittura, politica e alpinismo in Italia (1863-1935)*, 22 luglio 2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2012/07/scrittura-politica-e-alpinismo-italia-1863-1935-circa-di-wu-ming-1/>. (Citato a p. 13.)
- *Quello che Cisticchi dimentica. Magazzino 18, gli «italiani brava gente» e le vere larghe intese*, 24 aprile 2014, <http://www.wumingfoundation.com/giap/2014/02/quello-che-cisticchi-dimentica-di-dire-magazzino-18-gli-italiani-brava-gente-e-le-vere-larghe-intese/>. (Citato a p. 13.)
- WU MING e ROBERTO SANTACHIARA, *Point Lenana*, Torino, Einaudi, 2013. (Citato alle pp. 12, 13.)
- ZINATO, EMANUELE, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015. (Citato a p. 2.)

PAROLE CHIAVE

Primo Levi; complessità; realtà; lavoro; nonfiction; Eraldo Affinati; Aldo Nove; Demetrio Paolin; Wu Ming; Roberto Saviano.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Rondini è professore associato e docente di Forme della Comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università degli studi di Macerata. I suoi principali ambiti di ricerca sono l'opera di Primo Levi, la letteratura della Shoah, Fenoglio, Mario Soldati la narrativa contemporanea (Celati, Trevi), la teoria della letteratura, la non fiction. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Pratiche di autonascondimento in Beppe Fenoglio* (in corso di stampa); *Il necrologio come forma semplice nella narrativa contemporanea* (in corso di stampa); *Mitologia, politica ed estetica della Vita al tramonto. Vino al vino di Mario Soldati* (in corso di stampa); *Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico*, in «Ticontre», IV (2015); *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura*, in «Enthymema», XI (2014); *Autobiocritiche nella letteratura italiana contemporanea*, in «Bollettino'900», I-II (2013); *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Macerata, Eum, 2013; *Fenoglio senza Resistenza. Dieci anni di ricezione critica 2003-2012*, in «Testo», LXV (2013), pp. 125-143; *Primo Levi e Hannah Arendt: responsabilità, giudizio, irrealtà*, in *Hannah Arendt e Primo Levi. Narrazione e pensiero*, a cura di Natascia Mattucci e Andrea Rondini, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2013, pp. 33-60; *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo*, Macerata, Quodlibet, 2012.

andrea.rondini@unimc.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA RONDINI, *Impossibile vivere senza aver letto Se questo è un uomo. La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 1-22.

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.

UNA COMPLESSA CHIAREZZA: GLI IPERTESTI DI PRIMO LEVI

TOMMASO PEPE – *Brown University*

Scrittore poliedrico e versatile, Primo Levi è stato anche un costruttore di estesi e articolati ipertesti: strutture macrotestuali fondate su legami e interrelazioni tese fra opere cronologicamente e tipologicamente differenziate. Un esempio straordinario, ma non certo isolato, di questa scrittura di secondo grado, organizzata in complessi palinsesti testuali, è quello che già Marco Belpoliti ha definito nei termini di «macrotesto del Lager»: un reticolo intra- e intertestuale che, a partire da *Se questo è un uomo*, si è sviluppato con un andamento rizomatico attraverso diverse stratificazioni scritte e genealogiche, sino a *I sommersi e i salvati*.

Il «rizoma» tuttavia è semplicemente una delle varie macrostrutture individuabili nell'opera di Levi. Attraverso un confronto contrastivo con l'opera di Calvino, il saggio si propone di indagare alcune delle caratteristiche salienti di questa scrittura ipertestuale, mostrando come l'intensa sperimentazione scrittoria perseguita da Levi sia da ricollegarsi a una parallela svolta epistemologica, data dall'insorgere di quella che Edgar Morin ha definito come «sfida della complessità».

Primo Levi can be considered a versatile and polyhedral writer, capable of building long and articulated hypertexts, i.e., macrotextual structures based on the links and interrelations among works which differ both from a chronological and typological point of view. An extraordinary, but certainly not isolated, example of this writing, organized according to complex textual palimpsests, is the one that Marco Belpoliti defined as the «macrotext of the Lager»: it is an intra- and intertextual network that, starting from *If This is a Man*, developed according to a rhizomatic structure through his different works and genealogical stratifications, ending with *The Drowned and the Saved*.

The «rhizome», however, is only one of the different macrostructures which may be singled out in Levi's work. By developing a contrastive comparison with the work of Calvino, this essay aims to investigate some of the salient features of such hypertextual writing, thus showing how the marked textual experimentation pursued by Levi has to be linked to a parallel epistemological turn, given by the emergence of what Edgar Morin defined as the «challenge of complexity».

I LEVI E CALVINO: SCRITTURE DELLA COMPLESSITÀ

All'altezza degli anni Sessanta, dopo due libri incentrati sull'esperienza della deportazione, Primo Levi imprime al proprio percorso di scrittura una curvatura inaspettata. Intervistato nel 1963, alla domanda se dopo la pubblicazione della *Tregua* sarebbe tornato a scrivere della propria esperienza concentrazionaria rispondeva: «neanche una parola. Più niente. Quello che avevo da dire l'ho detto tutto. Completamente finito».¹ Di lì a un quindicennio si sarebbe scoperto come quest'interruzione fosse in realtà temporanea e non definitiva: ciò nonostante i racconti fantascientifici raccolti nel 1966 in *Storie naturali* segnano rispetto alle precedenti narrazioni un deciso ribaltamento prospettico. Chiusa almeno per il momento la stagione della scrittura testimoniale, l'invenzione fantascientifica rappresenta per Levi uno spazio di sperimentazione vitale, nel quale dare consistenza alla ricerca d'una identità narrativa più eterogenea e sfaccettata, integrata in un progetto intellettuale esteso ormai al di là della pura dimensione memoriale e autobiografica. Nonostante le premesse di questa diversione vengano in realtà da lontano – una prima stesura de *I mnemagoghi*, racconto d'apertura di *Storie naturali*, è del '46 – è significativo che un impulso fondamentale in questa direzione gli sia giunto da un altro scrittore che

¹ PRIMO LEVI, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 104.

proprio nello stesso periodo avrebbe fatto della fantascienza uno dei terreni di coltura del proprio instancabile estro narrativo. L'indicazione di lavoro che Italo Calvino stese a beneficio di Levi in una lettera del novembre 1961 è del resto frequentemente citata:

Caro Levi

Ho letto finalmente i tuoi racconti. Quelli fantascientifici, o meglio: fantabiologici, mi attirano sempre. Il tuo meccanismo fantastico che scatta da un dato di partenza scientifico-genetico ha un potere di suggestione intellettuale e anche poetica, come lo hanno per me le divagazioni genetiche e morfologiche di Jean Rostand. [...] Insomma, è una direzione in cui ti incoraggio a lavorare.²

L'apprezzamento di Calvino è tutt'altro che coincidente, e lo stesso intreccio di date pone in evidenza un sincretismo significativo: le *Cosmicomiche*, pubblicate nel 1965, precedono di un anno *Storie naturali*, maturando in parallelo alla vena «fantabiologica» leviana.³ Su questa coincidenza ha già richiamato l'attenzione Pierpaolo Antonello, sottolineando come i due autori avrebbero finito per riorientare la propria scrittura «con quanto l'epistemologia e la filosofia della scienza venivano a teorizzare all'epoca», in direzione d'un «ripensamento solidale dei modelli retorici ed epistemologici» sottesi alla costruzione e interpretazione del sapere scientifico.⁴ In mezzo sta la traduzione italiana d'un testo – *Le due culture* di Charles Peirce Snow, presentata nel 1962 dall'editore Feltrinelli – che avrebbe scatenato un dibattito particolarmente vivo sui rapporti fra sapere umanistico e scientifico: pamphlet portatore d'un messaggio polemico e provocatorio teso a contestare agli umanisti l'incapacità di «comprendere» non solo «il valore conoscitivo ma soprattutto il potenziale emancipativo, in senso etico-politico, della scienza».⁵

Delle radici della propria svolta fantascientifica e poi strutturalista Calvino avrebbe dato una diagnosi in svariati saggi, che accompagnano la maturazione delle sue opere succedute al graduale esaurirsi dei moduli del neorealismo. Al centro di questa svolta sta una «rivoluzione della mente» che ha cambiato in profondità

molti dei concetti con cui avevamo avuto a che fare, anche se si continua a chiamarli con gli stessi nomi. Non sappiamo ancora cosa significherà tutto questo come effetti ultimi sul futuro della nostra società, ma sappiamo che c'è stata una rivoluzione della mente, una svolta intellettuale. [...] Tutti i parametri, le categorie,

² Si tratta d'una lettera, citatissima, di Calvino a Levi del 22 novembre 1961 (ITALO CALVINO, *A Primo Levi*, in *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991, p. 382).

³ A dare impulso al progetto delle *Cosmicomiche* fu in particolar modo una conferenza di Giorgio de Santillana ascoltata nel 1963 e ricordata da Calvino in una conversazione con Ernesto Ferrero del 1984: «Mi sono avvicinato alla scienza attraverso l'astronomia. Qualcosa avevo letto da ragazzo, tipo l'Eddington, ma le letture più sistematiche sono incominciate intorno al '59-60. Quando sono andato negli Stati Uniti. A Boston ho conosciuto Giorgio De Santillana. Ricordo che mi fece un'enorme impressione una sua conferenza che anticipava alcuni temi di quello che sarebbe poi diventato *Il mulino di Amleto*. Fu allora che cominciai a scrivere le *Cosmicomiche*»; ITALO CALVINO, *Se lo scrittore sapesse che la scienza è anche fantasia*, in «Tuttolibri», CCCXC (21 gennaio 1984), p. 1.

⁴ PIERPAOLO ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia e tecnica nella letteratura del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 94.

⁵ Sul dibattito seguito alla pubblicazione del libro di Snow cfr. sempre PIERPAOLO ANTONELLO, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Nino Aragno, 2012, pp. 241-252, da cui provengono le citazioni (p. 242).

le antitesi che usavamo per definire, classificare, progettare il mondo sono messi in questione.⁶

Lo sfondo concettuale in cui si sarebbero progressivamente coagulate queste riflessioni calviniane è quello delineato delle prime avvisaglie della «sfida della complessità», su cui a partire dagli anni Settanta si sarebbero concentrati – tra gli altri – nomi come quelli di Morin, Prigogine e Bateson. Coinvolto in questa trasformazione profonda dei metodi di costruzione del sapere lo stesso «retrotterra culturale» della letteratura va incontro a una riconfigurazione profonda, nel momento in cui «la linguistica, la teoria dell'informazione, la sociologia dei mass-media, l'etnologia e l'antropologia, lo studio strutturale dei miti, la semiologia, un uso rinnovato della psicoanalisi» cominciano a fornire strumenti per «smontare l'oggetto letterario» e ricomporlo secondo prospettive nuove.⁷ In linea con la svolta determinata nell'epistemologia scientifica dalla rottura della «vecchia concezione semplice dell'universo», da cui scaturiscono problematiche affrontabili solo attraverso l'elaborazione di un «pensiero multidimensionale» capace di abbracciare il «tessuto della complessità»,⁸ anche alla letteratura si comincia a richiedere «qualcosa di più d'una conoscenza dell'epoca o della mimesi degli aspetti esterni degli oggetti o di quelli interni dell'animo umano». Assume piuttosto rilievo la capacità di aprirsi a ottiche assolutamente lontane da una visione antropomorfa del mondo: la letteratura non più come rappresentazione mimetica dell'esperienza umana, ma come strumento per raffigurare proprio ciò che l'uomo non può percepire attraverso la propria esperienza: un «rispecchiamento disantropomorfizzante» della realtà.⁹

La «rivoluzione della mente» diagnosticata da Calvino nei saggi di *Una pietra sopra* si collega tuttavia anche a una rivoluzione della scrittura e a una riformulazione radicale dell'idea stessa di testualità. Esemplificativa d'una simile svolta può essere la nuova definizione – teorica e operativa a un tempo – di «testo plurale» avanzata da Barthes in *S/Z* (1970), definizione che non può aver non influito sullo stesso Calvino:

Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; [...] de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage.¹⁰

Avviatasi con le prime prove combinatorie del *Castello dei destini incrociati* e delle *Città invisibili*, questa riconfigurazione in senso plurale e complesso delle dinamiche del

6 Cito dall'analisi retrospettiva affidata al saggio *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, un intervento del 1976 confluito in *Una pietra sopra*, cfr. ITALO CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 352.

7 *Ivi*, pp. 353-354.

8 EDGAR MORIN, *Le vie della complessità*, in *La sfida della complessità*, a cura di Gianluca Bocchi e Muro Cerruti, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 33.

9 Si veda sempre ITALO CALVINO, *La sfida del labirinto*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 123. Il concetto di «rispecchiamento disantropomorfizzante» deriva dalla riflessione di GYÖRGY LUKAČS, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1970.

10 ROLAND BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 2002, p. 13.

testo sarebbe sfociata nel disegno metanarrativo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e nella connessa teorizzazione del concetto di «iper-romanzo», anticipata nelle pagine conclusive di *Ti con zero* ed esplicitata in forma definitiva nelle *Lezioni americane*:

Queste considerazioni sono alla base della mia proposta di quello che io chiamo «l'iper-romanzo» e di cui ho cercato di dare un esempio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il mio intento era di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata.¹¹

L'«iper-romanzo» è per Calvino una struttura testuale che possa porsi come allegoria della complessità, calata nelle forme d'una scrittura formalmente ed epistemologicamente attrezzata ad affrontare la «sfida al labirinto».

Tesi di questo lavoro è che anche l'opera di Primo Levi abbia affrontato un altrettanto intenso processo di ridefinizione dell'idea di testo, delle sue strutture e dei suoi principi di funzionamento pervenendo, attraverso una costante pratica scrittoria più che per via di posizionamenti programmatici, a una propria scrittura della complessità, caratterizzata da costruzioni «ipertestuali» e da un'organizzazione «plurale» delle strutture del testo di cui l'antologia della *Ricerca delle radici*, imperniata su un meccanismo combinatorio, non è che una manifestazione epifenomenica e decentrata. L'ipertestualità leviana poggia tuttavia su tecniche dell'invenzione letteraria profondamente differenti da quella «scomposizione in elementi discreti» dei componenti della narrazione adottata da Calvino:¹² essa è quindi portatrice, da questo punto di vista, anche d'una diversa allegorizzazione dell'idea di complesso. Già Massimo Bucciantini, riflettendo sul ruolo assunto dalla scienza nell'universo mentale calviniano, ha richiamato l'attenzione su una differenza profonda, relativa alla modalità con cui Levi e Calvino concepiscono l'intersezione fra discorso scientifico e discorso letterario:

Per Calvino la scienza non è mai termine di un *rapporto*. La sua forma di letteratura impura non è quella di Primo Levi. Diversamente da Levi, non stabilisce nessun incrocio tra pensiero e pratica scientifica da una parte ed esperienza letteraria dall'altra: per lui esiste sempre e soltanto la letteratura. Quando s'interroga su questioni che hanno a che fare con l'astronomia, la biologia, l'ottica, la termodinamica, scrive di letteratura. Quando discute di filosofia, di arte, antropologia, semiologia, il suo pensiero è rivolto alla letteratura.¹³

Rispetto al modo di procedere calviniano, teso a de- e ricostruire il testo letterario per via interna nel quadro d'una cornice formalistica attentamente calibrata e geometrica, la scrittura di Levi è piuttosto portata ad aprire le strutture testuali allargandone i territori

¹¹ ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 730. La riflessione è inserita nell'ultima delle lezioni, quella sulla molteplicità. Sulla problematica critica dell'iper-romanzo calviniano (e non solo) rimangono utili le indicazioni di MASSIMO RIVA, *Pinocchio digitale. Post-umanesimo e iper-romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2012, e ASSUMPTA CAMPS, *Principio senza fine: l'iper-romanzo di Italo Calvino*, in «Annali d'Italianistica», XVIII (2000), pp. 309-326.

¹² Si veda RAFFAELE DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Roma, Palumbo, 2008, p. 56.

¹³ MASSIMO BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donizelli, 2007, pp. 4-5.

di significazione al di là dello spazio della singola opera: costruendo cioè non geometrie all'interno delle opere, ma geometrie, reti e «rizomi» *tra* opere. Di queste configurazioni ipertestuali il cosiddetto «macrotesto del Lager» – la formula è di Belpoliti – non costituisce che la realizzazione maggiore e più nota.¹⁴ L'obiettivo critico che qui interessa è non tanto dare una rassegna sistematica degli ipertesti leviani, quanto piuttosto di individuare alcuni dei meccanismi di funzionamento di questa scrittura ipertestuale e di mostrarne soprattutto l'incidenza nella globalità dell'opera dell'autore, opera leggibile a sua volta come un unico, complesso ipertesto: un orizzonte «della complessità in cui le complessità si incontrano»¹⁵ e dove, tuttavia, questo orizzonte rifiuta di organizzarsi in maniera esaustiva, di pervenire a una «campionatura della molteplicità potenziale del narrabile», che sfoci in una calviniana «totalità potenziale». Come si avrà modo di vedere, infatti, la complessità in Levi non può mai essere «totale», neanche attraverso il correttivo d'una idea puramente «potenziale, plurima, congetturale» di totalità.¹⁶

2 IL «MACROTESTO DEL LAGER»: COMPLESSITÀ RIZOMATICA

Scorrendo il foglio di guardia della copia dell'edizione De Silva di *Se questo è un uomo* usata da Levi per trascrivere le correzioni per la ristampa einaudiana – attualmente conservata all'Archivio di Stato di Torino – l'occhio si imbatte in una curiosa postilla manoscritta. Si tratta d'una breve nota a penna, cassata a matita, che racchiude tre «addenda»: ipotetiche «giunte» pensate per la seconda edizione di *Se questo è un uomo*, lasciate poi evidentemente cadere durante il processo correttivo. L'appunto riporta (vedi immagine 1 nella pagina seguente):

1) La 1^a (?) notte. Il lucido da scarpe: Templer. Lavarsi la faccia. Löko, Glücksmann. Il discorso di Ernot. “Margarin”. Morte di Luria. Morte di Diena. Chaim. La distribuzione del pane al mattino. Il pane altrui più grande.

2) Domenica “di riposo”. Lo Schreiber: “Pech”. Il lavoro senza privilegi. Organi rudimentali. I cavoli da terra. I due Tischler. La zuppa acida dei bombardamenti.

3) Capaneo.¹⁷

Alcuni di queste brevi annotazioni si riferiscono a spunti narrativi che, ripresi e rimangiati a distanza di tempo, avrebbero poi acquisito statuto autonomo sarebbero

¹⁴ Di «macrotesto del Lager» Belpoliti parla nei ricchi apparati che accompagnano la sua edizione delle opere di Levi, che verrà qui presa ad edizione di riferimento dove non diversamente indicato, 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. I, pp. 1414-1415.

¹⁵ Il riferimento è ancora a MORIN, *Le vie della complessità*, cit., p. 32.

¹⁶ Cfr. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 726, 730.

¹⁷ PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947, con correzioni dell'autore, Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore, Ufficio Tecnico, serie “Originali e bozze”, sottoserie “Opere edite e inedite della casa editrice Giulio Einaudi Editore”.

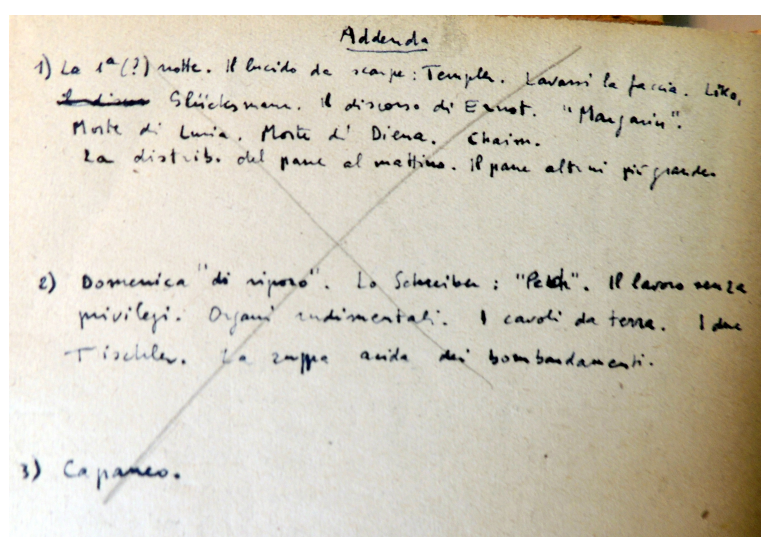


Immagine 1: Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947, con correzioni dell'autore (Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore)

poi confluite nei racconti di *Lilit*.¹⁸ Del resto alcuni attenti lettori della prosa leviana – Cavaglioni e Belpoliti *in primis* – hanno già osservato come la scrittura di Levi si sviluppi mediante simili «partenogenesi narrative», sommando «tessere» che dilatano e approfondiscono dettagli della memoria sino a trasformarli in nuclei definiti in sé, dotati di propria autonomia e significato.¹⁹ Sarebbe sufficiente seguire, a puro titolo d'esempio, l'evoluzione della figura di Alberto attraverso le varie fasi compositive di *Se questo è un uomo* e nelle successive riprese testuali a lui dedicate sino alle pagine de *I sommersi e i salvati*. Nelle prime stesure dattiloscritte della "Storia di dieci giorni" Levi non fa parola del destino tragico che avrebbe atteso Alberto durante la marcia di evacuazione da Auschwitz.²⁰ La scomparsa del suo più stretto compagno di prigionia verrà riportata unicamente in un secondo momento, verosimilmente nelle ultime fasi compositive del testo

- 18 In particolar modo la vicenda di Capaneo, ovvero il prigioniero polacco Rappoport, venne pubblicata su «Il ponte» nel 1959, trascritta sul quaderno della *Tregua* e per poi confluire in *Lilit e altri racconti* (cfr. in proposito BELPOLITI, *Note ai testi*, cit., pp. 1533-1534); Tischler è il personaggio protagonista del racconto *Lilit*, che dà il titolo alla raccolta omonima; il «discorso di Ernot» si riferisce probabilmente al «discorso di Eddy» nel racconto *Il giocoliere*, sempre in *Opere*, II, p. 17.
- 19 Di «partenogenesi narrative» parla ALBERTO CAVAGLIONI, *Il termitaio*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, p. 81. Sulla tendenza di Levi a plasmare spesso una scrittura incline alla «forma breve, se non addirittura aforistica», il suo «pensare e scrivere per frammenti», è ritornato recentemente anche Marco Belpoliti, sulla scorta d'un originario suggerimento di Giuseppe Tesio, cfr. MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, p. 54, oltre a GIOVANNI TESIO, *Su alcune giunte e varianti di Se questo è un uomo*, in «Studi Piemontesi», VI (1977), pp. 270-278.
- 20 Il riscontro è possibile sui seguenti dattiloscritti: A. *Storia di dieci giorni*, Centro Documentazione Ebraica Contemporanea, Archivio Generale, Schede individuali, n. 445, *Levi Primo*, (aprile-giugno 1945); B. *Storia di dieci giorni*, autografo, firmato e datato «febbraio 1946», Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea "Giorgio Agosti", Archivio originario – atrocità nazifasciste (1943-1948).

successive al gennaio-febbraio 1946, nel corso delle revisioni condotte per la messa a punto definitiva dell'edizione a stampa (si pongono a confronto una delle prime redazioni dattiloscritte del capitolo, del febbraio 1946, e la sua versione in volume del 1947, vedi immagine 2; i corsivi sono miei):

Tutti i sani (tranne qualche ben consigliato che all'ultimo momento si spogliò e si cacciò in qualche cuccetta di infermeria) partirono nella notte sul 18 gennaio 1945 [...] Non più di un quinto sopravvisse alla marcia di evacuazione. Qualcuno scriverà forse un giorno la loro storia.

(“Storia di dieci giorni”, dattiloscritto Istoretto, gennaio-febbraio 1946)

Tutti i sani (tranne qualche ben consigliato che all'ultimo momento si spogliò e si cacciò in qualche cuccetta di infermeria) partirono sulla nella notte sul 18 gennaio 1945. [...] Nella quasi totalità, essi scomparvero durante la marcia di evacuazione. *Alberto è fra questi.* Qualcuno scriverà un giorno la loro storia.

(“Storia di dieci giorni”, De Silva, 1947)

izzante di essere totalmente inermi e in mano alla sorte.
Tutti i sani (tranne qualche ben consigliato che all'ultimo istante si spogliò e si cacciò in qualche cuccetta di infermeria) partirono nella notte sul 18 gennaio 1945. Dovevano essere circa ventimila, provenienti da vari campi. Non più di un quinto sopravvissero alla marcia di evacuazione. Qualcuno scriverà forse un giorno la loro storia.

... in mano alla sorte.
Tutti i sani (tranne qualche ben consigliato che all'ultimo istante si spogliò e si cacciò in qualche cuccetta di infermeria) partirono nella notte sul 18 gennaio 1945. Dovevano essere circa ventimila, provenienti da vari campi. Nella quasi totalità, essi scomparvero durante la marcia di evacuazione: *Alberto è fra questi.* Qualcuno scriverà forse un giorno la loro storia.
Noi restammo dunque nei nostri giacigli, soli

Immagine 2: Primo Levi, *Storia di dieci giorni*. Confronto fra la versione dattiloscritta (Istoretto, gennaio-febbraio 1946) e la versione a stampa (De Silva, 1947).

L'approfondirsi della descrizione di questo episodio doloroso non si esaurisce tuttavia nell'indicazione aggiunta nel passaggio fra dattiloscritto e volume. La scomparsa di Alberto costituirà ancora un motivo di ritorno della scrittura a distanza d'oltre trent'anni, quando la decantazione del ricordo spingerà Levi a far emergere, nei *Sommersi e i salvati*, un aspetto che la narrazione di *Se questo è un uomo* aveva lasciato al di fuori dello specchio della scrittura: l'improvviso cambiamento di attitudine a cui Alberto andò incontro dopo l'avvenuta selezione di suo padre per il gas, nell'ottobre del 1944. Scriverà infatti Levi, nelle pagine dedicate alla «memoria dell'offesa»:

A scopo di difesa, la realtà può essere distorta non solo nel ricordo, ma nell'atto stesso in cui si verifica. Per tutto l'anno della mia prigionia ad Auschwitz,

ho avuto come amico fraterno Alberto D.: era un giovane robusto e coraggioso, chiaroveggente più della media, e perciò assai critico nei confronti dei molti che si fabbricavano, e si somministravano, illusioni consolatorie [...] Alberto era stato deportato insieme al padre quarantacinquenne. [...] Venne la selezione, il «vecchio» padre di Alberto fu scelto per il gas, ed Alberto cambiò, nel giro di poche ore. Aveva sentito voci che gli sembravano degne di fede: i russi erano vicini, i tedeschi non avrebbero più osato persistere nella strage, quella non era una selezione come le altre.²¹

Alterazione di cui, tuttavia, non viene data menzione nel corrispondente passo di *Se questo è un uomo*.²² La continua ridefinizione del personaggio di Alberto e di episodi legati alla sua figura d'altronde non è tuttavia che uno dei numerosissimi esempi di stratificazione diacronica della scrittura rinvenibili nell'opera di Levi. Già Cavaglion ha tentato di stilare una prima cartografia della «scia lunga e intricata» che la materia originaria di *Se questo è un uomo* ha finito per depositare, per vie dirette o oblique, palesi o sotterranee, nei vari scritti dell'autore, generando uno dei network intratestuali più articolati dell'intera letteratura italiana del Novecento.²³ Per limitarsi a qualche sparuta campionatura attinta dal «termitaio» dei personaggi di *Se questo è un uomo*, a distanza di tempo la penna di Levi tornerà a ridefinire (o riscrivere) profili come quelli del nano Elias, di Cesare, Lorenzo, o a introdurre figure inizialmente assenti dal racconto come quella del «grigio dottor Müller», di cui si parlerà diffusamente in *Vanadio*, nel *Sistema periodico*, per limitarsi a un caso particolarmente rilevante.²⁴

Seguire queste diacronie scritte significa addentrarsi in un labirinto non meno plurale di quello dei racconti combinatori di Calvino, nel quale tuttavia l'aggregazione dei significanti e dei diversi livelli della scrittura avviene all'insegna di criteri di conoscenza e rappresentazione d'una realtà «complessa» e multidimensionale qualitativamente diversi. L'esteso sistema di scrittura che gravita attorno alla rappresentazione dell'universo concentrazionario – centinaia se non migliaia di pagine che vanno dal primo *Rapporto* sul campo di Monowitz, steso da Levi a quattro mani insieme con Leonardo Debenedetti,²⁵ sino ai *I sommersi e i salvati* – costituisce in fondo una forma tutta particolare di

21 PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 995-1153, alle pp. 1014-1015.

22 Si veda in modo particolare PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. 124-125.

23 Cfr. CAVAGLION, *Il termitaio*, cit.

24 Elias, uno dei prigionieri ritratti da Levi nel capitolo *I sommersi e i salvati* di *Se questo è un uomo*, è il protagonista di uno dei racconti di *Lilit* (*Il nostro sigillo*), e verrà nuovamente ricordato in un passaggio dei *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1099. Il personaggio di Cesare (il cui vero nome era Lello Perugia), compare per la prima volta nel capitolo *Ka-Be* di *Se questo è un uomo* sotto il nome di Piero Sonnino, il «romano»: oltre che personaggio cruciale della *Tregua*, a Cesare verrà dedicato un altro racconto di *Lilit*, dedicato alle peripezie del suo ritorno in Italia (ivi, pp. 54-58), seguito subito dopo dal *Ritorno di Lorenzo*, pp. 59-66. Il dottor Müller (nella realtà Ferdinand Mayer, impiegato nello stabilimento della I.G. Farben di Monowitz durante la guerra) è al centro del racconto *Vanadio*, testo del quale Belpoliti ha condotto un'attenta e interessante analisi, cfr. BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp. 261-273.

25 Si tratta del *Rapporto sull'organizzazione igienico-sanitaria del campo per ebrei di Monowitz*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. 1339-1360, pubblicato da Levi e Debenedetti nel 1946. Negli ultimi anni il *Rapporto* è stato al centro d'una rinnovata attenzione critica, innestatasi un

«testo plurale» nel quale la memoria di Auschwitz si è esercitata «a montare e smontare le *disiecta membra*» della materia narrata originariamente in *Se questo è un uomo*, «concentrandosi su alcune parti e tralasciandone altre» in processo di continue «interpolazioni» (per una mappatura sintetica di questo «macrotesto del Lager» si veda lo schema tracciato da Belpoliti, immagine 3 a pagina 39).²⁶ Appare tuttavia evidente che la complessità di questo macrotesto è difficilmente assimilabile alla «campionatura della molteplicità potenziale del narrabile» degli iper-romanzi calviniani.²⁷

La scrittura macrotestuale di Levi mostra infatti una configurazione rizomatica, piuttosto che geometrica – per servirsi d’una nota metaforizzazione avanzata da Deleuze e Guattari.²⁸ A connettere la galassia dei significanti non è una rete di relazioni orizzontali che, nell’idea di testo plurale proposta da Barthes, assicura l’assoluta reversibilità e intercambiabilità dei significanti e la molteplicità potenzialmente inesauribile delle direzioni di lettura. A legare tra loro i diversi momenti di scrittura del «macrotesto del Lager» è semmai una struttura verticale, di rapporti diacronici, dove le singole unità testuali sono sì connesse l’una all’altra, ma secondo una direzionalità ben definita in cui si riflette la stessa temporalità della memoria. Rispetto alla configurazione bidimensionale e combinatoria dell’ipertestualità calviniana, la dimensione che a Levi interessa è quella della profondità: una articolazione che si esplicita non attraverso una campionatura sincronica dei possibili, ma tramite la capacità della scrittura di mettere a nudo la pluralità delle stratigrafie ermeneutiche della memoria. La complessità dei macrotesti leviani mira a uno sfondamento tridimensionale della superficie del testo perseguito mediante la costruzione di concatenazioni e sovrapposizioni fra distinte diacronie scritte. A differenza della *forma mentis* di Calvino, che sulla scorta delle intuizioni dello strutturalismo pensa la complessità come rete sincronica di connessioni, la costellazione concettuale sottesa alla scrittura leviana adotta un orientamento sensibilmente diverso. Se il principio conoscitivo posto alla base del macrotesto leviano del Lager è per un verso legato a una logica di multiprospettivismo – vedere lo stesso evento con ottiche di volta in volta diverse – dall’altro esso si apre a una indagine della realtà che metta a nudo il depositarsi, attorno a un medesimo evento biografico, di molteplici stratificazioni di significato: di letture e riletture che non sono, però, intercambiabili, ma segnalano semmai l’accumulo di strati memoriali e la loro continua evoluzione. Genealogico, e non di semplice ripetizione circolare, è così lo stesso rapporto che sussiste fra i due estremi del macrotesto del Lager, *Se questo è un uomo* e *I sommersi e i salvati*: due libri che si compenetrano a vicenda poiché uno è radice dell’altro.

suggerimento di Cesare Segre per il quale un confronto in parallelo con le pagine di *Se questo è un uomo* si sarebbe dimostrato «rivelatore». Si vedano i contributi di MATTEO FADINI, *Su un avantesto di «Se questo è un uomo» (con una nuova edizione del «Rapporto» sul Lager di Monowitz del 1946)*, in «Filologia italiana», v (2008), pp. 209-241, oltre alla recente riedizione del *Rapporto*, in PRIMO LEVI e LEONARDO DEBENEDETTI, *Così fu Auschwitz. Testimoniane 1945-1986*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015.

26 Cfr. CAVAGLION, *Il termitaio*, cit., p. 81, oltre alla nota al testo concernente *Se questo è un uomo* (BELPOLITI, *Note ai testi*, cit., pp. 1414-1415).

27 CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 730.

28 Il riferimento è alla teorizzazione del concetto di rizoma sviluppata da GILLES DELEUZE e FELIX GUATTARI, *Milles plateaux. Schizofrenie et capitalismo*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. II.

Di questa macrotestualità rizomatica il fenomeno dell'autocommento «sillabato sul vocabolario dell'annientamento» costituisce probabilmente una delle spie testuali più tangibili.²⁹ Oltre che riaffermare, in contrasto con le tesi strutturaliste e decostruzioniste della «morte dell'autore», il ruolo dell'individualità e dell'intenzionalità autoriale nella generazione dei significati del testo,³⁰ l'autocommento svolge in Levi la funzione di situare cronologicamente e concettualmente una determinata *écriture*, mostrandone il suo carattere contingente e quindi non ripetibile né tantomeno reversibile. I *loci* dell'autocommento costituiscono pertanto i punti più evidenti di quello sfondamento prospettico a cui mira la scrittura di secondo grado dell'autore. In essi la compresenza delle diverse istanze scritte è realizzata non secondo un principio di simultaneità sincronica e potenziale, ma di concatenazione diacronica, generando una rete straordinariamente articolata, per quantità e qualità, di ritorni della scrittura. Sarebbe sufficiente sfogliare alcune delle pagine dei *Sommersi e i salvati*, ma in realtà la tendenza leviana a commentare la propria scrittura ha un'origine lontana di cui si ha traccia in uno dei capitoli della prima testimonianza di *Se questo è un uomo*, "Esame di chimica":

Benché noi non ci pensiamo non più di qualche minuto al giorno, e anche allora in uno strano modo staccato ed esterno, noi sappiamo bene che finiremo in selezione. Io so che non sono della stoffa di quelli che resistono, sono troppo civile, penso ancora troppo, mi consumo al lavoro. Ed ora so anche che mi salverò se diventerò Specialista, e diventerò Specialista se supererò un esame di chimica.

Oggi, questo vero oggi in cui io sto seduto a un tavolo e scrivo, io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute.³¹

«Oggi, questo vero oggi in cui sto seduto a un tavolo e scrivo»: anche il primo libro di Levi, quello nel quale «appare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato», cela al suo interno una *mise en abîme* dell'atto della scrittura: una scrittura che commenta sé stessa. Manipolando le «prospettive dell'enunciazione», alternando una prima persona narrante e un Levi *auctor* che situa il piano della propria parola al di fuori dello spazio della diegesi,³² questa *mise en abîme* evita di rendere totale quello «spostamento deittico del proprio Io» su cui si fondano le narrazioni dell'esperienza vissuta, a partire dal genere autobiografico, nel quale la soggettività reale dell'autore trapassa inevitabilmente nella soggettività finzionale del narratore.³³ L'enunciazione storica del Levi personaggio viene agganciata all'enunciazione del Levi testimone – idealmente situata al di fuori della diegesi – realizzando così la natura intima della «parola testimoniale», che

29 CAVAGLION, *Il termitaio*, cit., p. 80.

30 Si veda ROBERTA RICCI, *Morphologies and Functions of Self-Criticism in Modern Times: Has the Author Come Back?*, in «MLN», CXVIII (2003), p. 19.

31 LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 99.

32 Si veda CESARE SEGRE, *Lettura di «Se questo è un uomo»*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 68-69.

33 La formula è ricavata da LESZEK DRONG, *Masks and Icons. Subjectivity in Post-Nietzschean Autobiography*, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 89-90, ma rimangono utili anche le osservazioni di MARIA ANNA MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 14-15.

è «sempre e primariamente una parola sopravvissuta» a sé stessa, in cui il passato entra in relazione con il presente.³⁴

In tal modo la tendenza leviana all'autocommento finisce per incidere sul bisogno che la testimonianza letteraria ha di comprovare la propria veridicità, il suo essere «vincolata strutturalmente ed eticamente a un esito di verità» («nessuno dei fatti è inventato»): bisogno che è chiamato a confrontarsi, dall'altro lato, con la natura intrinsecamente e inestricabilmente finzionale di ogni testo letterario, che non è mai, anche nel caso del genere testimoniale, «traccia» ma «racconto» (e quindi ricostruzione) del passato. La «funzione» del testimone deve allora raccordarsi alla «finzione» dello scrittore, la verità dell'evento alla artificialità delle sue – teoricamente illimitate – narrazioni.³⁵ Per essere comunicate la memoria e l'esperienza vissuta devono necessariamente trasformarsi in affabulazione e andare incontro a un processo di finzionalizzazione. La traccia che gli eventi lasciano nella coscienza deve essere «drammatizzata dal linguaggio»,³⁶ organizzata in una concatenazione coerente, acquisire un ordine e una causalità, sopprimere quegli elementi non essenziali alla rappresentazione al fine di realizzare un'acquisizione di senso. Lo stesso plasarsi della memoria è inscindibile, come hanno mostrato prima Janet e poi Ricœur, da un'azione intenzionale della coscienza (la «memoria come funzione del futuro» di cui parla Deleuze) e da una parallela pratica di oblio che riscrivono la fattualità degli eventi nel momento stesso in cui essi vengono richiamati alla coscienza.³⁷ Tuttavia è solo attraverso quest'opera di riscrittura che il passato può estrinsecare i suoi significati: per essere trasmessa la memoria deve farsi racconto e la «finzione» del racconto diviene lo strumento necessario per «rischiare una realtà che si rifiuta di lasciarsi riflettere».³⁸

L'autocommento allora rappresenta precisamente quella struttura testuale attraverso cui riconoscere questa natura ricostruita e affabulatoria di qualsiasi memoria. Esso garantisce che la narrazione del ricordo sia «vincolata strutturalmente ed eticamente a un esito di verità», proprio perché mette in guardia sulla natura parziale, o fallace, di questa veridicità – e sulla natura necessaria, «meravigliosa» ma al contempo «fallace» della memoria Levi ha scritto pagine d'acutezza cristallina.

34 Sono parole di JACQUES DERRIDA, *L'istante della mia morte*, in «aut-aut», CCLXVII-CCLXVIII (1995), p. 44.

35 Mi riallaccio ai brillanti spunti di lettura offerti da DANIELE DEL GIUDICE, *Introduzione*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. XIV sgg.

36 Cfr. GASTON BACHELARD, *La dialettica de la durée*, Paris, Presse Universitaire de France, 1982, p. 47, oltre ad alcuni spunti di particolare valore offerti da MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., pp. 17-19.

37 I riferimenti sono a PIERRE JANET, *L'évolution de la mémoire et la notion du temps. Leçons au Collège de France, 1927-1928*, Paris, L'Harmattan, 2006, PAUL RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, GILLES DELEUZE, *L'immagine tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.

38 Cfr. sempre le osservazioni di MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea*, cit., pp. 129-137, che si appoggia in questo caso a quanto scritto da Jean-Marie Schaeffer sulla natura e sul funzionamento della verità nella fiction (*Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999, da cui è tratta la citazione - p. 88).

3 «LIBRI GEMELLATI»

Il «macrotesto del Lager» non è certo l'unica struttura ipertestuale individuabile nelle opere di Levi. Accanto ai libri testimoniali, o talvolta intersecati alle stesse pagine dedicate all'esperienza concentrazionaria, emergono altri raggruppamenti di scritti uniti da ragioni d'affinità tematica, da relazioni d'analogia o contrasto, da rapporti ora rizomatici e diacronici, ora speculari e sincronici. Al macrotesto della deportazione sarebbe da affiancare un altro, non meno articolato, macrotesto del «mestiere» di chimico; esiste poi il versante del Levi scrittore di fantascienza, che lungi dall'essere limitato alla pubblicazione dei volumi di *Storie naturali* e *Vizio di forma* copre in realtà un arco cronologico molto lungo, dai tardi anni Quaranta alla metà degli anni Ottanta. Anche un tema come quello del viaggio viene sdoppiato in due narrazioni parallele, *La tregua* e *Se non ora quando?*, sulla cui simmetria imperfetta – o enantiomorfa, per utilizzare un termine caro a Levi – già Cesare Segre ha richiamato l'attenzione.³⁹ Tutto il sistema della scrittura leviana tende d'altronde a costruire relazioni fra testi che, in molte occasioni, nascono «gemellati»:

A me i libri vengono gemellati – così l'autore in un'intervista del 1976 – prima due sul Lager, poi due di racconti. *Il sistema periodico* è solo. Conto di dargli un compagno, altre storie di chimica; organica, questa volta. Il titolo c'è già, *Il doppio legame*, il libro non ancora.⁴⁰

Il doppio legame, il libro che avrebbe dovuto essere accoppiato all'autobiografia chimica del *Sistema periodico*, sarebbe rimasto allo stato di puro abbozzo.⁴¹ I materiali che Levi aveva preso a elaborare per il libro vennero travasati nel cantiere della *Chiave a stella*, che del *Sistema periodico* rappresenta la continuazione più diretta e immediata, proseguendo ed elaborando ulteriormente il tema del lavoro e della sua dignità. Ma coppie di libri gemelli e di testualizzazioni parallele attraversano, complicandolo, tutto il «rizoma» ipertestuale leviano. Quella dell'autore «*unius libri*»⁴² è solo uno dei volti del Levi scrittore, a cui si salda, per converso, quello dell'autore di «libri gemellati».

Il primo esempio d'una simile ipertestualità speculare si ritrova del resto all'interno della stessa scrittura testimoniale, percorsa da una simmetria fra le due modalità di rappresentazione della «memoria dell'offesa»: prosa e poesia. «Consustanziale» per temi e moventi della scrittura, secondo un'efficace indicazione di Italo Rosato,⁴³ la poesia rappresenta tuttavia per Levi anche uno spazio d'espressione in cui rovesciare molti degli assi concettuali ed emotivi che reggono il «costruire lucido» della prosa, rivelando l'emergere di istanze e «stadi profondi» ripudiati dalla metà razionale dell'autore.⁴⁴ *Shemà*, che

39 CESARE SEGRE, *I romanzi e le poesie*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 94-95.

40 Da un'intervista con Gabriella Poli su «La Stampa», 4 dicembre 1976.

41 Alcune informazioni sul progetto del *Doppio legame* testo sono state fornite da BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 591.

42 La formula è di CAVAGLION, *Il termitaio*, cit., p. 79.

43 ITALO ROSATO, *Poesia*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 413-425.

44 Cfr. ENRICO MATTIODA, *Levi*, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 172-173.

con le pagine di *Se questo è un uomo* condivide precise tangenze testuali, è anche l'unico punto nell'opera di Levi in cui il «linguaggio sobrio e pacato del testimone»⁴⁵ si rovescia in un linguaggio sacrale, pervaso da toni imperativi e da una biblica «retorica del comando».⁴⁶ Lo stesso rapporto di contatto e inversione lega i versi tratti dalla *Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge che precedono le pagine dei *Sommersi e i salvati*:

Since then, at an uncertain hour,
That agony returns:
And till my ghastly tale is told
This heart within me burns.⁴⁷

Accanto all'analisi lucida, condotta sul filo della riflessione razionale della prosa saggistica, questi versi ricordano l'esistenza di un altro tipo di memoria: una memoria viscerale e lancinante, che ha sede nel «cuore» e il cui frutto è il dolore. L'alternanza fra prosa e poesia non fa che simbolizzare d'altronde quella stessa specularità che distingue e congiunge una memoria diurna e razionale, nella quale il «filtro» della scrittura mira a una decantazione della sofferenza, e una memoria involontaria ed emotiva dove a prendere corpo è, invece, il «ritorno del musulmano» e a esprimersi è il volto traumatico del ricordo.⁴⁸ Memoria come rielaborazione o come rievocazione d'una sofferenza passata: è in fondo questa la dicotomia, colta dalla specularità fra prosa e poesia, che Levi avrebbe mantenuto lungo tutto il proprio itinerario di scrittore, dicotomia in cui si riflettono tanto lo sforzo del *working through* e quanto la coazione all'*acting out*, per servirsi d'una terminologia elaborata nell'ambito dei *trauma studies*.⁴⁹

Quella fra prosa e poesia non è l'unica simmetria ad attraversare il sistema della scrittura di Levi: l'idea della spaccatura, l'«ibridismo figurale e concettuale» costituiscono

45 Sono parole dell'appendice a *Se questo è un uomo*, cit., p. 175.

46 Secondo una lettura esplorata da LAURA MOUDARRES, *Sacrament of Testimony: Agamben and Biblical Language in Primo Levi's Se questo è un uomo*, in «The Italianist», xxxiv (2014), pp. 88-102, la quale ha suggerito di leggere la tensione parenetica della poesia d'apertura di *Se questo è un uomo* alla luce delle riflessioni maturate da Agamben sul significato linguistico e sacrale del giuramento, cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Bari, Laterza, 2009. Di «retorica del comando» in riferimento alla struttura retorica del linguaggio biblico parla invece NORTHROP FRYE, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986, p. 270.

47 LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 995. I versi sono quelli di Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, vv. 582-585, allusi anche nell'incipit della poesia *Il superstite*, del 1984, ora in *Ad ora incerta*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 519-582, p. 576.

48 L'espressione è di ENRICO MATTIODA, *Il ritorno del musulmano: usi e senso della poesia in Primo Levi e Jorge Semprun*, in *Dal buio del sottosuolo. Poesia e Lager*, a cura di Alberto Cavaglion, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 117-132.

49 Cfr. in modo particolare i lavori di DOMINICK LACAPRA, *Trauma, Absence, Loss*, in «Critical Inquiry», xxv (1999), pp. 696-727, DOMINICK LACAPRA, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, pp. 205-224. Esiste ormai sul tema una ricca bibliografia: per un primo punto di riferimento bibliografico si vedano i lavori di CATHY CARUTH, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995, LAWRENCE LANGER, *Deep Memory: The Buried Self*, in *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1999, pp. 1-38, GEOFFREY HARTMAN (a cura di), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Cambridge (MA), Blackwell, 1994.

piuttosto, come è stato notato in più occasioni, un cardine centrale della mentalità leviana, a partire dalla scissione fra i due «mezzi cervelli» del centauro, fra lo scienziato e l'umanista, fra lo scrittore di testimonianze e quello di *fiction*. Lo sviluppo di testualità «gemellate» e plurime – come *La tregua* e *Se non ora quando?*, *Il sistema periodico* e *La chiave a stella*, *Lilit* e *L'altrui mestiere*, gli scritti testimoniali e quelli di *science-fiction* – determina un'altra strategia d'organizzazione ipertestuale, fondata in questo caso non su una configurazione rizomatica ma su una struttura reticolare, idealmente geometrica o, più propriamente, poliedrica. Di questo poliprospektivismo intellettuale e scrittorio Marco Belpoliti ha dato di recente una sintesi efficace, paragonando Levi a un

poliedro dalle molte facce, per cui, mentre se ne mette in luce una, ne restano in ombra altre, e non meno importanti. Se si prova a elencare in modo sommario solo alcune di queste facce, bisogna parlare di lui come di un testimone e insieme di uno scrittore, del chimico e del linguista, dell'etologo e dell'antropologo; poi ci sono le facce del diarista e dello scrittore autobiografico, del narratore orale, dello scrittore politico, dello scrittore ebraico, dell'autore italiano e di quello piemontese; e ancora ci sono: il poeta, l'autore di racconti e quello di romanzi e di aforismi. [...] A differenza di altri autori bidimensionali Levi è uno scrittore a tre, o forse persino a quattro dimensioni.⁵⁰

Esiste probabilmente un rapporto tra l'inclinazione a scrivere «libri gemellati», posti in relazione da un principio di inversione prospettica, e la «mitologizzazione» di quella «doppia gestione della mente» che troverà corpo nella metafora del centauro, utilizzata da Levi soprattutto negli anni Sessanta. Un suggerimento cruciale in questa direzione viene offerto da Pier Vincenzo Mengaldo, che ha opportunamente rimarcato come la *forma mentis* del centauro si esprima anche attraverso «un'epistemologia linguistica che dispiega la sua anima paradossale nell'uso insistito dell'ossimoro come strumento catalizzatore di contrasti irriducibili, e come rivelatore della natura contraddittoria della realtà e dell'uomo». Il «valore segnaletico» delle figure idiosincratiche della prosa leviana si lega alla propensione a descrivere «in termini ossimorici» le esperienze fondamentali e le questioni primarie della vita: «è l'esperienza stessa dell'uomo in quanto semplicemente tale che si presenta a Levi come inestricabilmente contraddittoria», e quindi complessa.⁵¹

L'idea d'una scrittura testualmente e concettualmente poliprospeptica non è estranea neanche a Calvino. Fra queste due accezioni di poliprospektivismo scrittorio esiste, tuttavia, una differenza sottile ma cruciale. A reggere la molteplicità combinatoria di Calvino è un principio di ricomposizione sinottica, una sommatoria concettuale che riconduca le singole e molteplici unità sintagmatiche del testo all'unità paradigmatica d'una struttura in cui contemplare la «totalità del dicibile e del non dicibile»: l'arco senza il quale, riprendendo le parole di Marco Polo nelle *Città invisibili*, non sarebbe possibile allineare le pietre.⁵² In Levi questa unità sinottica è potenziata e intenzionalmente assente: le fac-

⁵⁰ BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 15.

⁵¹ Cfr. 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, a p. 233, e ANTONELLO, *Il ménage a quattro*, cit., pp. 93-94.

⁵² CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 691.

ce del poliedro possono essere ruotate, ma non ricomposte in un'unità coesa, mentre il disegno che dovrebbe si rivela, in ultima analisi, assente.

4 COMPLESSITÀ, TOTALITÀ E IL DISCRIMINE FRA LEVI E CALVINO

Narrazioni sulla deportazione, scritti d'invenzione, saggi, apologhi, poesie, romanzi, autobiografia: sono queste le facce del «poliedro» scrittoria di Levi, i cunicoli del suo «termitaio» ipertestuale nel quale ogni singolo elemento acquista significato in virtù dei rapporti di analogia e differenziazione, simmetrici o rizomatici, rispetto ad altri testi. La stessa opera poliedrica di Levi, il *complexus* delle sue scritture, si rivela in fondo essere «sistema di sistemi»,⁵³ «nucleo della complessità dove le complessità si incontrano».⁵⁴ Eppure essa rimane in fondo estranea a quella teorizzazione di ipertestualità che Calvino avrebbe poi avanzato nelle *Lezioni americane*. Nel testo calviniano sulla molteplicità incluso nelle *Lezioni americane* è possibile intravedere due accezioni di iper-romanzo.⁵⁵ La prima rinvia all'archetipo gaddiano, che «postula l'iper-romanzo come deformazione o anamorfismo» dell'ordine narrativo.⁵⁶ La rappresentazione della rete dei possibili esplose in una allegoria del disordine espressa dalle metafore del «garbuglio» e del «groviglio», che in Gadda semantizzano tanto l'idea del mondo che quella d'una scrittura incapace di predisporre strumenti per far fronte all'«inestricabile complessità» del reale.⁵⁷ All'estremo opposto sta la calviniana ricomposizione del caos in un disegno unitario, concepibile però solo attraverso un'astrazione della mente: una esorcizzazione del labirinto condensata in una geometria testuale che dia ordine e senso alla totalità dei possibili. L'opera di Levi manca tuttavia di aderire ad entrambe le formulazioni dell'idea di complessità sottese a questa doppia genealogia dell'iper-romanzo: una complessità rappresentata come disordine irredimibile, oppure affrontata riconducendola alla «razionalità scorporata» d'una «totalità» potenziale e geometrica.

Se l'inassimilabilità della scrittura leviana alle allegorie gaddiane del «garbuglio» e del «groviglio» è facilmente spiegabile, in ragione delle evidenti differenze fra i due autori, l'elemento di differenziazione che sussiste invece fra il razionalismo di Levi e quello di Calvino e fra i modi in cui questi due autori concepiscono una scrittura impegnata a restituire l'immagine d'una realtà complessa ha una natura sensibilmente diversa e più sottile. In maniera estremamente sintetica è possibile affermare che la scrittura leviana prescinde dal bisogno di inserire la rappresentazione del complesso in un ordine di totalità, concetto che invece rappresenta per Calvino un orizzonte di riferimento costante nella sua fase strutturalista e poi postmoderna a cui l'autore approderà fra gli anni Settanta e Ottanta. A differenza di Calvino, la scrittura leviana non arriverà mai a elaborare strategie o strutture del testo che possano restituire, anche se solo per via astratta e potenziale, una visione totale della molteplicità: manca, nell'iper-romanzo leviano, uno schema che racchiuda la totalità dell'organismo narrativo e dei suoi possibili significati.

53 La locuzione, gaddiana, viene ripresa da Calvino nelle sue *Lezioni americane*, cit., p. 717.

54 MORIN, *Le vie della complessità*, cit., p. 32.

55 Secondo una linea di lettura sviluppata da RIVA, *Pinocchio digitale*, cit.

56 *Ivi*, pp. 83-86.

57 Sono parole di CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 717.

Sviluppare in maniera adeguata questa linea di riflessione è purtroppo qui impossibile: può forse essere più opportuno suggerire come questo rifiuto leviano per l'idea di totalità faccia di Levi uno scrittore *non più* moderno, la cui strumentazione concettuale ha scelto di abbandonare uno dei cardini di riferimento del progetto della modernità illuminista. L'idea di totalità – sia essa declinata nei «tratti *totalitari* della ragione *strumentale*» che «fa oggetto tutto intorno a sé», sia nei «tratti *totalizzanti* di una ragione *inclusiva*, che incorpora tutto e alla fine trionfa come unità su tutte le differenze»⁵⁸ – è apparentata per molti aspetti a un altro concetto, quello di utopia, che avrebbe influito ugualmente in maniera profonda, pur se tutt'altro che lineare e immediata, sulla *forma mentis* di Calvino.⁵⁹ Levi, al contrario, non ha mai mostrato una particolare predilezione per la tradizione della letteratura utopistica: l'unico autore accostabile a questa tradizione che figura nella sua opera è Aldous Huxley, autore d'un romanzo – *Brave New World* – che è il primo testo del Novecento europeo a proporre semmai un rovesciamento satirico dell'utopia in distopia.⁶⁰ Il perché della diffidenza leviana verso le costruzioni totalizzanti del pensiero utopistico è facilmente intuibile: nella storia dell'Occidente moderno il Lager nazista è stato il luogo di maggiore approssimazione della contingenza del reale a una totalità utopica, seppur declinata in una chiave rovesciata, volta a produrre non l'umanità perfetta ma la perfetta inumanità.⁶¹ Di questa stessa natura problematica dell'idea di totalità si sarebbe dimostrato consapevole del resto lo stesso Calvino, in un passo dell'ultima delle sue *Lezioni americane* – “Cominciare e finire” – che sembra essere in parte ricalcato, è difficile dire se consapevolmente o meno, su un brano di “Carbonio” del *Sistema periodico*:

Ho preferito parlare di particolare e di molteplice, anziché di «parte» e di «tutto», perché «tutto», «totalità» sono parole di cui diffido sempre un poco. Non ci può essere un tutto dato, attuale, presente, ma solo un pulviscolo di possibilità che si aggregano e si disgregano. L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo.⁶²

58 JÜRGEN HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Bari, Laterza, 1987, p. 340.

59 In argomento si veda CLAUDIO MILANINI, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990.

60 Cfr. il saggio *Aldous Huxley* contenuto in *L'altrui mestiere*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 637-640.

61 A porre in correlazione la particolare natura dell'esperimento antropologico intentato nei campi di concentramento dei totalitarismi contemporanei con l'idea di totalità è stata, in prima battuta, Hannah Arendt nelle sue riflessioni sulle origini del totalitarismo: «The concentration and extermination camps of totalitarian regimes serve as the laboratories in which the fundamental belief of totalitarianism that everything is possible is being verified [...] Total domination, which strives to organize the infinite plurality and differentiation of human beings as if all of humanity were just one individual, is possible only if each and every person can be reduced to a never changing identity of reactions», HANNAH ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, San Diego, Harcourt Brace, 1973, pp. 437-438.

62 CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 751, cfr. anche PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, p. 939.

SE QUESTO È UN UOMO NELL'OPERA DI PRIMO LEVI

Rapporto sull'organizzazione igienico-sanitaria del campo di concentramento per Ebrei di Monowitz (Auschwitz – Alta Slesia) (1946)

Se questo è un uomo

Edizione De Silva, 1947

Edizione Einaudi, 1958

Prefazione ed. tedesca (Fischer, 1961)

Riduzione radiofonica (Rai, 1964)

Versione drammatica, con Pieralberto Marché (Einaudi, 1966)

Prefazione 1972 a giovani (LSM, 1973)

Appendice (LSM, 1976)

Prefazione alla seconda ed. tedesca (Fischer, 1979)

La tregua (1963)

Il disgelo

Il Campo Grande

Il sistema periodico (1975)

Cerio

Vanadio

La ricerca delle radici. Antologia personale (1981)

Per aiutare a capire (H. Langbein)

Lilit (1981)

Capaneo

Il giocoliere

Lilit

Un discepolo

Il nostro sigillo

Lo zingaro

Il cantore e il veterano

Il ritorno di Lorenzo

Ad ora incerta (1984)

[Diciassette poesie]

Racconti e saggi (1986)

Auschwitz, città tranquilla

Pipetta da guerra

Un «giallo» del Lager

Il comandante di Auschwitz

I sommersi e i salvati (1986)

Pagine sparse (1946-1997)

[37 testi]

Immagine 3: Il «macrotesto del Lager». Schema tracciato da Marco Belpoliti, in *Opere*, vol. I, pp. 1414-1415, con alcune riduzioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Bari, Laterza, 2009. (Citato a p. 35.)
- ANTONELLO, PIERPAOLO, *Contro il materialismo. Le «due culture» in Italia: bilancio di un secolo*, Torino, Nino Aragno, 2012. (Citato a p. 24.)
- *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia e tecnica nella letteratura del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005. (Citato alle pp. 24, 36.)
- ARENDT, HANNAH, *The Origins of Totalitarianism*, San Diego, Harcourt Brace, 1973. (Citato a p. 38.)
- BACHELARD, GASTON, *La dialectique de la durée*, Paris, Presse Universitaire de France, 1982. (Citato a p. 33.)
- BARTHES, ROLAND, *S/Z*, Paris, Seuil, 2002. (Citato a p. 25.)
- 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. 27, 28, 31.)
- *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015. (Citato alle pp. 28, 30, 34, 36.)
- BUCCIANINI, MASSIMO, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donizelli, 2007. (Citato a p. 26.)
- CALVINO, ITALO, *A Primo Levi*, in *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991. (Citato a p. 24.)
- *La sfida del labirinto*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995. (Citato a p. 25.)
- *Lezioni americane*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995. (Citato alle pp. 26, 27, 31, 36-38.)
- *Se lo scrittore sapesse che la scienza è anche fantasia*, in «Tuttolibri», CCCXC (21 gennaio 1984). (Citato a p. 24.)
- *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995. (Citato a p. 25.)
- CAMPS, ASSUMPTA, *Principio senza fine: l'iper-romanzo di Italo Calvino*, in «Annali d'Italianistica», XVIII (2000), pp. 309-326. (Citato a p. 26.)
- CARUTH, CATHY, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1995. (Citato a p. 35.)
- CAVAGLION, ALBERTO, *Il termitaio*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997. (Citato alle pp. 28, 30-32, 34.)
- DEBENEDETTI, LEONARDO e PRIMO LEVI, *Rapporto sull'organizzazione igienico-sanitaria del campo per ebrei di Monowitz*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. 1339-1360. (Citato a p. 30.)
- DEL GIUDICE, DANIELE, *Introduzione*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato a p. 33.)
- DELEUZE, GILLES, *L'immagine tempo*, Milano, Ubulibri, 1989. (Citato a p. 33.)
- DELEUZE, GILLES e FELIX GUATTARI, *Milles plateaux. Schizofrenie et capitalismo*, Paris, Éditions de minuit, 1980. (Citato a p. 31.)

- DERRIDA, JACQUES, *L'istante della mia morte*, in «aut-aut», CCLXVII-CCLXVIII (1995). (Citato a p. 33.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Roma, Palumbo, 2008. (Citato a p. 26.)
- DRONG, LESZEK, *Masks and Icons. Subjectivity in Post-Nietzschean Autobiography*, Bern, Peter Lang, 2001. (Citato a p. 32.)
- FADINI, MATTEO, *Su un avatesto di «Se questo è un uomo» (con una nuova edizione del «Rapporto» sul Lager di Monowitz del 1946)*, in «Filologia italiana», v (2008), pp. 209-241. (Citato a p. 31.)
- FRYE, NORTHROP, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986. (Citato a p. 35.)
- HABERMAS, JÜRGEN, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Bari, Laterza, 1987. (Citato a p. 38.)
- HARTMAN, GEOFFREY (a cura di), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Cambridge (MA), Blackwell, 1994. (Citato a p. 35.)
- JANET, PIERRE, *L'évolution de la mémoire et la notion du temps. Leçons au Collège de France, 1927-1928*, Paris, L'Harmattan, 2006. (Citato a p. 33.)
- LACAPRA, DOMINICK, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994. (Citato a p. 35.)
- *Trauma, Absence, Loss*, in «Critical Inquiry», xxv (1999), pp. 696-727. (Citato a p. 35.)
- LANGER, LAWRENCE, *Deep Memory: The Buried Self*, in *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1999, pp. 1-38. (Citato a p. 35.)
- LEVI, PRIMO, *Ad ora incerta*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 519-582. (Citato a p. 35.)
- *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 23.)
- *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 995-1153. (Citato alle pp. 30, 35.)
- *Il sistema periodico*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato a p. 38.)
- *L'altrui mestiere*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II. (Citato a p. 38.)
- *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947. (Citato a p. 27.)
- *Se questo è un uomo*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato alle pp. 30, 32, 35.)
- LEVI, PRIMO e LEONARDO DEBENEDETTI, *Così fu Auschwitz. Testimoniane 1945-1986*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015. (Citato a p. 31.)
- LUKAČS, GYÖRGY, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1970. (Citato a p. 25.)
- MARIANI, MARIA ANNA, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011. (Citato alle pp. 32, 33.)

- MATTIODA, ENRICO, *Il ritorno del musulmano: usi e senso della poesia in Primo Levi e Jorge Semprun*, in *Dal buio del sottosuolo. Poesia e Lager*, a cura di Alberto Cavaglian, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 117-132. (Citato a p. 35.)
- *Levi*, Roma, Salerno Editrice, 2011. (Citato a p. 34.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 169-242. (Citato a p. 36.)
- MILANINI, CLAUDIO, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990. (Citato a p. 38.)
- MORIN, EDGAR, *Le vie della complessità*, in *La sfida della complessità*, a cura di Gianluca Bocchi e Muro Cerruti, Milano, Bruno Mondadori, 2007. (Citato alle pp. 25, 27, 37.)
- MOUDARRÉS, LAURA, *Sacrament of Testimony: Agamben and Biblical Language in Primo Levi's Se questo è un uomo*, in «The Italianist», xxxiv (2014), pp. 88-102. (Citato a p. 35.)
- RICCI, ROBERTA, *Morphologies and Functions of Self-Criticism in Modern Times: Has the Author Come Back?*, in «MLN», cxviii (2003). (Citato a p. 32.)
- RICŒUR, PAUL, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000. (Citato a p. 33.)
- RIVA, MASSIMO, *Pinocchio digitale. Post-umanesimo e iper-romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2012. (Citato alle pp. 26, 37.)
- ROSATO, ITALO, *Poesia*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 413-425. (Citato a p. 34.)
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999. (Citato a p. 33.)
- 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. 34.)
- *Lettura di «Se questo è un uomo»*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 32.)
- TESIO, GIOVANNI, *Su alcune giunte e varianti di Se questo è un uomo*, in «Studi Piemontesi», vi (1977), pp. 270-278. (Citato a p. 28.)

PAROLE CHIAVE

Primo Levi; Italo Calvino; ipertesto; rizoma; complessità.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Tommaso Pepe si è laureato presso l'università di Pavia nel febbraio 2013. Nel 2010 e 2011/2012 è stato visiting student presso il Trinity College Dublin e l'University of Cambridge. Nel 2013-2014 ha ricoperto il ruolo teaching assistant nel programma di Italian Studies presso la Florida State University. Dal settembre 2015 è Ph.D. candidate presso la Brown University, dove si occupa di letteratura italiana della Shoah. Di Primo Levi ha studiato la produzione poetica (*Anabasi, speculazione e caduta: i volti della poesia incerta di Primo Levi*, «Testo», LXVIII 2014), il plurilinguismo (*Sopra un oceano dipinto: fasi e prospettive della sperimentazione plurilingue in Primo Levi*, «Carte italiane», 2015), la genesi testuale e variantistica di *Se questo è un uomo* (*Genesi di Se questo è un uomo e autoriscritture leviane del Lager*, «Misure Critiche», 2016, in corso di stampa).

tommaso_pepe@brown.edu


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

TOMMASO PEPE, *Una complessa chiarezza: gli ipertesti di Primo Levi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 23-43.

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.

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 *Lilìt 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, manifesto-libri, 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.

LA COSTRUZIONE DE *IL SISTEMA PERIODICO* DI PRIMO LEVI

MARTINA BERTOLDI – *Università di Trento*

Tra le opere prodotte nel laboratorio del chimico-scrittore Levi quella che meglio rappresenta l'insensatezza della separazione tra letteratura e scienza e la volontà leviana di ricomporre tale frattura è senz'altro *Il sistema periodico*. Qui infatti, come sostanze chimiche tra loro reagenti, le due discipline partecipano al processo creativo, consentendo allo scrittore la realizzazione di un'opera la cui forma è data dalla successione di una serie di elementi ed il cui contenuto è costituito da un amalgama significativo di spunti autobiografici, storie chimiche ed inserti metaletterari, in un continuo gioco di rinvii tra le due culture. "Costruire", verbo che accomuna chimica e scrittura, è quanto fa Levi nell'ideare l'architettura del *Sistema periodico*, che vede rispecchiate nella disposizione dei suoi componenti tematiche costitutive dell'opera stessa, di conseguenza conferendo ai testi un significato che trascende il loro contenuto specifico per risultare dall'analisi dell'ordinamento della raccolta. Un approccio filologico al testo mostra come la particolare conformazione della raccolta sia il risultato di successivi interventi sull'assetto dei testi. In particolare il quadro variantistico ottenuto dal confronto di un gruppo di racconti anticipati su quotidiani o riviste e dei dattiloscritti originali conservati nell'Archivio storico della casa editrice Einaudi con la loro redazione definitiva, testimonia la cura di Levi nel non lasciare alcun racconto irrelato nell'intento di costruire una struttura ordinata e di per se stessa significante, che veicolando elementi tematici offra un ulteriore simbolo di quanto avviene nei testi, sfumando la distinzione tra forma e contenuto.

Among Levi's works, the *The Periodic Table* is the one which best represents the senselessness of the division between science and literature and the author's will to achieve a necessary recomposition between the two. Just like chemical substances that react in various ways, science and literature are both part of the creative process: they allow the author to create a work whose structure is formed by a set of elements and whose content consists of a significant mixture of autobiographic ideas, chemical stories and meta-literary inserts, in a continuous game of cross-references between the two cultures. "To build" – a verb that can be referred both to chemistry and writing – well explains what Levi does in conceiving the balanced architecture of the collection of stories, whose disposition also reflects the constituent themes of the work. A philological approach to the text shows how the particular structure of the collection is the result of a subsequent work on the layout of the texts. In particular, the variation-based pattern obtained by the comparison between a group of stories anticipated in dailies and magazines and of the original typewritten manuscripts kept in the Archives of the editor Einaudi, and their final compilation, clearly shows Levi's attention not to leave any of the stories unrelated. Above all, it shows his intent to build an ordered and per se significant structure that, by transmitting several thematic elements, may offer another sign of what occurs in the texts, thus blurring the distinction between shape and content.

I *ELEMENTI DI UNA RICOMPOSIZIONE*

Il sistema periodico,¹ raccolta di ventuno racconti intitolati ciascuno ad un particolare elemento chimico che ne esprime metaforicamente il contenuto, è il libro che nel contesto della produzione leviana rappresenta un vero e proprio *trait d'union* tra chimica e letteratura, un ponte tra le due discipline gettato dallo scrittore al fine di ricondurle ad

¹ Tutti i riferimenti ai testi di Primo Levi sono tratti dall'edizione Einaudi curata da Marco Belpoliti (PRIMO LEVI, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997).

un tutto organico.² «Schisi innaturale»,³ «crepaccio [...] assurdo»,⁴ «spaccatura paranoica»,⁵ sono tutte definizioni che l'autore conia per esplicitare l'insensatezza della rigida divisione che nel panorama intellettuale del tempo egli dolorosamente avverte tra le due culture, divisione che mentre sancisce l'impossibilità di una fruttuosa interazione tra le stesse, di fatto non riconosce l'intima essenza della figura intellettuale dello stesso Levi. Nel redigere la *Premessa* al suo libro di elzeviri, *L'altrui mestiere* (1984), Levi, che non a caso aveva eletto il centauro quale emblema immediatamente esplicativo del rapporto «interfecondo» tra le sue due anime costitutive,⁶ così dichiara a proposito di questa sua natura ibrida:⁷ «troppo chimico, e chimico per troppo tempo, per sentirmi un autentico uomo di lettere; troppo distratto dal paesaggio, variopinto, tragico o strano, per sentirmi chimico in ogni fibra».⁸

Come appare evidente sin da un primo approccio al testo, nel *Sistema periodico* si assiste ad una vera e propria ricomposizione di questa frattura e ad un superamento dei confini che delimitano il campo d'azione di scienza e letteratura:⁹ all'interno di un complesso e strutturato sistema di interscambi che agisce tanto a livello di contenuto quanto a livello formale, Levi opera infatti, sulla base di un'avvertita comunanza metodologica, una saldatura tra le due culture che fa assurgere la scienza ad una vera e propria «scuola al pensare e quindi allo scrivere».¹⁰ L'attività dello scrittore è inoltre debitrice nei confronti del mestiere di chimico di materiali e spunti narrativi, ma soprattutto di un certo modo di ragionare e di esprimersi chiaro e conciso,¹¹ interprete dell'istanza d'ordine di cui scienza e letteratura sono parimenti portatrici.

- 2 Per una panoramica generale sul problema del rapporto tra scienza e letteratura in Levi si rinvia a MARIO PORRO, *Scienza*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 434-475.
- 3 PRIMO LEVI, *L'altrui mestiere*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, p. 632.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Cfr. intervista di Edoardo Fadini, *Primo Levi si sente scrittore «dimezzato»*, in PRIMO LEVI, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. 107.
- 6 *Ibidem*; si ricorda inoltre che il centauro, emblema *par excellence* della diversità, è il noto protagonista di uno dei racconti inclusi in *Storie naturali, Quaestio de centauris*.
- 7 Per il termine 'ibrido' si rinvia qui al corrispettivo lemma in MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 217-218.
- 8 LEVI, *L'altrui mestiere*, cit., p. 631.
- 9 Cfr. CAROLE ANGIER, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, trad. da Valentina Ricci, Milano, Mondadori, 2004, *passim* e PAOLO ZUBLENA, *Un sistema quasi periodico. Il linguaggio chimico nel Sistema periodico di Primo Levi*, in *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 65-92, *passim*.
- 10 LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 117. Significativo in proposito anche quanto l'autore scrive in *Ex-chimico*: «Ci sono altri benefici, altri doni che il chimico porge allo scrittore. L'abitudine a penetrare la materia, a volerne sapere la composizione e la struttura, a prevederne le proprietà ed il comportamento, conduce ad un *insight*, ad un abito mentale di concretezza e di concisione, al desiderio costante di non fermarsi alla superficie delle cose. La chimica è l'arte di separare, pesare e distinguere: sono tre esercizi utili anche a chi si accinge a descrivere fatti o a dare corpo alla propria fantasia. C'è poi un patrimonio immenso di metafore che lo scrittore può ricavare dalla chimica di oggi e di ieri *ecc.*» (LEVI, *L'altrui mestiere*, cit., p. 642).
- 11 Su questo ed altri aspetti della lingua di Levi si veda in particolare il mirabile intervento di Mengaldo, PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 313-386.

Ordinare, infatti, è quanto fa la tavola di Mendeleev, che nel disporre gli elementi entro uno schema prestabilito trae ordine dal caos; in occasione di una tarda intervista, peraltro, Levi si riferirà alla scrittura proprio come ad una pratica che risponde al bisogno «di rimettere ordine in un mondo caotico, di spiegare a me stesso e agli altri. [...] Scrivere è un modo per mettere ordine. Ed è il migliore che io conosca».¹²

Tavola periodica e scrittura sono assunte nel contesto del pensiero leviano quali strumenti gnoseologici in virtù del loro analogo costituirsi in un sistema di segni regolato: entrambe considerano il caos come luogo dei possibili e cercano, attraverso un comune sforzo razionalizzante, di pervenire ad un modello interpretativo del reale, che pur necessitando di continui aggiustamenti permetta allo scienziato di rappresentare un mondo che di continuo sfugge alle formulazioni e all'uomo di lettere di far fronte all'insufficienza del suo strumento, alla dolorosa ineffabilità già esperita nel racconto di Auschwitz.

2 CREAZIONE LETTERARIA COME «COSTRUZIONE». L'ESEMPIO DEL *SISTEMA PERIODICO*

Nel quadro di questa elaborata osmosi tra scienza e letteratura particolare interesse assume nel lessico leviano il verbo «costruire». 'Costruzione', infatti, si può definire il prodotto tanto del laboratorio del chimico quanto dell'officina dello scrittore; questo è il concetto chiave che permette a Levi il parallelo tra le sue due attività ed è inoltre ciò che si realizza nell'ideazione dell'equilibrata struttura della raccolta di racconti intitolata al sistema periodico, all'interno della quale questo parallelo è abilmente tematizzato.

Più volte l'autore sottolinea la forte affinità che accomuna tra loro la pratica della scrittura e le operazioni del chimico o del «montatore»; in proposito si possono citare qui alcune riflessioni che Levi ebbe modo di esprimere nel corso di varie interviste:

Il mio mondo è quello di pensare a una cosa, di svilupparla in modo quasi... da montatore, ecco, di costruirla poco per volta.¹³

Non c'è molta differenza tra costruire un apparecchio per il laboratorio e costruire un bel racconto. Ci vuole simmetria. Ci vuole idoneità allo scopo. Bisogna togliere il superfluo. Bisogna che non manchi l'indispensabile. E che alla fine il tutto funzioni.¹⁴

Ne *Il sistema periodico* i punti salienti della riflessione leviana circa scienza¹⁵ e letteratura qui rapidamente riassunta, appaiono particolarmente rilevanti se rimeditati in funzione dell'analisi dell'orchestrazione del racconto *Cromo*, uno dei testi chiave che costituiscono il centro della raccolta. *Cromo* è infatti la narrazione del progressivo ritorno alla vita di Levi dopo l'esperienza cruciale del lager, basata essenzialmente sull'istituzione

¹² LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 203.

¹³ *Ivi*, p. 182.

¹⁴ *Ivi*, pp. 195-196.

¹⁵ Si osserva qui che generalmente Levi evita di usare il termine «scienziato» in riferimento alla sua professione di chimico, preferendo invece attribuirsi la qualifica di «tecnico» che esplicitamente pone l'accento sull'aspetto fattuale del suo mestiere.

di una significativa analogia tra le vicissitudini dell'uomo Levi, ricercatore, testimone e scrittore e quelle di una vernice «impolmonita»; questo parallelo, sostenuto lungo tutto il racconto, porta alla creazione di una storia a sfondo chimico che continuamente interseca una storia letteraria: la storia della scrittura di *Se questo è un uomo*. Tanto il lavoro del chimico quanto l'attività dello scrittore appaiono inizialmente in una dimensione embrionale, come esercizi caotici e disorganizzati: il bisogno di raccontare è essenzialmente bisogno di catarsi, mentre il lavoro ancora non trova un'applicazione concreta; nel corso del racconto si assiste ad un progressivo precisarsi di entrambi i mestieri e all'interno di questo processo la scrittura viene esplicitamente connessa al lavoro dello scienziato, divenendo «un costruire lucido [...] un'opera di chimico che pesa e divide, misura e giudica su prove certe, e s'industria di rispondere ai perché».¹⁶ Proprio in riferimento al luogo leviano ora citato si osserva che la lettura del dattiloscritto originale del racconto, conservato con gli altri del *Sistema periodico* nell'Archivio storico della casa editrice Einaudi, oggi in deposito presso l'Archivio di Stato di Torino, mostra come la scelta del verbo «costruire» sia frutto di un intervento dell'autore sulla precedente lezione «travaglio nobile», variante sostitutiva che testimonia l'importanza di questo aspetto fattuale all'interno della creazione letteraria.¹⁷ Oltre che ricerca di liberazione attraverso la testimonianza, nel corso del racconto lo scrivere diventa per Levi un'attività di primaria importanza, un modo di rapportarsi criticamente al suo presente indagandone l'essenza; a partire da *Cromo* la dimensione del narrare non sarà più disgiunta dal racconto delle vicissitudini del chimico¹⁸ e la stessa costruzione de *Il sistema periodico* diverrà oggetto di scrittura all'interno di *Argento*, terzultimo testo della raccolta.¹⁹ A sottolineare quanto profondamente chimica e letteratura agiscano in Levi in maniera osmotica concorre oltretutto l'associazione implicita che l'autore suggerisce tra la malattia della vernice e la propria condizione di reduce, sottolineata dalla insistita umanizzazione – espediente per altro presente nella raccolta in maniera trasversale – delle sostanze protagoniste; la soluzione del problema chimico coincide così con il rinnovarsi delle aspettative e della speranza dopo il trauma concentrazionario dell'uomo Levi. Da questo punto di vista un ulteriore elemento che prova la intensa compenetrazione delle due culture nella vita e nel

16 PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. 1, pp. 872-873.

17 Le carte dattiloscritte presentano una doppia numerazione; la variante in oggetto si può leggere in calce a p. 6 (numerazione relativa al racconto *Cromo*) ovvero a p. 128 (numerazione complessiva); si segnala qui che poco sopra si trova un'altra notevole variante sostitutiva, anch'essa da riferirsi alla pratica della scrittura («Lo stesso mio scrivere diventò un'avventura diversa [...] non più un mendicare compassione»: la lezione che qui si è trascritta in corsivo risulta soprascritta in penna ad una precedente «la ricerca intorno a sé di») e che dona maggior enfasi al bisogno e alla difficoltà di trovare comprensione ed ascolto già altrove ricordati da Levi a proposito della sua difficile testimonianza.

18 Importa precisare qui che il rapporto tra vicende biografiche e creazione letteraria all'interno della raccolta era stato già introdotto dall'autore all'altezza del racconto *Nichel* grazie al legame allora istituito tra l'esperienza di lavoro e la scrittura di *Piombo* e *Mercurio* (e ciò risulta particolarmente interessante in quanto spia della presenza in Levi di una pulsione verso la scrittura precedente all'esperienza concentrazionaria, sebbene per la datazione dei due testi supposti giovanili occorra rinviare a quanto osservato da Belpoliti in BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 254); tuttavia la stretta connessione tra le due attività non pare in quella sede compiutamente articolata come nel caso di *Cromo*.

19 Non inconsueto da parte di Levi il racconto della genesi dell'opera all'interno dell'opera stessa. Cfr. *ivi*, p. 24.

pensiero dell'autore risulta dall'analisi delle procedure messe in atto dallo scienziato per fronteggiare l'inconveniente dell'impolmonimento della vernice. Il rovello chimico viene risolto infatti come (e grazie a) un esercizio di filologia; l'individuazione di un errore nella trascrizione della formula del preparato rappresenta inoltre un espediente narrativo grazie al quale l'autore evidenzia ancora una volta come la reciprocità e l'interscambio metodologico denuncino la palese insensatezza della divisione delle due culture.

Un approccio filologico ai testi della raccolta, autorizzato in un certo senso dallo stesso autore che come si è visto in *Cromo* si serve dell'esercizio filologico per comprendere la storia della composizione del prodotto chimico, permette di analizzare il lavoro leviano intorno ai singoli racconti e di individuare in esso il preciso intento di costruire una solida struttura che li comprenda e li organizzi, dando loro un significato che trascende quello legato al loro particolare contenuto e li dispone ordinatamente lungo la linea delle tematiche attorno a cui si organizza l'architettura della raccolta, come se i costituenti dell'opera letteraria fossero elementi obbedienti alle leggi che regolano la loro collocazione all'interno della tavola di Mendeleev.

Quanto sia importante l'ordinamento dei racconti ai fini dell'interpretazione complessiva de *Il sistema periodico* risulta evidente anche da una prima analisi superficiale della disposizione dei ventuno testi all'interno della raccolta, che risponde a precise esigenze di equilibrio e simmetria (sia pure imperfetta) dell'intera struttura e alla volontà di rispecchiare, in questa successione regolata di elementi, temi e motivi che risultano costitutivi dell'opera stessa.²⁰ Si nota così un forte legame ad esempio tra il testo di apertura, *Argon*, ed il testo di chiusura, *Carbonio*, basato principalmente sull'affinità tematica relativa al dualismo spirito-materia introdotto pretestuosamente dall'autore nel primo racconto per caratterizzare metaforicamente la galleria dei propri antenati e destinato a tracciare un autentico *fil rouge* che attraversa tutto il libro sino all'inatteso cortocircuito tra narrato e narratore oggetto del testo finale; in questa stessa evoluzione si può inoltre riconoscere lo sviluppo del pensiero leviano in relazione al parallelo rapporto uomo-natura e alle connesse problematiche relative alla conoscenza e alla comprensione del reale. Questo rapporto a distanza tra i due testi è inoltre ulteriormente consolidato, seppur in senso oppositivo, dalle caratteristiche antitetiche degli elementi che li contraddistinguono: l'argon, simbolo degli antenati dello scrittore, nella sua inerzia non si combina con nessun altro elemento mentre il carbonio, emblema per eccellenza della vitalità, si trova sempre associato: in un certo senso può ritenersi l'antenato di tutti.²¹

20 Per quanto riguarda la non casuale successione dei ventuno racconti all'interno della raccolta si vedano ZUBLENA, *Un sistema quasi periodico*, cit., pp. 75-76 e, sebbene l'analisi di quella che l'autrice ritiene essere una «exacte symétrie entre les deux moitiés du recueil» non paia pienamente condivisibile, ANNE MOIROUX, *Le Système périodique de Primo Levi: une classification de la matière narrative*, in «Chroniques italiennes», XIX (2003), pp. 135-147. Sebbene riferito all'opera calviniana, è d'obbligo il riferimento al lavoro di Maria Corti sui racconti di *Marcovaldo* (MARIA CORTI, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200; il saggio è stato successivamente ripreso da Aldo Ruffinatto nella voce *Macrotesto* nel *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*: ALDO RUFFINATTO, *Macrotesto*, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 460-461).

21 Essenziale il rilievo di Zublena a proposito del percorso tracciato da Levi dal racconto iniziale, nel quale l'elemento ha funzione puramente metaforica, a quello conclusivo, «che ha invece un andamento descrittivo-

All'interno di questa circolarità i racconti si dispongono attorno ad un nucleo centrale di testi riconducibili all'esperienza concentrazionaria che traccia una vera e propria frattura nella vita e nell'animo dell'autore. *Cerio*, testo che privo di certi toni leggeri e ironici avrebbe potuto agevolmente far parte di *Se questo è un uomo*,²² è infatti l'elemento centrale che lega a sé i racconti immediatamente contigui a formare il vero e proprio cuore della raccolta, asse delle simmetrie giocate nello spazio occupato dalla narrazione della vita del chimico e dello scrittore prima e dopo Auschwitz. La posizione stessa di *Cerio* in undicesima sede, mentre ne denuncia l'importanza, suggerisce al lettore di rintracciare negli altri racconti precisi riferimenti alla vicenda della prigionia; a questo proposito importa osservare qui che sul retro di uno dei fogli dattiloscritti de *Il sistema periodico* si legge un appunto di lavoro di mano dell'autore che indica, quale direzione correttoria, «parlare di più di *Se questo è un uomo*».²³ Levi traccia così un percorso di avvicinamento al nucleo centrale del libro e una parallela descrizione della realtà della ricostruzione materiale e spirituale nella seconda parte della raccolta. Il testo che immediatamente precede *Cerio*, *Oro*, è stato rimaneggiato più volte dall'autore prima di giungere all'assetto attuale, sottolineandone la funzione di conclusione della prima parte del libro anche grazie all'inserimento di un richiamo all'ultimo testo, *Carbonio*,²⁴ quasi a voler alludere ad un mancato finale, necessariamente rimandato dallo sviluppo della storia di Levi in seguito al trauma di Auschwitz. *Cerio* è infine seguito da *Cromo*, di cui si è già sottolineata l'importanza ai fini dell'interpretazione complessiva della raccolta.

Questo nucleo centrale di testi è incorniciato da quattro racconti disposti a coppie che precedono e seguono; le due coppie di testi, connessa la prima con la dimensione della scrittura e la seconda con quella del lavoro, formano in virtù della loro difformità stilistica una parentesi di racconti anomali rispetto agli altri de *Il sistema periodico* in quanto scritti in terza persona e apparentemente estranei alla narrazione *stricto sensu* autobiografica; il loro inserimento privo di dissonanze nella generale architettura della raccolta è legato alla rintracciabilità in ciascuno di essi di temi e problematiche che interessano tutto il libro: il misurarsi conradiano, l'etica del lavoro, il binomio scienza-scrittura, il passato alchemico della chimica. Pur essendo a prima vista marginale, il motivo autobiografico rappresenta il lasciapassare per l'inclusione nel libro di questi racconti riconducibili ad un momento ben preciso della vita di Levi: *Mercurio* e *Piombo* sono infatti degli scritti giovanili (quasi sicuramente rimaneggiati)²⁵ mentre *Zolfo* e *Titanio* sono racconti connessi

referenziale»; a differenza di quanto accade con *Argon*, infatti, «L'atomo di carbonio non costituisce più un figurante metaforico, ma viene rappresentato» (ZUBLENA, *Un sistema quasi periodico*, cit., pp. 75 e 82).

22 Un primo sguardo al laboratorio dell'autore, imprescindibile riferimento per qualsiasi ulteriore analisi, si può trovare nella nota al testo del *Sistema periodico* redatta da Belpoliti per l'edizione einaudiana delle *Opere* (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. I, pp. 1445-1452) poi ripresa con alcune integrazioni (importante la menzione dei dattiloscritti conservati nell'Archivio storico della casa editrice Einaudi) in BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp. 251-259.

23 L'appunto, parte di una più ampia nota relativa alla successione di *Nichel*, *Piombo* e *Mercurio* e ad alcuni calcoli relativi probabilmente al numero di battute dei testi, si può leggere sul retro di uno dei fogli che ospitano il testo di *Nichel* (p. II della numerazione parziale, p. 60 della numerazione complessiva).

24 Si veda la sezione 3.4 a pagina 76.

25 Si veda nota 18 a pagina 68.

con una certa visione leviana del lavoro e con gli ambienti rispettivamente della Siva e della Duco, aziende presso le quali Levi prestò la propria opera di chimico. Si osserva qui che la loro successione inversa rispetto all'effettivo svolgersi della vicenda professionale leviana²⁶ sarà presumibilmente da considerare in relazione alla sequenza *Titanio-Arsenico* (sequenza conforme alla reale cronologia) e alla particolare articolazione di *Cromo*, testo nel quale l'avventura chimica risalente al 1946 è un ricordo rievocato nel presente del racconto (mensa della Siva, dopo il 1965).

Per quanto riguarda invece i due testi che delimitano i confini de *Il sistema periodico* va osservato che questi si segnalano, oltre che per la loro funzione strutturante (che rimanda alla circolarità citata sopra), anche per le loro peculiarità contenutistiche e stilistiche: alla rassegna degli antenati tracciata con il gusto della storiella ebraica, sorta di prologo che precede *Idrogeno*, primo elemento della Tavola di Mendeleev e vero inizio del racconto autobiografico, fa da specchio la storia di pura invenzione dell'atomo di carbonio alle prese con l'avventura della fotosintesi clorofilliana posta subito dopo *Vanadio*, il racconto nel quale finalmente Levi ha l'occasione di un confronto con uno dei protagonisti del suo atroce passato in Auschwitz.²⁷ Si osserva infine che l'elemento con il quale la raccolta si chiude avrebbe probabilmente dovuto rappresentare, in virtù del suo porsi all'origine della differenziazione di principio tra chimica inorganica ed organica, una sorta di ponte verso una possibile continuazione ambientata nel mondo di quest'ultima, *Il doppio legame* (poi *Chimica per signore*).²⁸

Questi, in sintesi, i pilastri sui quali poggia la struttura complessiva de *Il sistema periodico*, ulteriormente consolidata poi all'interno dei singoli racconti da precise connessioni stabilite tra un testo e l'altro che, nel loro ricondursi a tematiche che interessano l'intera raccolta, si rivelano vere e proprie maglie di un fitto tessuto compositivo. In questo senso essenziali si rivelano perciò le ricorrenti allusioni al dualismo spirito-materia, all'esperienza della deportazione e al contesto storico, alle vicende compositive ed editoriali di *Se questo è un uomo*, alla fondamentale tematica della diversità (che assume spesso la forma dell'ebraismo) e dell'impurezza orgogliosamente rivendicata contro la volontà di omogeneizzazione caratteristica del fascismo, nonché infine al misurarsi conradianamente inteso,²⁹ espressione di una precisa etica del lavoro leviana. Concorre poi in maniera importante a consolidare l'architettura del libro quel che Cesare Cases ha definito «tra-

26 Com'è noto infatti Levi lavorò negli stabilimenti della Duco di Avigliana (azienda alla quale è associata la figura di Felice Fantino, dedicatario di *Titanio* e primo narratore della storia – per Fantino si veda anche *Il testamento del vicecapolaboratorio*, in LEVI, *Opere*, cit., vol. I, p. 1366) dal gennaio 1946 al giugno 1947 e alla Siva di Settimo Torinese (in cui prestava la propria opera di caldaista Sante Fracas, modello per il personaggio di Lanza, protagonista di *Zolfo*) dal febbraio del 1948 fino al pensionamento.

27 In particolare per l'analisi di questo racconto si rimanda al saggio di ELIZABETH SCHEIBER, *Demeter at Auschwitz: the use of mythology in Primo Levi's Il sistema periodico*, in «Forum italicum», XLI (2007), pp. 43-58 alle pp. 47-50.

28 Cfr. ANGIER, *Il doppio legame*, cit., *passim*.

29 Conrad rappresenta un riferimento imprescindibile per l'analisi del senso etico del lavoro leviano; il concetto del misurarsi con la natura (e con le macchine) per mettersi alla prova e in tal modo costruire se stessi è infatti motivo di chiara ascendenza conradiana. Si osserva inoltre che all'interno della sua personale antologia, *La ricerca delle radici*, Levi affianca allo scrittore inglese il chimico tedesco Ludwig Gattermann, quasi ad inscenare un ipotetico dialogo tra letteratura e scienza basato sulla comune esperienza del provarsi, dell'affrontare le sfide.

boccante ilozoismo leviano»,³⁰ il continuo amalgama che si avverte tra mondo animato ed inanimato in virtù del quale gli elementi sono oggetto di insistite personificazioni o divengono viceversa paragone esemplificativo della natura umana: valga per tutti l'esempio dello stagno, un metallo «amico» che, dice l'autore, ha una «bonarietà generosa» e proprietà uniche dai nomi pittoreschi come «la peste» e «il pianto».³¹

3 IL PROCESSO 'COSTRUTTIVO': ALCUNI ESEMPI DI VARIANTI

Il quadro variantistico che si ottiene dal confronto di alcuni dei testi nella loro veste definitiva (1975) con la loro precedente redazione pubblicata su quotidiani o riviste (nel caso di *Ferro* con il racconto dalla cui rielaborazione Levi giunse al testo incluso ne *Il sistema periodico*) consente di rintracciare alcuni dei motivi che attraversando l'intero libro permettono, opportunamente inseriti in testi redatti anteriormente all'ideazione della raccolta, l'inclusione di questi ultimi in essa e soprattutto concorrono alla costituzione di un solido impianto progettuale del libro che ne fa una vera e propria costruzione unitaria. Emergono inoltre, dall'analisi dei dattiloscritti originali della raccolta, numerosi esempi di aggiustamenti di mano dello stesso Levi in direzione della capillare diffusione nei racconti delle tematiche summenzionate, testimoni quindi, insieme alle varianti appena ricordate, di una precisa volontà dell'autore di comporre una struttura ordinata e di per sé significativa, di compiere cioè quell'opera di montaggio di cui parla nella *Chiave a stella*, quando evoca il «piacere del veder crescere la tua creatura, piastra su piastra, bullone dopo bullone, solida, necessaria, simmetrica e adatta allo scopo».³² A dimostrazione di quanto appena asserito, di seguito si riportano alcuni esempi dell'intenso lavoro dell'autore in vista del finale allestimento del *Sistema periodico*, particolarmente significativi in quanto relativi a testi fondamentali per l'ordinamento della raccolta quali *Argon*, *Ferro*, *Oro* e *Carbonio*.

3.1 ARGON

Stravagante rassegna degli antenati che Levi associa, grazie al pretesto di una ironica analogia, al gas nobile di cui il racconto porta il titolo, *Argon* è il testo che apre, nonostante la sua eterogeneità rispetto al resto delle prose della raccolta e le riserve espresse da Italo Calvino³³ circa la sua posizione liminare, *Il sistema periodico*. Questo racconto non conobbe una vera e propria anticipazione su rivista o quotidiano, ma solo una precedente versione dattiloscritta datata 24 giugno 1973 che fu fatta circolare nell'ambito della

30 La vitalità interiore della materia, non suscitata da alcun fattore esterno, che in Levi si rivela nelle connotazioni umane attribuite agli elementi, è in tal modo definita dallo studioso che in essa inoltre riconosce «l'anima di questa singolarissima autobiografia». 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. 12.

31 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., pp. 898 e 901 (si noti che in questo racconto si assiste al triste epilogo della breve esperienza di lavoro autonomo di Levi).

32 PRIMO LEVI, *La chiave a stella*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. 1, p. 989.

33 ITALO CALVINO, *A Primo Levi*, in *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991, p. 606.

comunità ebraica piemontese.³⁴ Il confronto del testo del 1975 con questa precedente redazione mostra un lungo intervento leviano nella parte conclusiva finalizzato a collegare la galleria degli avi con la propria vicenda biografica, *focus* della narrazione nei testi che seguono, grazie all'inserimento di una parte aggiuntiva (da «La Susanna dei salami d'oca era cugina di Nona Màlia» a «Il cioccolatino era parlato, ed io lo facevo sparire in tasca pieno di imbarazzo»)³⁵ che in ordine rigorosamente cronologico comprende il ricordo della nonna, del padre e dell'autore bambino.³⁶ Si notano inoltre brevi interventi che immettono nel testo il ricordo degli orrori delle pratiche naziste ed evocano la tematica dell'antisemitismo, assenti nella redazione più antica: in particolare risulta in questo senso decisamente efficace la variante sostitutiva-aggiuntiva che descrive il «manto di preghiera» («mantello» nel testo del giugno '73) e il connesso suo vilipendio perpetrato ad opera delle SS:

Ricordo qui per inciso che il vilipendio del manto di preghiera è antico come l'antisemitismo: con questi manti, sequestrati ai deportati, le SS facevano confezionare mutande, che venivano poi distribuite agli ebrei prigionieri nei Lager.³⁷

Fondamentale per la costruzione della circolarità della raccolta risulta poi un'altra lunga variante aggiuntiva (da «Il suo interesse storico è esiguo» a «La sua radice umiliata è evidente:»)³⁸ che comprende, oltre ad una piccola digressione sulla curiosa parlata giudeo-piemontese caratteristica del microcosmo familiare, linguaggio «di confine e di transizione», un esplicito riferimento, attraverso le caratteristiche di questa, al contrasto spirito-materia che verrà poi mirabilmente ripreso e risolto nel finale *Carbonio*; il riferimento alla «radice umiliata» di questo gergo, inoltre, rappresenta un ulteriore rinvio alla tematica dell'antisemitismo (cui pure parrebbe riferirsi la variante – qui in corsivo – «atteggiamento di dignitosa astensione, di *volontaria (o accettata)* relegazione al margine» in luogo di un precedente «deliberata»)³⁹ già evocata con la variante relativa al manto di preghiera; compare qui anche un primo riferimento al concetto dell'ibrido complessivamente tematizzato nella raccolta ed è sempre in questa sede, infine, che Levi ricorre al noto emblema del centauro, icastica rappresentazione della condizione umana.

34 Cfr. ALBERTO CAVAGLION, *Argon e la cultura ebraica piemontese*, in *Primo Levi: il presente del passato*, atti delle Giornate internazionali di studio, Torino, 28-29 marzo 1988, a cura di Alberto Cavaglion, Milano, Franco Angeli, 1991, pp. 169-196.

35 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., pp. 754-756.

36 Sul retro di una delle pagine del dattiloscritto (p. 14; data la posizione liminare del racconto, a questa altezza le due numerazioni corrispondono) si osserva un interessante breve appunto di mano dell'autore («Mio padre era un personaggio inconsueto e complesso cosmopolita, poliglotta, autodidatta e libertino, andava soggetto a risate <...> (*di difficile lettura*) e ad impeti di collera furibondi»), cancellato e mai accolto a testo, che mentre sembra corrispondere all'immagine del padre *bon vivant* tracciata dall'autore in occasione del suo celebre *Dialogo* con Tullio Regge (PRIMO LEVI e TULLIO REGGE, *Dialogo*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1987) forse insinua anche la presenza di un'ombra nel rapporto padre-figlio, del resto conforme a quanto accennato da Levi nello stesso *Dialogo*.

37 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., pp. 742-743; Levi interviene inoltre sul testo delle righe che precedono la citazione per inserire una breve descrizione del «manto».

38 *Ivi*, p. 746.

39 *Ivi*, pp. 742 (r. 2).

3.2 FERRO

Ferro è il risultato della rielaborazione di un precedente racconto, *La carne dell'orso*, pubblicato sulla rivista *Il Mondo* il 29 agosto 1961. Non è possibile, rivelandosi la ripresa del testo precedente una vera e propria riscrittura, dar conto di singole varianti, ma si possono notare, nel confronto tra le due prose, alcuni interessanti aspetti dell'intervento leviano teso alla stesura di un testo perfettamente integrato nell'organismo della raccolta seriore. Lo scritto del 1961, *La carne dell'orso*, è incentrato sul ricordo di esperienze di maturazione frutto di alcune disavventure alpinistiche e si presenta come un tipico racconto di impianto conradiano costruito su di una pluralità di narratori e su un intreccio di testimonianze il cui scopo è, più che indagare il factum in sé, celebrare il gusto della narrazione, del ricordo – elemento che, si osserva, costituisce una delle tematiche poi trasversali del *Sistema periodico*, a partire dall'epigrafe iniziale «Ibergekumene tsores iz gut tsu dertseyln. (É bello raccontare i guai passati)». ⁴⁰ – Scritto in prima persona ma con un continuo cambio del punto di vista, il testo del '61 inizialmente descrive una tipica sera in un rifugio di montagna, quando, riuniti attorno ad un tavolo e davanti a qualche bicchiere di buon vino, alcuni avventori raccontano la loro burrascosa iniziazione alla carriera alpinistica; nella composizione del più tardo *Ferro* Levi tralascia completamente questo motivo cornice per riprendere solo una delle storie ricordate, eliminando inoltre un esteso sistema di citazioni dantesche che caratterizzava tutta la prima parte del testo precedente. *Ferro* riutilizza larga parte de *La carne dell'orso* ma la inserisce, rielaborata, all'interno della vicenda autobiografica: prima di riprendere il testo del racconto più datato, infatti, Levi si riallaccia alla propria esperienza universitaria già oggetto del precedente *Zinco* (testo che inoltre presenta un primo significativo riferimento al concetto del «misurarsi» ⁴¹) e, aspetto fondamentale, *rende esplicito il legame che la raccolta intrattiene con il sistema periodico di Mendeleev*, la poesia «più alta e più solenne di tutte le poesie digerite in liceo», ⁴² strumento grazie al quale diventa possibile comprendere la materia e, conseguentemente, se stessi. Ciò che questo testo conserva di conradiano non è più riconducibile ad una puntuale ripresa dell'impianto del racconto ma, una volta tolte anche le citazioni più evidenti (in particolar modo a *Giovinezza*, poi parzialmente antologizzato ne *La ricerca delle radici*), ha piuttosto a che vedere con una più generale idea dell'uomo che si realizza nelle proprie azioni, con una concezione del «misurarsi» valida non solo in questo particolare racconto ma, come si è già avuto modo di osservare, essenziale tematica che attraversa tutto il libro. Si nota infine che nel finale ricordo di Sandro, coprotagonista del racconto incluso ne *Il sistema periodico*, Levi inserisce una considerazione circa l'insufficienza del linguaggio quale strumento a servizio della rappresentazione del reale. Questa dichiarazione stabilisce un immediato punto di contatto con il testo conclusivo, *Carbonio*, all'interno del quale si può rintracciare un' analoga constatazione nella definizione del «mestiere di rivestire i fatti con parole» come «fallimentare per sua profonda essenza». ⁴³ A questo proposito è da rilevare che in *Ferro* Levi giudica «senza speranza»

⁴⁰ *Ivi*, p. 739.

⁴¹ «la teoria è futile e si impara per strada [...] l'essenziale è misurarsi». *Ivi*, p. 766

⁴² LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 775.

⁴³ *Ivi*, p. 941.

l'impresa di «rivestire un uomo di parole, farlo rivivere in una pagina scritta»; questo giudizio è l'esito di una variante sostitutiva visibile nel dattiloscritto del racconto,⁴⁴ che modifica la lezione precedente «essenzialmente fallimentare», forse meno patetica ma senz'altro più scopertamente riconducibile alle parole che si leggono in *Carbonio*.

3.3 ORO

Oro è il racconto che segnala, all'interno del percorso narrativo che segue la rievocazione autobiografica, un momento cruciale di passaggio, per molti aspetti una sorta di interruzione, una fine, quasi, della prima parte del *Sistema periodico*. Anteriormente all'uscita in volume, *Oro* fu anticipato sulla rivista *Il Mondo*, il 18 luglio 1974, privo però della lunga porzione di testo iniziale relativa al periodo che Levi trascorse a Milano nonché dei paragrafi relativi agli interrogatori subiti in seguito al suo arresto (infelice esito di una breve esperienza partigiana), all'interno dei quali trova posto anche la descrizione dei suoi carcerieri, il comandante Ferro, *alias* Fossa ed Edilio Cagni.⁴⁵ Il dattiloscritto originale datato 26 maggio 1973 rivela che sebbene queste difformità siano probabilmente da imputarsi al limitato spazio disponibile all'interno della rivista, l'anticipazione ripropone quasi certamente una precedente versione del racconto, sulla quale Levi pare essere intervenuto già durante l'elaborazione del 1973. L'analisi del dattiloscritto, infatti, mostra come l'autore abbia rimesso mano al testo in due momenti diversi,⁴⁶ ampliando un originario nucleo del racconto, dal quale erano assenti le parti poi omesse nella più tarda redazione in rivista, grazie all'inserimento di una lunga prima sezione: questa variante aggiuntiva (da «È cosa risaputa che i torinesi trapiantati a Milano non vi allignano» a «Ci separammo per seguire il nostro destino, ognuno in una valle diversa»)⁴⁷ consente a Levi di proseguire la narrazione delle vicende autobiografiche con il racconto della progressiva presa di coscienza che lo porterà, assieme ai suoi compagni di allora, da una iniziale resistenza passiva alla scelta partigiana (si noti che il tema dell'evoluzione della consapevolezza della propria diversità, dell'«impurezza» e dell'ebraismo orgogliosamente rivendicato pervade tutta la prima metà della raccolta) e di inserire, in conformità con quanto previsto dalla direzione corretoria cui s'è fatto sopra cenno, un chiaro collegamento con la parte iniziale di *Se questo è un uomo* (seconda redazione – Einaudi).⁴⁸ Si

44 Dattiloscritto di *Ferro*, p. 10 (p. 41 secondo la numerazione complessiva).

45 Dopo l'8 settembre '43 Levi si licenziò dalla Wander di Milano dove allora lavorava (cfr. *Fosforo*) e si unì ad una piccola formazione partigiana della Val d'Aosta (nei dintorni di Amay) con il nome di battaglia di *Ferrero*. L'esperienza però fu breve perché già in dicembre il gruppo venne fatto prigioniero in seguito alla delazione di Edilio Cagni, in precedenza infiltratosi come spia nel gruppo. Per un resoconto dettagliato della vicenda si rinvia a ANGIER, *Il doppio legame*, cit., pp. 236-266.

46 Le pagine del dattiloscritto di *Oro* mostrano infatti in alcuni fogli, accanto alla consueta doppia numerazione, una terza progressione; congiuntamente all'analisi della spaziatura dei paragrafi, quest'ultima seriazione sembra mostrare un primitivo assetto del testo, coincidente con quanto pubblicato nel 1974, privo delle parti relative al periodo milanese e agli interrogatori. Gli aggiustamenti di questa terza numerazione permettono infine di stabilire che la lunga variante aggiuntiva iniziale appartiene ad una fase di intervento precedente a quella nella quale si inseriscono nel testo le figure di Cagni e Fossa.

47 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., pp. 849-852.

48 PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, p. 7.

nota poi l'aggiunta di un importante riferimento al testo finale, *Carbonio*, del quale viene citata la lunga gestazione («Io, dopo il matrimonio di Giulia, ero rimasto solo coi miei conigli [...] e fantasticavo di scrivere la saga di un atomo di carbonio [...] ed in fatto l'ho poi scritta, ma molti anni più tardi, ed è la storia con cui questo libro si conclude»)⁴⁹ ed esplicitamente sottolineata l'importanza come elemento conclusivo. L'inserimento del racconto degli interrogatori e la descrizione della personalità dei carcerieri (da «Ogni tanto ci venivano a chiamare per gli interrogatori» a «la direzione di quella stessa caserma [...] sarebbe passata alle SS?»)⁵⁰ permette infine a Levi di collocare cronologicamente la vicenda con maggior precisione rispetto a quanto accadeva nella precedente redazione (in origine poco più di una storia di prigionia) e di valorizzare al meglio il riferimento all'oro, elemento de *Il sistema periodico* qui evidente simbolo della libertà perduta.

3.4 CARBONIO

Carbonio è il racconto posto a suggello della raccolta ma in un certo senso ne è l'origine, l'impulso generante: non solo con ogni probabilità si tratta del primo progettato tra i racconti chimici,⁵¹ ma offre in chiusura del *Sistema periodico* un'autentica rappresentazione dello stesso processo di scrittura e mostra, nel racconto dell'atomo che si fa in un certo senso letteratura e si reifica nel punto finale – comunicando così direttamente con il lettore – mirabilmente ricomposte le due anime di Levi, chimico e scrittore.

Una precedente redazione del racconto venne pubblicata sulla rivista *Uomini e libri* nel 1972, accompagnata da una breve nota che lo presentava come testo parte di una raccolta alla quale l'autore stava allora lavorando. Nella storia dell'atomo di carbonio si possono individuare numerosi riferimenti a diversi racconti del *Sistema periodico* come *Zinco*, *Ferro*, *Potassio* e *Oro*, ma il legame che più concretamente mostra come effettivamente per quest'opera leviana si possa parlare di circolarità nella costruzione è quello che *Carbonio* intrattiene con il testo iniziale, *Argon*. Questo legame è essenzialmente il prodotto di una lunga variante aggiuntiva (da «ed avremo anche risolto il problema della fame nel mondo» a «lo spessore che si otterrebbe sarebbe di circa sedici millesimi di

49 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 849; la menzione dei conigli è un ulteriore riferimento, insieme all'ambientazione milanese del racconto, al precedente *Fosforo*.

50 *Ivi*, pp. 853-855.

51 In anni successivi alla pubblicazione del *Sistema periodico* Levi confessò che l'idea di scrivere *Carbonio* risaliva addirittura ai tempi del liceo (cfr. a questo proposito ANGIER, *Il doppio legame*, cit., p. 83). Nel racconto *Oro* l'autore dichiara di fantasticare sull'atomo di carbonio nell'autunno del '42 (LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 849), mentre in una nota all'edizione scolastica del *Sistema periodico* redatta in relazione a quanto si legge nello stesso *Carbonio*: «il mio primo sogno letterario, insistentemente sognato in un'ora e in un luogo nei quali la mia vita non valeva molto», Levi afferma di aver concepito il racconto mentre si trovava in carcere ad Aosta (cfr. PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*, a cura di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1979). Notizie utili per ricostruire la storia dell'ideazione del racconto si trovano anche in una lettera di Jean Samuel (il «Pikolo» di *Se questo è un uomo*) indirizzata a Levi il 24 aprile 1946: «que devient le roman de l'atome de C, que je n'ai jamais oublié?» (JEAN SAMUEL e JEAN-MARC DREYFUS, *Il m'appellait Pikolo. Un compagnon de Primo Levi raconte*, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 92). Per quanto riguarda infine l'effettiva stesura del testo, nel 1968 a Mladen Machiedo, suo traduttore croato, Levi dice di aver scritto un racconto su un atomo e di averlo già letto a qualcuno per un parere (cfr. la nota al testo del *Sistema periodico* curata da Belpoliti in LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 1446); all'interno dello stesso *Carbonio* si trova una ulteriore indicazione temporale che lo data 1970 (*ivi*, p. 935).

millimetro»)⁵² che inserisce nel testo del 1972 (o forse del 1970, stando alla datazione interna allo stesso racconto) un collegamento con la tematica dell'impurezza precedentemente evocata in *Zinco* e che, attraverso l'esplicita menzione dell'argon, stabilisce l'accostamento, sia pure di carattere oppositivo, di questo racconto a quello che apre la raccolta. Dal momento che il carbonio è il vero protagonista della narrazione, va osservato che in quest'ultimo testo il procedimento metaforico che giustifica l'associazione dell'elemento argon al primo racconto viene a cadere; l'oggettivarsi dell'invenzione letteraria nel punto finale («questo.»), inoltre, riunisce in un inaspettato cortocircuito spirito e materia, protagonisti di un dualismo che, come si è visto, sin dal testo incipitario rappresenta una delle tematiche fondamentali nell'economia dell'intero *Sistema periodico*. Non si possono infine tralasciare alcune varianti aggiuntive iniziali più brevi, che consentono la collocazione del racconto negli anni del pensionamento del chimico Levi e ricollegano ancora una volta la narrazione autobiografica dell'intera raccolta alla dimensione del «misurarsi» conradianamente inteso (in particolare si veda l'inserimento del brano che va da «È, o avrebbe voluto essere, una microstoria» a «Giunto a questo punto della vita»)⁵³. Ulteriori piccoli interventi rievocano poi quanto già inserito in *Oro* circa la gestazione dello stesso *Carbonio* («contratto in giorni per me risolutivi»⁵⁴ è in effetti una variante aggiuntiva che fa risalire il debito dell'autore con l'atomo di carbonio all'epoca del racconto *Oro*), evidenziando così ancora una volta quanto fitta sia la trama delle connessioni intessuta dall'autore per consolidare la struttura che sorregge la costruzione de *Il sistema periodico*.

4 CONCLUSIONI

Pare insomma evidente, sin da questi primi riscontri, la volontà leviana di dotare la raccolta di una solida architettura cui non sia demandata una funzione meramente ordinatrice ma che veicoli essa stessa ulteriori significati attivi proprio a livello della struttura: i singoli racconti cioè, siano essi stati espressamente progettati in vista del loro inserimento nella raccolta o siano essi il frutto rielaborato di un precedente momento compositivo, acquistano nel divenire elementi di un sistema così regolato un evidente incremento di significato che li rende organismi profondamente interrelati pur mantenendo la loro autonomia di racconti, di testi in sé conclusi. Valgono pertanto anche per *Il sistema periodico* le intuizioni di Maria Corti a proposito de *Gli idilli difficili* di Calvino, opera che, come la studiosa nel suo contributo dimostra puntualmente, al suo interno rivela una «combinatoria di elementi tematici e/o formali» (nel caso degli *Idilli* si tratta della ripetizione di un modello sotteso a tutti i racconti) «che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta» e mostra nella successione dei racconti una progressione del discorso che non consente in essa mutamenti di posizione: il verificarsi delle condizioni qui esposte (almeno di una) configura un insieme di testi come

52 *Ivi*, pp. 937-938.

53 *Ivi*, p. 934.

54 *Ivi*, p. 935.

un *macrotesto*.⁵⁵ In quest'ottica appare quindi essenziale il riconoscimento delle tematiche che attraversano l'intera raccolta di Levi (la diversità, l'antisemitismo, il dualismo spirito-materia, l'etica del lavoro ecc.) sia in qualità di elementi pertinenti a singoli racconti sia come principio aggregante dell'intera raccolta: come si è cercato di dimostrare nel presente contributo, ad esse principalmente è dedicata l'attenzione di Levi durante il lavoro di correzione e revisione dei singoli testi in funzione del loro inserimento nel *Sistema periodico* e ad esse è affidata quella specifica funzione di raccordo che, unitamente alla meditata seriazione dei racconti, con la valorizzazione del testi iniziale, centrale e finale, ha permesso qui di intendere la creazione letteraria leviana come una 'costruzione', un'operazione di montaggio che trova i suoi fondamenti metodologici tanto nella chimica quanto nella scrittura, consentendo così all'autore di vedere contemporaneamente in azione sulla sua pagina entrambe le sue anime costitutive.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGIER, CAROLE, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, trad. da Valentina Ricci, Milano, Mondadori, 2004. (Citato alle pp. 66, 71, 75, 76.)
- 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 a p. 70.)
- *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015. (Citato alle pp. 66, 68, 70.)
- CALVINO, ITALO, *A Primo Levi*, in *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991. (Citato a p. 72.)
- 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 a p. 72.)
- CAVAGLION, ALBERTO, *Argon e la cultura ebraica piemontese*, in *Primo Levi: il presente del passato*, atti delle Giornate internazionali di studio, Torino, 28-29 marzo 1988, a cura di Alberto Cavaglion, Milano, Franco Angeli, 1991, pp. 169-196. (Citato a p. 73.)
- CORTI, MARIA, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200. (Citato alle pp. 69, 78.)
- LEVI, PRIMO, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997. (Citato alle pp. 66, 67.)
- *Il sistema periodico*, a cura di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 76.)
- *Il sistema periodico*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato alle pp. 68, 72-77.)
- *La chiave a stella*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato a p. 72.)
- *L'altrui mestiere*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II. (Citato a p. 66.)
- *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997. (Citato alle pp. 65, 71.)

⁵⁵ CORTI, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, cit., pp. 185-200.

- *Se questo è un uomo*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I. (Citato a p. 75.)
- LEVI, PRIMO e TULLIO REGGE, *Dialogo*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1987. (Citato a p. 73.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 313-386. (Citato a p. 66.)
- MOIROUX, ANNE, *Le Système périodique de Primo Levi: une classification de la matière narrative*, in «Chroniques italiennes», XIX (2003), pp. 135-147. (Citato a p. 69.)
- PORRO, MARIO, *Scienza*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 434-475. (Citato a p. 66.)
- RUFFINATTO, ALDO, *Macrotesto*, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica e retorica*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 460-461. (Citato a p. 69.)
- SAMUEL, JEAN e JEAN-MARC DREYFUS, *Il m'appellait Pikolo. Un compagnon de Primo Levi raconte*, Paris, Robert Laffont, 2007. (Citato a p. 76.)
- SCHEIBER, ELIZABETH, *Demeter at Auschwitz: the use of mythology in Primo Levi's Il sistema periodico*, in «Forum italicum», XLI (2007), pp. 43-58. (Citato a p. 71.)
- ZUBLENA, PAOLO, *Un sistema quasi periodico. Il linguaggio chimico nel Sistema periodico di Primo Levi*, in *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 65-92. (Citato alle pp. 66, 69, 70.)

PAROLE CHIAVE

Letteratura; scienza; struttura; costruire; *Il sistema periodico*; Primo Levi.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Martina Bertoldi ha conseguito la Laurea triennale in Studi storici e filologico-letterari presso l'Università di Trento con una tesi sulla costruzione de *Il sistema periodico di Primo Levi*, e la Laurea magistrale in Filologia e critica letteraria presso lo stesso ateneo, discutendo una tesi che propone un primo commento al testo delle *Manovre di artiglieria da campagna* di C. E. Gadda e l'edizione delle relative carte autografe. Nel 2012 ha partecipato al convegno intitolato *A Sort of Wisdom*, organizzato ad Ormskirk (UK) in occasione del 25° anniversario della morte di Primo Levi presentando un intervento a carattere filologico su quello che Calvino ebbe a definire il «più primoleviano» dei testi del chimico-scrittore torinese, già oggetto di studio della tesi triennale.

martina.bertoldi@libero.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARTINA BERTOLDI, *La costruzione de Il sistema periodico di Primo Levi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 65–80.

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.

ROVESCIAMENTO E ALTERAZIONE NEI RACCONTI
*URANIO, VANADIO E IN AUSCHWITZ, CITTÀ
 TRANQUILLA*

FAUSTO MARIA GRECO – Università di Napoli “Federico II”

Ne *Il sistema periodico* accade che i processi dell'alterazione e del rovesciamento investano le funzioni stesse della narrazione e della testimonianza. In *Uranio* il personaggio di Bonino, narratore inattendibile, è un doppio rovesciato di Primo Levi. Egli realizza uno degli incubi dello scrittore torinese, quello di raccontare l'esperienza vissuta nel lager e di non essere creduto, ma l'effetto di rovesciamento riguarda anche altri versanti della scrittura. Come Elie Wiesel nel racconto intitolato *Barbara*, incluso nella raccolta de *L'ebreo errante* del 1966, Levi prende le distanze, in *Uranio*, da una memoria che falsifica, che oltrepassa la barriera della verità per costruire un'immagine eroica dei sopravvissuti. Nell'opera di Levi le figure di doppi rovesciati segnalano rischi incombenti, ipotesi inquietanti; i processi di alterazione, invece, si adattano meglio allo sforzo di conoscenza che riguarda l'universo concentrazionario. In questo rapporto stanno il Bonino di *Uranio* e il Cerrato di *Argento*, il dottor Müller di *Vanadio* (ancora ne *Il sistema periodico*) e l'ingegner Mertens del racconto di *Auschwitz, città tranquilla* (pubblicato nell'84 e aggiunto ai *Racconti e saggi*). Dietro i nomi di Müller e di Mertens si celano, però, figure in carne e ossa con le quali lo scrittore è entrato in contatto. Il capovolgimento rivela un'ipotesi provocatoria, una vertigine del pensiero, nel caso di Mertens; l'alterazione apre alla conoscenza etica nella vicenda di Müller.

The study focuses on the methods of alteration and overturning that influence functions of narration and testimony in Primo Levi's *Il sistema periodico* (1975). In the short story *Uranio*, the character of Bonino is an unreliable storyteller as well as an overturned double of the writer. Bonino represents one of Levi's obsessions, i.e., not being believed when telling the experience of prison and extermination camps. The effect of overturning also regards other aspects of Levi's writing: as in the case of Elie Wiesel in the novel *Barbara*, published in the collection *Le chant des morts* (1966), in *Uranio* Levi distances himself from the use of memory that distorts its contents and crosses the borders of truth in order to describe survivors as heroes. In Levi's works, such overturned doubles as Bonino reveal menacing risks and disturbing events. Conversely, the processes of alteration and distortion which can be inscribed to the character of Cerrato, in the short story *Argento*, better conform to the writer's struggle for knowledge of the universe of extermination camps. Beside Bonino and Cerrato, the same comparison can be established between Doktor Müller of *Vanadio* and the chemical engineer Mertens of *Auschwitz, città tranquilla* (published in 1984 and included in the collection *Racconti e saggi*). These characters are based on people Levi really met or dealt with. By analyzing *Vanadio* and *Auschwitz, città tranquilla*, the study aims to show how, as for Mertens, overturning reveals a provocative hypothesis, while alteration contributes to ethical knowledge in the case of Müller.

In un intervento sul ruolo e sulla funzione del *Narratore* nelle opere di Primo Levi, Daniele Giglioli osserva che scienza e tecnica, nei racconti fantascientifici dello scrittore, sono messe al lavoro non per scoprire e interpretare leggi generali, ma per fabbricare eccezioni, anomalie, vizi di forma.¹ La ragione produce errori, capricci, e acquista progressivamente rilievo la figura del furfante (come il personaggio di Simpson, che vive una curiosa parabola tra *Il versificatore* e *Trattamento di quiescenza*, nella raccolta delle *Storie naturali*). Nell'interesse per l'eccezione e per l'impurità si trova anche il senso generale de *Il sistema periodico*: nella raccolta narrativa del '75 lo statuto e la funzione stessa della testimonianza vengono talvolta viste sotto il profilo dell'anomalia, del vizio di forma, dell'alterazione, del rovesciamento. In *Uranio*, in particolare, il personaggio di Bonino pare

¹ DANIELE GIGLIOLI, *Narratore*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 397-408, a p. 402.

un doppio rovesciato dello scrittore torinese: è un narratore inattendibile e confusivo, che tra l'altro sottolinea gli aspetti di invenzione del "romanzo" di Levi, attribuendo ad esso il carattere di *fiction*.

In *Uranio* il protagonista e narratore, chiusa l'esperienza della libera professione di chimico narrata in *Stagno*, torna al lavoro dipendente in un'azienda di vernici e si occupa del servizio di assistenza ai clienti (indicato dall'acronimo SAC): «un lavoro delicato e complesso, non molto diverso da quello dei diplomatici», si legge nel testo. Per infondere fiducia nei clienti, però, occorre averla in se stessi e questo è un dato problematico se si considera che l'incidente occorso alla cappa d'aspirazione, al termine di *Stagno*, ha ridotto in frantumi la stessa «volontà e ardimento di intraprendere»² del protagonista. Ora, invece, eloquenza, improvvisazione, prontezza di riflessi, capacità di capire e di farsi capire, disponibilità a viaggiare e a «trovar simpatici i propri simili» vengono individuate come qualità indispensabili a un buon venditore, che sappia conquistare un rango superiore rispetto al proprio interlocutore senza apparire distante, irraggiungibile, incomprensibile. L'ideale sarebbe presentarsi come un benefattore, convincere l'acquirente che il prodotto soddisfa un suo vecchio bisogno o desiderio ed eventualmente beneficiare il cliente in maniera diversa: risolvendogli altri problemi; invitandolo a pranzi, visite guidate; regalando biglietti per eventi sportivi e culturali. Una risorsa preziosa, per il venditore, è il racconto:

Il mio collega di Bologna possiede una raccolta continuamente aggiornata di storielle grasse, e le ripassa diligentemente insieme con i bollettini tecnici, prima di intraprendere il suo giro di visite in città e in provincia; siccome è di memoria corta, tiene nota di quelle che ha raccontate ad ogni singolo cliente, perché somministrare due volte la stessa storiella alla stessa persona sarebbe un fallo grave.³

Il protagonista e narratore di *Uranio*, a differenza del collega di Bologna, non è un buon SAC: è impaziente con i clienti e arrendevole con i fornitori. In occasione di una visita presso l'azienda in cui è caporeparto il personaggio di Bonino, il protagonista riconosce che tutte le strategie e le tattiche del SAC si possono descrivere in termini di corteggiamento sessuale: «Il compratore accetta il venditore solo se questi si attiene rigidamente al cerimoniale tradizionale; se questo avviene, il compratore si unisce alla danza, e se il gradimento è reciproco si giunge all'accoppiamento, e cioè all'acquisto, con visibile soddisfazione dei due partner».⁴ Con Bonino, però, la «danza propiziatrice» viene delusa: il compratore, un ometto rotondo, mal rasato e dal sorriso sdentato, riconosce nel suo ospite l'autore di un «romanzo» sull'esperienza di deportazione in lager e sottolinea gli aspetti di invenzione che caratterizzerebbero la testimonianza dell'interlocutore. Il riconoscimento allontana inoltre il discorso dallo scopo della visita.

Bonino racconta la propria storia, che lo ha visto scampare il pericolo del lager di un soffio: arrestato a Torino e condotto in caserma, è fuggito e si è unito in Val Susa ai partigiani badogliani. Il protagonista, dal canto suo, ricorda quante volte ha inflitto il proprio racconto della deportazione ad altri e così si dispone all'ascolto con pazienza, ma Bonino

² PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975, p. 194.

³ *Ivi*, p. 196.

⁴ *Ivi*, p. 197.

non si dimostra un buon narratore: sono troppe le sue digressioni e divagazioni. Presto l'attenzione del venditore trascorre sui dettagli dell'ufficio in cui avviene l'incontro: esso è trasandato come Bonino e la «scienza delle scrivanie», nota a tutti i SAC, permette di aggiungere altri elementi utili all'inquadramento del personaggio: «una scrivania scarsa denuncia inesorabilmente un occupante dappoco; quanto poi a quell'impiegato che, entro otto o dieci giorni dall'assunzione, non si è saputo conquistare una scrivania, ebbene, è un uomo perduto».⁵

In genere gli oggetti presenti sulla scrivania esprimono l'autorità dell'occupante, anche se non sono suscettibili di un'interpretazione univoca: si può esprimere la propria autorità tanto con il massimo disordine quanto con il vuoto e la pulizia. Bonino trascura anche la sintassi, oltre alla scrivania, ai vetri sporchi, alle carte ingiallite appese ai muri, all'odore di tabacco stantio: le ellissi dei soggetti delle proposizioni che forma, a un certo punto, finiscono per disorientare completamente il protagonista. Bonino sta raccontando di un nuovo arresto, al termine dell'esperienza della lotta partigiana, e di un'altra rocambolesca fuga, ma ancor più improbabile appare il seguito di queste vicende: in particolare l'episodio di un incontro fortuito con alcuni soldati tedeschi che, atterrati con un aereo in campagna, chiedono la direzione per riprendere il viaggio verso la Svizzera e, in cambio dell'aiuto di Bonino, gli consegnano un pezzo di uranio, piccolo, caldo e simile a un sasso. Il caporeparto dice di conservare il blocchetto di metallo in casa, sul balcone. Per convincere l'interlocutore incredulo, Bonino gli manderà un pezzetto di uranio l'indomani, così che il venditore-scrittore possa, «in aggiunta alle sue storie»,⁶ un giorno scrivere anche quella di Bonino.

Sulla scrivania del SAC arrivano, in effetti, l'ordine di una cospicua fornitura da parte della ditta di Bonino e un blocchetto di metallo. Così il protagonista si reca il prima possibile in laboratorio: è un'iniziativa insolita e sconveniente per un SAC: il laboratorio di chimica è un luogo per giovani, amanti della scoperta e dell'imprevisto. Qui assapora nuovamente il fascino della giovinezza, quello «dell'avvenire indeterminato e gravido di potenze, e cioè della libertà».⁷ All'esame di laboratorio, il blocchetto e con esso l'intero racconto di Bonino si rivelano per quel che realmente sono: la vicenda narrata dal caporeparto riecheggia leggende locali sugli ufo in Val Susa, sui dischi volanti, sulle comete portatrici di presagi, e il metallo del blocchetto è cadmio, non uranio.

Bonino, come il collega del servizio assistenza clienti dell'azienda di vernici a Bologna, racconta storie servendosi della «libertà sconfinata dell'invenzione», quella di chi è in grado di costruirsi il passato che preferisce. In *Ferro*, il racconto de *Il sistema periodico* che occupa il quarto posto (ben prima di *Uranio*) nell'indice della raccolta, il compagno di università e di passeggiate in montagna di Primo Levi, Sandro Delmastro, è celebrato per l'essenzialità del discorso, perché Sandro «diceva solo il nocciolo delle cose».⁸ Certo, già Rodmund, il narratore di *Piombo* (uno dei due racconti fantastici della raccolta del '75) ammette che, di ritorno da un viaggio, si possa condire il racconto con delle «stra-

⁵ *Ivi*, p. 200.

⁶ *Ivi*, p. 201.

⁷ *Ivi*, p. 202.

⁸ *Ivi*, p. 46.

neze»,⁹ ma in *Azoto*, mentre il protagonista si misura con la chimica organica e discute di impurità (provando a ricavare un cosmetico da un escremento), viene riaffermata la diffidenza nei confronti di fronzoli e abbellimenti. La struttura chimica dell'allossana, nel testo di *Azoto*, è simmetrica e semplice, salda come gli edifici «belli» in architettura. Del resto, si legge nel testo, «da quando l'uomo costruisce desidera costruire con la minima spesa ed in vista della massima durata». Il godimento estetico, aggiunge il narratore di *Azoto*, può risentire dei criteri e dei gusti che storicamente si affermano, ma è probabile che «la bellezza vera, quella in cui ogni secolo si riconosce, sia quella delle pietre ritte, delle carene, della lama di scure e dell'ala dell'aereo».¹⁰

Si esprime in *Uranio* una critica alla memoria che falsifica: quella del personaggio di Bonino, che ha superato la barriera della prigione da cui dice di essere evaso, ma anche il confine della verità. Non parliamo della verità fattuale, ma di quella che deriva dalla lezione della chimica, la stessa che ricaviamo dalla lettura complessiva dei racconti de *Il sistema periodico*. Bonino ha costruito un'immagine eroica di sé che risponde a uno stereotipo piuttosto diffuso nel secondo dopoguerra. Non si tratta degli autoinganni e delle falsificazioni che sono componenti insopprimibili della memoria individuale e di quella collettiva sullo sterminio nazista: di questi si discuterà ne *I sommersi e i salvati*. La falsificazione di Bonino è di altro genere, più profonda, deliberata. Per intenderla, occorre chiamare in causa il racconto di *Argento*, che nell'indice della raccolta segue immediatamente *Uranio* e precede *Vanadio*.

In *Argento* il personaggio di Cerrato è un altro doppio di Levi, perché chimico anch'egli, ma sottrattosi alla guerra in quanto impiegato, all'epoca, come caporeparto in un'azienda tedesca. Cerrato condivide con lo scrittore ed ex deportato torinese non soltanto la professione, ma anche quel senso di impotenza del chimico di fronte alla materia che ricorre in numerosi racconti de *Il sistema periodico*. La materia, in *Argento*, mostra «un'astuzia tesa al male, all'ostruzione, come se si ribellasse all'ordine caro all'uomo»,¹¹ e la chimica si configura come quella pratica «solitaria, inerme e appiedata, a misura d'uomo», che è stata del narratore come di Cerrato. È la chimica dei fondatori della disciplina e del metodo che la contraddistingue, di quelli che lavoravano da soli «in mezzo all'indifferenza del loro tempo, per lo più senza guadagno, e affrontavano la materia senza aiuti, col cervello e con le mani, con la ragione e la fantasia».¹² In un libro sul «mestiere di vivere» rappresentato dalla chimica non può mancare la vicenda narrata da Cerrato, una storia «in cui ci si arrabatta nel buio per una settimana o per un mese, sembra che sarà buio sempre, e viene voglia di buttare via tutto e di cambiare mestiere: poi si scorge nel buio un bagliore, si va a tentoni da quella parte, e la luce cresce, e infine l'ordine segue al caos».¹³

Il caos, nel caso di *Argento*, è l'enigma di alcuni lotti difettosi di carta per radiografia

9 *Ivi*, p. 95.

10 *Ivi*, p. 182.

11 *Ivi*, p. 214.

12 *Ivi*, p. 207. Sulla chimica come metafora della vita, in particolare ne *Il sistema periodico*, si veda GUIDO LOPEZ, *Primo Levi: l'opera, gli avvertimenti, l'umanità*, in «Rassegna mensile di Israel», LVI (1989), pp. 215-228.

13 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 207.

che l'ex collega del protagonista, ormai anziano, ha potuto risolvere durante la propria esperienza lavorativa in Germania. Cerrato è un narratore attendibile, ma l'ordine che viene rintracciato al termine del racconto non deriva soltanto dal rigore delle sue analisi, bensì da un evento fortuito: la chiave per la soluzione dell'enigma gli è stata fornita, curiosamente, da un nemico, cioè da un tedesco ex prigioniero dei partigiani in Italia. Ragione, intuizione e fantasia, in *Argento*, collaborano. Al contrario, la narrazione collaudata dell'altro doppio di Levi, Bonino, non è mai stata sostanziata dall'apporto della materia: quando finalmente ciò avviene, il racconto si rivela fondato soltanto sulla fantasia.

Se Bonino è un doppio rovesciato di Levi, Cerrato incarna un'alterazione della figura del protagonista di gran parte dei racconti de *Il sistema periodico*. Proprio analizzando il blocchetto di cadmio in *Uranio*, il narratore ha sentito ridestarsi i «riflessi dell'analista»¹⁴ e ha accolto l'intuizione che alla fine si sarebbe rivelata corretta. Per Cerrato come per l'autore, il laboratorio è la chiave della verità e della libertà. La fantasia, per entrambi, è una qualità che il chimico deve abbinare all'intuizione e soprattutto al rigore. In *Argento* prevale l'intuizione.

Bonino, per la verità, si configura come un doppio rovesciato di Levi anche in un altro senso: egli realizza uno degli incubi dello scrittore torinese, quello di raccontare l'esperienza vissuta in lager e di non essere creduto. È un'ipotesi che si affaccia già in *Se questo è un uomo* come realizzazione piena della condanna decretata a danno dei deportati dai loro persecutori, dai guardiani del lager. Sul rapporto tra scrittura testimoniale e veridicità in Levi è stato scritto molto, ma si può osservare ancora che in entrambi i casi – sia come incarnazione del rischio dell'incredulità che come espressione di uno stereotipo di eroismo legato all'esperienza partigiana in contrasto con quella della deportazione – Bonino sarebbe caratterizzato da un processo di rovesciamento rispetto all'esperienza di scrittura di Primo Levi. Il personaggio di *Uranio* esprimerebbe, insomma, una vertigine del pensiero.

Viene in mente un altro tra i più autorevoli testimoni dello sterminio nazista, lo scrittore ebreo di origine romena (ma francofono) Elie Wiesel, che nel racconto intitolato *Barbara*, incluso nella raccolta de *L'ebreo errante* del 1966, prende le distanze da una forma di memoria avvertita come falsa, fuorviante, improduttiva. Anche Wiesel lo fa attraverso la letteratura, con il contributo decisivo dell'invenzione. Nonostante i fantasmi di morte che braccano i protagonisti dei suoi romanzi successivi all'opera testimoniale de *La notte*, nonostante il riaffacciarsi dei traumi della deportazione, della violenza, della perdita degli affetti e dello spazio familiare che accompagna la sua esperienza di scrittura, il futuro premio Nobel è convinto che lo sforzo della narrazione resti il compito precipuo del testimone-scrittore. In *Barbara* Wiesel illustra l'alternativa opposta rispetto all'opportunità di promuovere una memoria, pur dolorosa, da parte dei sopravvissuti. Il soprannome che dà il titolo al racconto è quello di una prostituta conosciuta dal narratore e protagonista a Parigi, sulle rive della Senna, in piena notte. Negli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale, egli è un profugo, un apolide, temporaneamente ospite in Francia. Preda di tristezza e di solitudine, spreca le proprie giornate in giro per la città e una notte, in un giardinetto di rue Saint-Denis, viene av-

14 *Ivi*, p. 203.

vicinato da alcune prostitute in cerca di clienti. L'uomo le allontana, ma una di loro gli si ferma accanto, riconosce in lui il proprio stesso bisogno di solitudine e gli confessa il senso di disgusto che prova per se stessa:

Non mi piace parlare di me. Gli uomini, quando si spogliano, vogliono sempre sapere chi sono per potermi meglio insozzare dopo, con cognizione di causa. Ci tengono a sapere su chi hanno l'onore o il piacere di sputare. Io non rispondo. Non la verità. È già abbastanza sporca così la mia verità. Allora invento. Ci ricamo su. Abbiamo abbastanza immaginazione.¹⁵

I clienti vogliono esprimere una falsa compassione, «comportarsi da generosi, da protettori della vedova e dell'orfano».¹⁶ L'affetto a buon mercato e la falsa compassione sono le manifestazioni più evidenti di quel sentimentalismo che, a distanza di un certo tempo dalla fine dello sterminio nazista, è tra le principali reazioni dell'opinione pubblica occidentale di fronte alla memoria di Auschwitz, Birkenau e degli altri campi voluti da Hitler. Allo stesso modo di Barbara con i suoi clienti, lo scrittore ed ex deportato potrebbe compiacere il lettore inventando «una storia incredibile, fatta su misura: da spezzarti il cuore». Si tratterebbe, però, di una falsificazione. Certo, il metodo della prostituta potrebbe risparmiarci dolori al sopravvissuto: sfigurare una storia, ornarla di menzogne, è un modo per non riconoscerla più.¹⁷ Tuttavia Wiesel intende criticare, in *Barbara*, uno degli atteggiamenti diffusi, a suo avviso, tra gli ex deportati: quello di sfigurare la memoria conferendo ad essa una spiegazione, un ordine. La verità e la libertà sono altrove: «Il futuro non è che il prodotto del passato, il quale è ormai fuori della nostra portata; non siamo più liberi di modificarlo, diventa una divinità creata da noi e contro di noi. Ciò che è fatto è fatto, non si torna indietro, non ci si sceglie di nuovo».¹⁸

La pretesa di comprendere e di spiegare il male vissuto ad Auschwitz è una prigione: l'unica strada possibile, per Wiesel, è il riconoscimento della debolezza delle vittime, l'espressione di una sincera empatia verso tutti i sofferenti. «Nessuno può combattere la notte e vincerla, se non chiede aiuto a qualcuno: in due la vittoria è possibile; se si è soli, non ha più alcun senso, alcun valore», si leggeva già nelle pagine conclusive de *Le porte della foresta*, uno dei primi romanzi dello scrittore ebreo di origine romena, pubblicato nel 1964.¹⁹

Barbara, nel racconto omonimo, è un doppio rovesciato di Wiesel come Bonino lo è per Levi. Tuttavia la posizione della prostituta indica un rischio ben più concreto di quello vissuto da Bonino: nell'opera di Levi i doppi rovesciati segnalano soprattutto ipotesi inquietanti. Ne troviamo conferma analizzando altri due testi dello scrittore torinese: il medesimo rapporto che intercorre tra *Argento e Uranio*, tra le risorse dell'alterazione e del rovesciamento, caratterizza infatti i racconti di *Vanadio*, penultimo nell'indice de *Il sistema periodico*, e di *Auschwitz, città tranquilla*, pubblicato su «La Stampa» nel 1984 e poi aggiunto ai *Racconti e saggi*. Il dottor Müller di *Vanadio* e l'ingegner Mertens di

¹⁵ ELIE WIESEL, *L'ebreo errante*, trad. da Daniel Vogelmann, Firenze, Giuntina, 1983, p. 66.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 61.

¹⁸ *Ivi*, p. 68.

¹⁹ ELIE WIESEL, *Le porte della foresta*, trad. da Laura Guarino, Milano, Longanesi, 1989, p. 227.

Auschwitz, città tranquilla sono separati dalla stessa distanza che abbiamo osservato tra Cerrato e Bonino. Müller e Mertens sono entrambi chimici, proprio come Levi, e dietro i loro nomi d'invenzione si nascondono stavolta figure in carne e ossa: con esse lo scrittore, durante o dopo la deportazione, ha avuto modo di confrontarsi. Mertens, però, è caratterizzato da quel capovolgimento che abbiamo visto in Bonino e che esprime un'ipotesi provocatoria, una vertigine del pensiero; nel caso di Müller, lo sforzo conoscitivo che riguarda l'universo concentrazionario si serve piuttosto di un processo di alterazione.

È Reinhard Heidebroek, che nella finzione letteraria prende il cognome di Mertens, a ispirare il racconto di *Auschwitz, città tranquilla*.²⁰ Il testo si apre proprio con una riflessione sull'idea di rovesciamento e l'incipit offre conferma di quello sforzo conoscitivo che è costantemente alla base dell'interesse di Levi per l'universo concentrazionario:

Può stupire che in Lager uno degli stati d'animo più frequenti fosse la curiosità. Eppure eravamo, oltre che spaventati, umiliati e disperati, anche curiosi: affamati di pane e anche di capire. Il mondo intorno a noi appariva capovolto, dunque qualcuno doveva averlo capovolto, e perciò essere un capovolto lui stesso: uno, mille, un milione di esseri antiumani, creati per torcere quello che era diritto, per sporcare il pulito. Era una semplificazione illecita, ma a quel tempo e in quel luogo non eravamo capaci di idee complesse.²¹

La questione che riguarda le modalità del capovolgimento resta «pendente»: secondo il narratore, «il fondo di un essere umano», tanto nel caso dei capi nazisti che in quello delle altre figure del mondo del lager, viene illuminato meglio dalle pagine di drammaturghi e poeti che dai documenti storici e dagli studi psicologici. Il destino che ha messo il protagonista sulle tracce di «uno dell'altra parte», di un vecchio nemico, è stavolta quanto mai «provocatorio». Mertens è «un quasi-me, un altro me stesso ribaltato», perché chimico e coetaneo del narratore, ma tedesco e cattolico. «Potenzialmente due colleghi», ma divisi dal filo spinato. Del resto, non si sono neppure conosciuti: «Eravamo quarantamila a lavorare nel cantiere dei Buna-Werke di Auschwitz, e che noi due, lui *Oberingenieur* e io chimico-schiavo, ci siamo incontrati, è improbabile, comunque non più verificabile. Neppure dopo ci siamo mai visti».²²

Mertens ha certamente letto i libri dello scrittore torinese sull'esperienza di deportazione in lager «e verosimilmente anche altri»: egli non era né «cinico» né «insensibile», «tendeva a rifiutare un certo segmento del suo passato, ma era abbastanza evoluto per astenersi dal mentire a se stesso». Insomma, alle bugie Mertens preferiva le lacune, gli «spazi bianchi».²³ Egli si era trasferito ai Buna-Werke di Auschwitz, in Alta Slesia,

20 Nell'agosto del 1979 Primo Levi comunicò all'amica Hety Schmitt-Maas di voler scrivere un racconto sul chimico alcolista Heidebroek e chiese alla corrispondente tedesca di metterlo in contatto con l'uomo (cfr. IAN THOMSON, *Primo Levi. A Life*, London, Vintage, 2003, p. 405; CAROLE ANGIER, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, trad. da Valentina Ricci, Milano, Mondadori, 2004, p. 690).

21 *Auschwitz, città tranquilla*, in PRIMO LEVI, *Racconti e saggi*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 857-993, a p. 873.

22 *Ivi*, p. 874.

23 *Ibidem*. Primo Levi apprese la vicenda di Heidebroek da Hety Schmitt-Maas, ex moglie di un chimico della IG-Farben che era stato collega di Heidebroek nell'azienda tedesca. Proprio il comportamento tenuto dal collega dell'ex marito aveva suscitato in Hety il proposito di studiare il passato nazista della Germania. Per

nel 1941. Due anni dopo, in ferie in Germania, aveva partecipato con la moglie a una riunione in casa di amici e si era sentito rivolgere domande su Auschwitz: inizialmente non aveva risposto; poi, di fronte all'insistenza degli altri invitati, aveva parlato del lavoro dei deportati, delle loro condizioni di vita, della vicinanza del lager alla fabbrica nella quale Mertens lavorava come ingegnere chimico. Dopo la guerra, altre domande sull'esperienza ad Auschwitz gli sarebbero state poste dallo storico ed ex deportato Hermann Langbein. Mertens avrebbe detto di aver provato ad alleviare le sofferenze dei prigionieri e di aver accettato l'impiego nel lager soltanto «per evitare che al suo posto andasse un nazista», infine «che delle camere a gas a quel tempo non sapeva nulla perché non aveva chiesto niente a nessuno».²⁴ Questo è il commento del narratore, in conclusione di *Auschwitz, città tranquilla*:

Non si rendeva conto che la sua obbedienza era un aiuto concreto al regime di Hitler? Sì, oggi sì, ma non allora: non gli era mai venuto in mente. Non ho mai cercato di incontrarmi con Mertens. Provavo un ritegno complesso, di cui l'avversione era solo una delle componenti. Anni addietro, gli ho scritto una lettera: gli dicevo che se Hitler è salito al potere, ha devastato l'Europa e ha condotto la Germania alla rovina, è perché molti buoni cittadini tedeschi si sono comportati come lui, cercando di non vedere e tacendo su quanto vedevano. Mertens non mi ha risposto, ed è morto pochi anni dopo.²⁵

Consideriamo ora il Doktor Müller di *Vanadio*, racconto incluso nella raccolta narrativa de *Il sistema periodico*. La vicenda del chimico tedesco (che nella realtà rispondeva al nome di Ferdinand Meyer) chiama in causa la disciplina scientifica che è al centro della raccolta narrativa del '75 e che lo scrittore considera «intrinsecamente antifascista»,²⁶ «antidogmatica nella sua essenza».²⁷ Il protagonista di *Vanadio* ha conosciuto Müller ad Auschwitz, in un «non dimenticato laboratorio pieno di gelo, di speranza e di spavento»:²⁸ si tratta del laboratorio chimico del campo di Buna, dove Primo Levi ha prestato servizio per circa due mesi, dopo aver superato una selezione narrata nel capitolo *Esame di chimica* di *Sequestro è un uomo*.²⁹ Müller era un civile alto e corpulento di circa quarant'anni, dall'aspetto rozzo, che si era però rivolto al protagonista, per ben tre volte, «con una timidezza rara in quel luogo, come se si vergognasse di qualche cosa». Nella seconda occasione aveva chiesto perché il deportato italiano avesse la barba tanto lunga:

«al che io avevo risposto – ricorda il narratore di *Vanadio* – che nessuno di noi aveva un rasoio, anzi neppure un fazzoletto, e che la barba ci veniva rasa d'uf-

questa stessa ragione ella intrattenne dei carteggi con Primo Levi, Hermann Langbein e Albert Speer (si veda THOMSON, *Primo Levi*, cit., pp. 320-321, 324).

24 *Auschwitz, città tranquilla*, in LEVI, *Racconti e saggi*, cit., pp. 876-77. Levi lesse nel 1972 il libro di Langbein: si veda ancora THOMSON, *Primo Levi*, cit., pp. 356. La giustificazione di Mertens ricalca quella di tanti comandanti delle SS ricordati in HERMANN LANGBEIN, *Uomini ad Auschwitz. Storia del più famigerato campo di sterminio nazista*, prefazione di Primo Levi, Milano, Mursia, 1984, p. 295 (per le storie di Ferdinand Meyer e di Reinhard Heidebroek, si veda *ivi*, pp. 472-473).

25 *Auschwitz, città tranquilla*, in LEVI, *Racconti e saggi*, cit., pp. 877.

26 *Conversazione con Anthony Rudolf*, in MARCO BÉLPOLITI, *Primo Levi*, Milano, Mondadori, 1998, p. 107.

27 MASSIMO BUCCIANTINI, *Esperimento Auschwitz / Auschwitz Experiment*, Torino, Einaudi, 2011, p. 45.

28 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 217.

29 PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, a cura di Alberto Cavaglion, Torino, Einaudi, 2012, pp. 93-94.

ficio tutti i lunedì; la terza volta mi aveva dato un biglietto, scritto nitidamente a macchina, che mi autorizzava ad essere raso anche il giovedì ed a prelevare dall'Effektenmagazin un paio di scarpe di cuoio, e mi aveva chiesto, dandomi del "lei": "Perché ha l'aria così inquieta?". Io, che a quel tempo pensavo in tedesco, avevo concluso fra me: "Der Mann hat keine Ahnung", costui non si rende conto». ³⁰

Le parole del chimico tedesco erano di una «compassione distratta e momentanea»: ³¹ nel dopoguerra, il protagonista di *Vanadio* considera ancora Müller tra i vecchi nemici che volentieri incontrerebbe, per dar sfogo al proprio spirito di rivalsa. Tuttavia, nel carteggio che si sviluppa con il chimico tedesco prima per ragioni professionali, poi per motivi personali, la posizione del narratore cambia: dal bisogno di urlare contro il vecchio nemico si arriva a una cauta apertura. Ciò accade non perché Müller cerchi il perdono dell'interlocutore: anche il protagonista di *Vanadio*, come l'autore, non crede si possa concedere un «perdono collettivo» nei confronti dei tedeschi, semmai immagina che si possano perdonare singoli individui, «giudicando caso per caso». ³² Müller viene inoltre rimproverato per non essersi ribellato al regime nazista. Eppure il narratore di *Vanadio*, dopo aver rinviato più volte l'incontro richiestogli, concede al chimico tedesco un appuntamento a Finale Ligure per l'estate successiva. La trasformazione della posizione intellettuale del protagonista e narratore della vicenda segue di pari passo lo sviluppo di una consapevolezza circa il fatto che Müller possa ancora meditare sul proprio passato di oppressore e contribuire all'indagine sui lager e sulla follia nazista. Prima che il racconto di *Carbonio*, in conclusione de *Il sistema periodico*, ribadisca il valore dell'«impurezza», *Vanadio* celebra quelli del mutamento, della trasformazione, della libertà. ³³

Il Doktor Müller non ha compreso la vera lezione della chimica, disciplina che richiede l'esercizio della ragione: se questa latita, il rischio è la complicità nei confronti del nazismo e del fascismo. Primo Levi lo afferma in un'intervista del 1975 ³⁴ e lo ribadisce nel corso di uno degli incontri pubblici di quello stesso anno: per lui lo studio della chimica e della fisica è stato una «difesa», un'isola di «ragione» in mezzo alla «non ragione» del fascismo. ³⁵ Qualche mese più tardi, l'*Appendice a Se questo è un uomo* precisa che, a differenza della guerra, l'odio nazista non ha mostrato alcuna razionalità. È un giudizio che si leggeva già nel ricordo di Pannwitz, l'ingegnere chimico di fronte al quale Levi ha sostenuto l'esame per essere ammesso nel laboratorio del lager: lo sguardo del tedesco na-

³⁰ LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 218.

³¹ *Ivi*, p. 223.

³² MARIO BARENGHI, *Perché crediamo a Primo Levi? / Why do we believe Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013, p. 133. Si veda anche *Primo Levi: capire non è perdonare* (26 luglio 1986), in PRIMO LEVI, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 144-145, e *Il suono e la mente* (1982), *ivi*, p. 38. Si veda anche GABRIELLA POLI e GIORGIO CALCAGNO, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, p. 336.

³³ BELPOLITI, *Primo Levi*, cit., pp. 46-47. La chimica ha insegnato a Levi «a diffidare dell'apparente purezza e identità e ad apprezzare ciò che è impuro e diverso, in quanto l'unico scampolo attendibile di realtà» (ROBERT S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2003, p. 202).

³⁴ *La ragione non può andare in vacanza*, di Giorgio De Rienzo ed Ernesto Gagliano (13 maggio 1975), in LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 116.

³⁵ POLI e CALCAGNO, *Echi di una voce perduta*, cit., pp. 79-80.

scondeva «l'essenza della grande follia della terza Germania».³⁶ Ne *Il sistema periodico*, poi, le esperienze del fascismo e del nazismo si fondano «sulla menzogna sistematica e calcolata»,³⁷ dunque il dottor Müller è responsabile anche di un «errore di calcolo»:³⁸ il chimico tedesco ha difettato di ragione e di intuizione nello stesso tempo. Come si motiva, allora, lo sforzo di apertura e di obiettività che il protagonista e narratore di *Vanadio* compie nei confronti dell'interlocutore? Perché lo stesso processo non riguarda Mertens? Il sentimento di avversione che spinge il protagonista di *Auschwitz, città tranquilla* a scrivere a Mertens trae origine dalla pretesa del tedesco di aver potuto distogliere lo sguardo dalla tragedia dello sterminio. La questione è discussa (a proposito di Heidebroek, l'ingegnere chimico che ispira il personaggio di Mertens) nel carteggio dello scrittore con Hety Schmitt-Maas.³⁹ È significativo che le parole usate per sintetizzare il contenuto della missiva inviata a Mertens, nel racconto che lo riguarda, riprendano alcune obiezioni sviluppate in conclusione della minuta che il protagonista di *Vanadio* redige e non invia a Müller, nel testo de *Il sistema periodico*. Ciò dimostra che lo sdegno dell'io narrato di Levi nei confronti di Mertens non risente soltanto dell'orrore con il quale lo scrittore ha appreso, da Hety Schmitt-Maas, del parere di Heidebroek sulla vicenda dell'esame di chimica descritto in *Se questo è un uomo*: dopo aver letto il libro, Heidebroek avrebbe difeso il comportamento di Pannwitz, giustificando il disprezzo di quest'ultimo nei confronti del deportato Primo Levi al momento della selezione. Ai funzionari della IG-Farben, secondo Heidebroek, sarebbe stato detto che i prigionieri di Auschwitz, ebrei e non ebrei, avessero precedenti penali.⁴⁰

Il testo di *Auschwitz, città tranquilla* nomina il «ritegno» che ha trattenuto il protagonista dal proporre un incontro con Mertens. Il termine ricorre anche in un passaggio di *Vanadio*, ma qui il sentimento pare superato da un altro, di paura:

Inutile cercare eufemismi, parlare di pudore, ribrezzo, ritegno. Paura era la parola: come non mi sentivo un Montecristo, così non mi sentivo un Orazio-Curiazio; non mi sentivo capace di rappresentare i morti di Auschwitz, e neppure mi pareva sensato ravvisare in Müller il rappresentante dei carnefici. Mi conosco: non possesso prontezza polemica, l'avversario mi distrae, mi interessa più come uomo che come avversario, lo sto a sentire e rischio di credergli; lo sdegno e il giusto giudizio mi tornano dopo, sulle scale, quando non servono più. Mi stava bene continuare per lettera.⁴¹

Lo scrittore avrebbe effettivamente confidato nel 1967 a Hety Schmitt-Maas il proprio timore di incontrare l'ex responsabile del laboratorio chimico del lager. In quell'occasione la corrispondente tedesca di Levi, raggiunta dallo scrittore in Germania, avrebbe

36 LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 92. Su Pannwitz si vedano anche le *Dichiarazioni per il processo Höss* [1947], ora in PRIMO LEVI e LEONARDO DEBENEDETTI, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015, p. 44.

37 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 133.

38 *Conversazione con Alberto Gozzi*, in BLPOLITI, *Primo Levi*, cit., p. 94

39 THOMSON, *Primo Levi*, cit., pp. 321-322. Si veda anche MARCO BLPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 264-265.

40 THOMSON, *Primo Levi*, cit., p. 323.

41 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 222.

messo in comunicazione per la prima volta, al telefono, Levi e Meyer (il Müller di *Vanadio*).⁴² Certo, un appuntamento dal vivo avrebbe potuto riattivare ancor di più, in Levi, il trauma della deportazione. È retorico, invece, l'appello al senso di inadeguatezza a rappresentare i morti di Auschwitz: questa stessa consapevolezza non ha impedito all'ex deportato torinese di intendere la propria testimonianza come un atto d'accusa.⁴³ La paura di *Vanadio*, in realtà, viene spiegata in termini molto simili alla definizione di quel «ritegno» che abbiamo letto in *Auschwitz, città tranquilla*. Si tratta della difficoltà di esprimere lo sdegno che si avverte nei confronti dell'ex oppressore. È un dubbio comprensibile in chi intenda indagare un problema morale senza che l'impegno conoscitivo implichi una giustificazione del male. Tale forma di incertezza è di quel genere che Robert Gordon indica tra le «virtù comuni» di Primo Levi: virtù fluide, non dogmatiche, antiautoritarie perché disponibili a essere sovvertite, riconoscibili perché alla portata di tutti, originate nell'ambito della vita comune e capaci di agire su piccola scala. Insieme all'incertezza, troviamo fra queste virtù l'attenzione per gli altri, la responsabilità, la consapevolezza di sé e degli altri, il pragmatismo.⁴⁴ In tal senso, nel passo di *Vanadio* che abbiamo riportato è significativo l'interesse per l'uomo piuttosto che per l'avversario: è la conferma della fascinazione di Levi per l'eccezione rispetto a ogni regola, stereotipo, classificazione.⁴⁵ Müller è un'eccezione: in *Se questo è un uomo* non compaiono i nomi di tedeschi che abbiano dimostrato una scintilla di pietà. L'interesse per le eccezioni è prerogativa de *Il sistema periodico*.

Al contrario, *Auschwitz, città tranquilla* veicola un pensiero inquietante: che Levi potesse trovarsi al posto di Heidebroek, far parte anch'egli, a parti rovesciate, della zona grigia dei persecutori e di chi collaborava con loro.⁴⁶ Un pensiero simile si è affacciato anche nel racconto di *Nichel*, ancora ne *Il sistema periodico*: il protagonista e narratore considerava infatti con ironia che, se il metodo di estrazione da lui messo a punto nelle cave di amianto di Lanzo, in Piemonte, avesse potuto trovare applicazione industriale, «il nichel prodotto sarebbe finito per intero nelle corazze e nei proiettili dell'Italia fascista e della Germania di Hitler».⁴⁷ Dell'ironia, in *Auschwitz, città tranquilla*, non c'è più traccia. Mentre scrive il racconto sull'ingegnere chimico Heidebroek, l'autore è impegnato nell'approfondimento della riflessione sul tema della zona grigia che confluirà due anni dopo ne *I sommersi e i salvati*.

Torniamo al problema dell'attendibilità della narrazione: per Levi l'atto dello «scrivere è un modo per mettere ordine».⁴⁸ Costruire un racconto è un'operazione basata

42 THOMSON, *Primo Levi*, cit., p. 335.

43 Si veda l'*Appendice a Se questo è un uomo*, in PRIMO LEVI, *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, p. 175. Cfr. anche GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 14; BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 94. Si vedano, infine, l'intervista intitolata *La Lilit di Primo Levi*, di Tiziana Longo (1982), in POLI e CALCAGNO, *Echi di una voce perduta*, cit., p. 212; ANNA BRAVO e FEDERICO CEREJA, *Ex deportato Primo Levi: un'intervista (27 gennaio 1983)*, in «Rassegna mensile di Israel», LVI (1989), pp. 299-330, p. 304.

44 GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 34.

45 ROBERT S. C. GORDON, «Sfacciata fortuna». *La shoah e il caso/ "Sfacciata fortuna". Luck and the Holocaust*, trad. da Chiara Stangalino, Torino, Einaudi, 2010, p. 81.

46 ANGIER, *Il doppio legame*, cit., p. 690.

47 LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 82.

48 *Il necessario e il superfluo*, di Roberto Di Caro, in LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 203.

sulla simmetria: «Non c'è molta differenza tra costruire un apparecchio per il laboratorio e costruire un bel racconto. Ci vuole simmetria. Ci vuole idoneità allo scopo. Bisogna togliere il superfluo. Bisogna che non manchi l'indispensabile. E che alla fine tutto funzioni». ⁴⁹ Il racconto offerto da Bonino in *Uranio*, chiaramente, non risponde a questi criteri, ma il riferimento alla simmetria ci aiuta a illuminare meglio la distanza che intercorre tra *Vanadio* e *Auschwitz, città tranquilla*. In entrambi i testi si rintraccia un'analoga rappresentazione del sentimento di ritegno del narratore. Risulta divergente, invece, la misura in cui simmetria e asimmetria investono l'aspetto letterario e il versante morale delle due vicende. In *Auschwitz, città tranquilla* il protagonista esprime un capovolgimento il cui carattere inquietante, «provocatorio» per il chimico Primo Levi, resta un'ipotesi e conserva, della logica simmetrica, la tendenza alla generalizzazione e all'indistinzione. In *Vanadio*, invece, il carteggio con Müller implica elementi di asimmetria che non rispondono alla logica del rovesciamento. ⁵⁰

Il rovesciamento dell'essere umano e la rappresentazione di un universo capovolto sono i dati iniziali di *Auschwitz, città tranquilla* e trovano nella conclusione del racconto un ulteriore, simmetrico ribaltamento: quello delle giustificazioni di Mertens nelle obiezioni dell'ex deportato. Del resto il rapporto fra i due non è un dialogo. È simmetrica anche la riproposizione di un dato: nell'incipit del racconto il narratore afferma che la curiosità dei prigionieri non poteva riconoscere la complessità del sistema nel quale essi erano inseriti. L'osservazione sarà ribadita nella *Prefazione a I sommersi e i salvati* dove si legge che, ai fini di una conoscenza dei campi nazisti, «i Lager stessi non erano sempre un buon osservatorio: nelle condizioni disumane a cui erano assoggettati, era raro che i prigionieri potessero acquisire una visione d'insieme del loro universo». ⁵¹ In conclusione di *Auschwitz, città tranquilla* il sopravvissuto che racconta non riesce a descrivere la complessità che prometteva di illustrare. Anche il silenzio di Mertens costituisce un enigma e un'impressione di sgomento deriva dalla vertigine dell'intera operazione di rovesciamento, la cui dinamica, secondo Robert Gordon, è una delle risorse, insieme all'alterazione e alla trasformazione, che Levi utilizza per consentirci di «vedere in modo diverso». ⁵² In ogni caso, l'accesso alla prospettiva di Mertens resta limitato.

Al contrario, in *Vanadio* prevale l'asimmetria, la mancanza di corrispondenza e di proporzione riguardo agli elementi costitutivi del carattere sia del protagonista che del suo interlocutore tedesco. L'ambiguità e la contraddizione di Müller emergono già quando il nome del chimico viene affiancato dalla definizione di carnefice imperfetto. Müller ha provato pietà, ma non ha vissuto fino in fondo la lezione del proprio mestiere di chimico. Dopo la guerra, ha riconosciuto in sé un senso di colpa, ma nel carteggio con il protagonista ed ex deportato di *Vanadio* si è affidato a false giustificazioni circa lo scopo

⁴⁹ *Ivi*, pp. 195-96.

⁵⁰ Sull'asimmetria, intrinseca alla vita e coincidente con essa secondo la definizione di Levi, si legga il saggio dell'84 dal titolo *L'asimmetria e la vita*, in LEVI, *Opere*, cit. Cfr. anche FEDERICO PELLIZZI, *Asimmetria e preclusione*, in *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, Trento, Università degli studi di Trento, 2009, pp. 203-218 e Alberto Cavaglion, *Asimmetrie*, in BELPOLITI, *Primo Levi*, cit., pp. 222-229.

⁵¹ 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. 1001.

⁵² GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., pp. 148-154.

dell'esistenza dei lager e del proprio servizio all'interno dello spazio concentrazionario. Elementi contraddittori emergono anche nel narratore: da una parte la durezza dell'ultima minuta redatta in *Vanadio*, dall'altra la disponibilità all'eventualità di un incontro con il tedesco. Qui la narrazione letteraria sembra allontanarsi dalla realtà del carteggio tra Levi e Meyer, ma lo scrittore stesso, nell'83, nomina la condizione «estremamente conflittuale» nella quale si è venuto a trovare in occasione del dialogo con il chimico tedesco rappresentato in *Vanadio*.⁵³ L'attenzione all'uomo piuttosto che all'avversario, dunque, prevale sulle esigenze dello sdegno e del ritegno, almeno nel racconto de *Il sistema periodico*.

In *Vanadio* come in *Auschwitz, città tranquilla* la condizione del chimico è lente di ingrandimento della condizione umana nella sua generalità, tema che *Il sistema periodico* si propone di illustrare.⁵⁴ Tuttavia il Müller che compare nella raccolta narrativa del '75 è tanto più interessante perché già all'interno del laboratorio del lager ha preso l'iniziativa di rivolgere la parola, oltre che lo sguardo, al deportato italiano. Sappiamo che l'iniziazione al lager prevede l'insegnamento a stare in silenzio e a non porre domande: «il guardare e il negare lo sguardo – cioè, alla lettera, volgere lo sguardo altrove – sono fra gli schemi di comportamento più profondi e significativi nel meccanismo disumanizzante e de-soggettivizzante del campo».⁵⁵

Il Mertens di *Auschwitz, città tranquilla* non è stato capace di gesti di pietà e, nel dopoguerra, non intende fare i conti con il proprio passato. L'ex responsabile del laboratorio chimico di Buna, il Müller di *Vanadio*, porta invece in sé un principio di lacerazione e di contraddizione che Levi – non a caso centauro perché diviso tra l'identità di chimico e quella di scrittore, compresenza di razionalità e di irrazionalità – può riconoscere meglio di altri. I due chimici tedeschi, entrambi “doppi” di Levi, non sono intercambiabili. La lezione della chimica, espressa in *Potassio*, avverte di diffidare del «quasi-uguale», del «praticamente identico, del pressapoco, dell'oppure, di tutti i surrogati e di tutti i rappezzi».⁵⁶ Le differenze, anche piccole, portano a conseguenze molto diverse: un doppio alterato non è un doppio rovesciato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANGIER, CAROLE, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, trad. da Valentina Ricci, Milano, Mondadori, 2004. (Citato alle pp. 87, 91.)

BARENGHI, MARIO, *Perché crediamo a Primo Levi? / Why do we believe Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 89.)

BELPOLITI, MARCO, *Primo Levi*, Milano, Mondadori, 1998. (Citato alle pp. 88-90, 92.)
— *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015. (Citato alle pp. 90, 91.)

⁵³ BRAVO e CEREJA, *Ex deportato Primo Levi: un'intervista (27 gennaio 1983)*, cit., p. 325.

⁵⁴ Si veda *La ragione non può andare in vacanza*, di Giorgio De Rienzo ed Ernesto Gagliano, in LEVI, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 115.

⁵⁵ GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., pp. 39-52.

⁵⁶ LEVI, *Il sistema periodico*, cit., p. 791.

- BRAVO, ANNA e FEDERICO CEREJA, *Ex deportato Primo Levi: un'intervista (27 gennaio 1983)*, in «Rassegna mensile di Israel», LVI (1989), pp. 299-330. (Citato alle pp. 91, 93.)
- BUCCIANINI, MASSIMO, *Esperimento Auschwitz / Auschwitz Experiment*, Torino, Einaudi, 2011. (Citato a p. 88.)
- GIGLIOLI, DANIELE, *Narratore*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 397-408. (Citato a p. 81.)
- GORDON, ROBERT S. C., *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2003. (Citato alle pp. 89, 91-93.)
- *“Sfacciata fortuna”. La shoah e il caso/ “Sfacciata fortuna”. Luck and the Holocaust*, trad. da Chiara Stangalino, Torino, Einaudi, 2010. (Citato a p. 91.)
- LANGBEIN, HERMANN, *Uomini ad Auschwitz. Storia del più famigerato campo di sterminio nazista*, prefazione di Primo Levi, Milano, Mursia, 1984. (Citato a p. 88.)
- LEVI, PRIMO, *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997. (Citato alle pp. 89, 91-93.)
- *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. 92.)
- *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato alle pp. 82-85, 88-91, 93.)
- *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997. (Citato alle pp. 91, 92.)
- *Racconti e saggi*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 857-993. (Citato alle pp. 87, 88.)
- *Se questo è un uomo*, a cura di Alberto Cavaglion, Torino, Einaudi, 2012. (Citato alle pp. 88, 90.)
- LEVI, PRIMO e LEONARDO DEBENEDETTI, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, a cura di Fabio Levi e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015. (Citato a p. 90.)
- LOPEZ, GUIDO, *Primo Levi: l'opera, gli avvertimenti, l'umanità*, in «Rassegna mensile di Israel», LVI (1989), pp. 215-228. (Citato a p. 84.)
- PELLIZZI, FEDERICO, *Asimmetria e preclusione*, in *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, Trento, Università degli studi di Trento, 2009, pp. 203-218. (Citato a p. 92.)
- POLI, GABRIELLA e GIORGIO CALCAGNO, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992. (Citato alle pp. 89, 91.)
- THOMSON, IAN, *Primo Levi. A Life*, London, Vintage, 2003. (Citato alle pp. 87, 88, 90, 91.)
- WIESEL, ELIE, *Le porte della foresta*, trad. da Laura Guarino, Milano, Longanesi, 1989. (Citato a p. 86.)
- *L'ebreo errante*, trad. da Daniel Vogelmann, Firenze, Giuntina, 1983. (Citato a p. 86.)

PAROLE CHIAVE

Primo Levi; Elie Wiesel; rovesciamento; alterazione; narratore (attendibile/inattendibile); narrazione; testimonianza; doppio; lager; memoria.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Fausto Maria Greco è dottore di ricerca in filologia moderna presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e docente di materie letterarie nella scuola secondaria. Si è occupato della figura del tiranno nella tragedia italiana del secondo Settecento (in Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti, Alessandro Verri, Saverio Bettinelli, Giovanni Pindemonte). Dal 2013 partecipa alle attività dell'Opificio di letteratura reale, un gruppo di ricerca interdisciplinare promosso dalla cattedra di letterature comparate dell'ateneo napoletano. I suoi contributi scientifici più recenti riguardano l'onomastica letteraria nella drammaturgia di Manlio Santanelli, la rappresentazione dell'autismo nella narrativa contemporanea, i racconti per ragazzi di Annie Vivanti, i temi dell'attesa e del confronto con l'oppressore in Primo Levi e in Elie Wiesel.

myskin79@hotmail.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FAUSTO MARIA GRECO, *Rovesciamento e alterazione nei racconti Uranio, Vanadio e in Auschwitz, città tranquilla*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 81–95.

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.

«IL NASTRO A ROVESCIO». POSSIBILI INFLUENZE DI STORIE NATURALI NE LA FRECCIA DEL TEMPO DI MARTIN AMIS

GIUSEPPE ALVINO – *Univerista di Genova*

Il presente contributo si propone di ripercorrere le tappe del rapporto letterario tra Martin Amis e Primo Levi, sottolineando l'attenzione dello scrittore inglese nei confronti dei testi di Levi. Come Amis stesso scrive più volte, Levi fu per lui una delle letture fondamentali nel suo percorso di ricerca letteraria; e nella *Postfazione* di una delle sue opere principali, *Time's arrow* (*La freccia del tempo*), l'autore richiama per ben due volte l'attenzione su Levi, da un lato, ritenendo che senza le letture leviane non avrebbe potuto scrivere il suo romanzo, e dall'altro, avvertendo il lettore che il titolo pensato originariamente era un'espressione leviana, *La natura dell'offesa* (oggi secondo titolo de *La freccia del tempo*). Partendo da questi presupposti si nota come, nel racconto *Trattamento di quiescenza* della raccolta *Storie Naturali*, Levi parla tangenzialmente di uno scorrere del tempo al contrario e con una causalità inversa, nello stesso modo in cui Amis, in maniera più sistematica e precisa, costruisce per intero il suo romanzo. Dunque si potrebbe ipotizzare che Amis si sia ispirato non solo al Levi di *Se questo è un uomo*, *La tregua* e *I sommersi e i salvati* per il tema del suo romanzo (e cioè la barbarie nazista), ma anche al Levi dei racconti per il modo tutto particolare di narrare la sua storia. Del resto, la scelta di scrivere il romanzo 'al contrario' è funzionale al tema: solo in un mondo con un tempo e una causalità 'al contrario' la barbarie dei campi di concentramento sarebbe giustificabile.

The purpose of this paper is to explore the literary relationship between Martin Amis and Primo Levi, highlighting how the English writer directed his attention to Levi's works. As Amis himself often writes, Levi was one of his fundamental readings in his literary research; in the *Afterword* of one of his masterpieces, *Time's Arrow*, the author mentions Levi twice: on the one hand, he claims that he could not have written his novel without having read Levi's works; on the other hand, he informs the reader that the title he had originally in mind was inspired by one of Levi's expressions, i.e., *The nature of the offence* (today this is the second title of *Time's Arrow*). Given these premises, the essay highlights how, in the short story *Trattamento di quiescenza* (included in the collection *Storie naturali*), Levi briefly mentions an event narrated backwards in time and with an opposite causality, much as Amis, in a more systematic and precise manner, narrates his whole novel. Therefore, we can suppose that Amis was inspired not only by Levi's documentary works (*If This Is a Man*, *The Truce*, *The Drowned and the Saved*) as for the theme of Nazi barbarity, but also by his short stories as for such a peculiar way of narrating his story. Moreover, the choice of writing the novel backwards is suitable for the theme: indeed, only in a world in which time and causality are inverted, the Holocaust may be conceivable.

I LA TECNICA NARRATIVA DI *TIME'S ARROW*

Time's Arrow (= *La freccia del tempo*, oggi disponibile nella traduzione italiana di Ettore Capriolo)¹ è il grande romanzo storico di Martin Amis. L'opera presenta un insolito particolare: il racconto procede al contrario, ma non con «un semplice capovolgimento dell'ordine degli episodi (prima la vecchiaia, poi la maturità, la giovinezza, l'infanzia ecc.), ma una vera narrazione a ritroso, come una pellicola che si riavvolga inquadatura per in-

¹ Per le edizioni di riferimento dei testi di Amis si rimanda alla bibliografia finale. Per comodità, si citerà dalle traduzioni italiane: MARTIN AMIS, *La freccia del tempo*, trad. da Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 2010; *Esperienza*, trad. da Susanna Basso, Torino, Einaudi, 2002; MARTIN AMIS, *La zona d'interesse*, trad. da Maurizia Balmelli, Torino, Einaudi, 2015. La versione originale dei brani citati da *Time's Arrow* sarà leggibile in nota tra parentesi quadre.

quadratura».² La vicenda è quella di un uomo complice dei crimini nazisti, del quale si racconta la vita a partire dal fotogramma della sua morte per arrivare a quello della nascita. Un senso di colpa induce la sua coscienza a narrare questa storia rielaborandola in senso inverso. Questo io narrante del tutto originale parla come se fosse scisso dal protagonista (Tod Friendly), come se non si trovasse dentro di lui, ma è costretto a convivervi: «il narratore/Odilo è imprigionato all'interno del proprio corpo, non può influenzare il suo comportamento perché è privo della volontà».³

Questa coscienza parlante vive la morte di Tod come se ne fosse la nascita, e giudica quello che vede con una particolare esperienza, che conosce quello che succede dopo, ma non quello che è successo prima. Accade così che la sua attività di medico viene vista come un lavoro terribile, che porta il male anziché curarlo: «Entra un tizio con una benda intorno al capo. Non perdiamo tempo. Gliela togliamo subito. Ha un buco nella testa. Ed ecco che cosa facciamo. Vi piantiamo un chiodo. Prendiamo un chiodo – un bel chiodo arrugginito – dalla pattumiera o da qualche altro posto».⁴ Tod è una persona orribile agli occhi della coscienza narrante, e i suoi gesti sembrano non avere senso, anzi appaiono dettati da una gratuita malvagità:

Per la strada porta via i giocattoli ai bambini. Sul serio. Il ragazzino se ne sta lì con la madre tutta agitata, con il grosso babbo. Arriva Tod. Il giocattolo, l'anatroccolo che squittisce o qualsiasi altro, gli viene offerto dal sorridente bambino. Tod lo prende. [...] Il viso del bambino impallidisce, o si blocca. Giocattolo e sorriso sono scomparsi: Tod se li è portati via entrambi. Poi si dirige verso l'emporio, per incassare. Quanto ne ricava? Un paio di dollari. Ve lo immaginate un tipo del genere?⁵

In questa vita al contrario, la svolta si ha proprio quando Tod (divenuto Odilo, che quindi è il suo vero nome) giunge in Europa a fare il 'guaritore' ad Auschwitz. Infatti, nel capovolgersi di senso, l'attività di Odilo nel lager viene vista positivamente: nei forni gli ebrei morti rivivono, dopo una breve attesa.

Solo così l'attività di medico, agli occhi di questa coscienza a ritroso, assume un senso, proprio nei luoghi in cui la storia umana andava perdendo significato e dignità: questo espediente narrativo ci fa notare come la *shoah* possa avere un motivo di essere solo in un mondo al contrario. Ciò è possibile perché viene invertito non solo l'ordine temporale, ma anche (ed è questa la vera particolarità del romanzo) quello causale, «in modo da

2 DANIELE GIGLIOLI, *Il rovescio del tempo. Considerazioni sulla temporalità narrativa a partire da Time's Arrow di Martin Amis*, in «Arcipelago», 1 (2002), pp. 163-178, a p. 163.

3 LUIGI GUSSAGO, *Time's Arrow or the Nature of the Offence (1991): Martin Amis rilegge Primo Levi*, in «Spunti e ricerche», xxvi (2011), pp. 51-77, a p. 54.

4 AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 77 [Some guy comes in with a bandage around his head. So what do we do. We stick a nail in it. Get the nail – a good rusty one – from the trash or wherever. (*Time's Arrow. Or the Nature of the Offence*, London, Jonathan Cape, 1991, p. 85)].

5 AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 16. [He takes toys from children, on the street. He does. The kid will be standing there, with flustered mother, with big dad. Tod'll come on up. The toy, the squeaky duck or whatever, will be offered to him by the smiling child. Tod takes it [...]. The child's face turns blank, or closes. Both toy and smile are gone: he takes both toy and smile. Then he heads for the store, to cash it in. For what? A couple of bucks. Can you believe that guy? (*Time's Arrow*, cit., pp. 22-23)].

tramutare le conseguenze in cause». ⁶ Come sin da bambini siamo abituati ad attribuire una causa a tutto ciò che vediamo in base all'ordine in cui ci compare sotto gli occhi, ritenendo normali certi rapporti di causa e effetto, così anche la coscienza di Tod attribuisce agli eventi distorti una propria causalità, e nemmeno potrebbe immaginare un mondo in cui gli eventi siano ordinati nel senso inverso al suo.

1.1 TUTTO NASCE DAL NULLA

Non erano però lettere d'amore di Irene. Erano lettere d'amore a Irene. Scritte da Tod. Nella sua tozza e invariabile grafia. Venivano dalla spazzatura, naturalmente. ⁷

Si può notare con facilità che nel romanzo di Amis c'è una presenza costante delle pattumiere, del fuoco e altro a cui attribuiamo in genere un senso di disfacimento, di fine di un processo vitale. In *Time's Arrow* sembra accadere il contrario, e quegli stessi elementi diventano fonti di vita. Riportiamo alcuni esempi.

Neanche il mangiare è attraente. Prima accatasto i piatti puliti nella lavastoviglie, che funziona discretamente, direi, come tutti gli altri miei apparecchi per risparmiare fatica, finché non compare qualche grassa carogna in tuta che li traumatizza con i suoi arnesi. Fin qui tutto bene; dopo di che scegli un piatto sporco, raccogli qualche rimasuglio dalla pattumiera e ti metti comodo per una breve attesa. ⁸

Sulla base della nuova direzione del tempo, il narratore spiega come spesso le lettere nascano dal fuoco, con immagini anche suggestive: «Poi la lettera si palesa, trasformandosi da nera in bianca con il caldo e consegnandosi alla nostra mano tesa»; ⁹ o ancora «Le lettere di Herta non arrivano dal fuoco (*das Feuer*) ma dalla spazzatura (*der Plunder*)» ¹⁰. Inoltre una pattumiera è presente anche nella scena del chiodo arrugginito già riportata nel paragrafo precedente (v. nota 4 nella pagina precedente). Infine, il paradosso più grande è di certo quello dello sterminio degli ebrei, che vengono anch'essi dal nulla (cioè dalla loro morte):

Bisognava, di solito, aspettare a lungo mentre il gas invisibile veniva introdotto dalle griglie di ventilazione. I morti sembravano talmente morti. I corpi morti

- ⁶ GUSSAGO, *Time's Arrow or the Nature of the Offence* (1991): *Martin Amis rilegge Primo Levi*, cit., p. 59.
- ⁷ AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 35. [But these weren't love-letters from Irene. They were love-letters to Irene. Written by Tod. In his squat and unvarying hand. They came from the trash, of course. (*Time's Arrow*, cit., pp. 41-42)].
- ⁸ AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 13. [Eating is unattractive too. First I stack the clean plates in the dishwasher, which works okay, I guess, like all my other labour-saving devices, until some fat bastard shows up in his jumpsuit and traumatizes them with his tools. So far so good: then you select a soiled dish, collect some scraps from the garbage, and settle down for a short wait. (*Time's Arrow*, cit., p. 19)].
- ⁹ AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 57. [Then the letter unbuckles, turning from black to even white in the heat and delivering itself into our outstretched hand. (*Time's Arrow*, cit., p. 64)].
- ¹⁰ AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 123. [Herta's letters come, not from the fire (*das Feuer*), but from the trash (*der Plunder*). (*Time's Arrow*, cit., p. 135)].

hanno un loro linguaggio di corpi morti. Che non dice nulla. Provavo sempre un sollievo incredibile ai loro primi movimenti.¹¹

Alla luce di questi passi, se, capovolgendo il mondo, si ottiene una natura creazionistica in cui tutto nasce dal nulla, ne risulta che nella nostra vita, così come la conosciamo, tutto è destinato alla distruzione e al disfacimento. Solo se il tempo subisce un'inversione di marcia ciò che è stato buttato via si può ricreare: è anche per questo che Amis non accetta la freccia del tempo così com'è, ma tenta di invertirla, o quanto meno invita a riflettere, con questa provocazione, su quale sia la verità oggettiva, facendoci chiedere se davvero la vita scorra nella direzione cui siamo abituati.

Abbiamo cercato di dare una spiegazione alla voce narrante del romanzo parlando di senso di colpa. Ma perché la coscienza deve rielaborare la colpa percorrendo la vita all'indietro? Una spiegazione possibile è quella di Giglioli,¹² che nota la singolare affinità di questo procedimento con il freudiano 'annullamento retroattivo', citando Elvio Facchinelli per spiegare la nevrosi di Tod:

L'"annullamento" consiste in questo: rifarà in senso inverso tutte le azioni che ha compiuto dal momento in cui ha estratto i documenti da sotto il settimanale. Uscito dallo studio dell'avvocato, scenderà le scale voltato all'insù, farà retromarcia con la macchina, fino a casa sua guardando all'ingiù. Finalmente arriverà allo scaffale da dove ha preso i documenti e ve li riporrà [...]. A questo punto l'azione peccaminosa sarà stata "annullata".¹³

Probabilmente, dunque, la coscienza del protagonista si muove all'inverso in un disperato tentativo di annullare le malefatte di Odilo, fino ad annullare l'intera vita.

2 LE COSTANTI LETTURE LEVIANE DI MARTIN AMIS

Non è certo un mistero che Martin Amis sia stato un attento lettore e ammiratore di Primo Levi. Con ogni probabilità, cominciò a leggere le sue opere per documentarsi in vista della stesura del suo romanzo sull'Olocausto, *Time's Arrow*, anche se non si può escludere che le abbia conosciute prima, magari in tempi non sospetti, per così dire. L'autore inglese, ad esempio, nella sua biografia *Experience* si descrive come un autentico divoratore di libri già in tenera età, come si vede in una lettera alla famiglia del 4 novembre 1967:

A proposito, Jane, per l'A-level mi sono letto *L'arcobaleno*, così adesso posso tranquillamente dire che Lawrence è pessimo. Leggerò gli altri per il colloquio, credo. *Guerra e pace* e, su consiglio dell'arci-folletto-dispettoso, anche *Daniel Deronda*. Altri pareri illuminanti per voi:

11 AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 118. [There was usually a long wait while the gas was invisibly introduced by the ventilation grilles. The dead look so dead. Dead bodies have their dead body language. It says nothing. I always felt a gorgeous relief at the moment of the first stirring. (*Time's Arrow*, cit., p. 129)].

12 GIGLIOLI, *Il rovescio del tempo. Considerazioni sulla temporalità narrativa a partire da Time's Arrow di Martin Amis*, cit., p. 166.

13 ELVIO FACCHINELLI, *La freccia ferma. Tre tentativi di annullare il tempo*, Milano, Adelphi, 1992.

Ezra Pound – Trendy ma dandy.
 Auden – Non male, ma, come persona, credo che sia un gran pezzo di merda.
 Hopkins – Uno spasso da leggere, ma non regge ad alcun tipo di analisi.
 Donne – Una meraviglia.
 Marvell – Idem.
 Keats – Ok quando non si mette a dirti: «Guarda che sono un poeta, chiaro?»
La belle Dame sans Merci è quasi la mia poesia preferita.
 Il seguito a breve – M.¹⁴

Come si può notare, molte delle opere qui citate da Amis sono appartenenti alla cultura anglofona, e probabilmente da lui conosciute per i suoi studi liceali. È anche per questo molto improbabile che il giovane Martin avesse già letto opere di Primo Levi, che in quegli anni aveva appena pubblicato *Storie naturali* con lo pseudonimo di Damiano Malabaila, e nonostante lo scarsissimo successo di pubblico proprio nel 1967 era riuscito ad aggiudicarsi il Premio Bagutta. Ma quando arrivò il momento di scrivere *Time's Arrow*, la lettura di Levi divenne attenta e fondamentale, e addirittura indispensabile ai fini della scrittura del romanzo. Possiamo apprendere ciò in primo luogo dalla sua *Postfazione*, in cui vengono citate ben quattro delle sue opere, con i titoli delle traduzioni inglesi:

Lifton mi diede una copia del suo libro *I medici nazisti*.¹⁵ Senza quel libro non avrei potuto scrivere il mio romanzo. La stessa cosa si può probabilmente dire delle opere di Primo Levi, in particolare *Se questo è un uomo*, *La tregua*, *I sommersi e i salvati* e *Ad ora incerta*.¹⁶

Di nessuno degli «altri scrittori»¹⁷ verrà citata più di un'opera, e per lo più vengono citati in elenco e tangenzialmente. Già da questi pochi elementi appare chiaro che, tra le fonti del romanzo inglese, le opere di Levi hanno un posto privilegiato. Ma, come è noto, ciò che meglio ci evidenzia l'importanza di questo rapporto è il titolo. Come ancora avverte Amis:

Il mio titolo alternativo era *La natura dell'offesa* – un'espressione di Primo Levi. L'offesa era di natura tale che possiamo forse considerare il suicidio di Levi un atto di ironico eroismo, un atto che afferma più o meno: La mia vita è mia soltanto e io posso prendermela. L'offesa fu unica, non per la sua crudeltà, non per la sua vigliaccheria, ma per il suo stile – nella sua combinazione di atavico e di moderno.¹⁸

¹⁴ AMIS, *Esperienza*, cit., pp. 20-21.

¹⁵ ROBERT JAY LIFTON, *I medici nazisti. La psicologia di un genocidio*, Milano, BUR, 2003. Edizione originale: ROBERT JAY LIFTON, *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*, New York, Basic Book, 1986.

¹⁶ AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 163. [Lifton gave me a copy of his book *The Nazi Doctors*. My novel would not and could not have been written without it. Probably the same applies to the works of Primo Levi, in particular *If This Is a Man*, *The Truce*, *The Drowned and the Saved* and *Moments of Reprieve*. (*Time's Arrow*, cit., p. 175)].

¹⁷ *Ibidem*. [Other writers (*Ibidem*)].

¹⁸ AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 164. [My alternative title was *The Nature of the Offence* – a phrase of Primo Levi's. The offence was of such a nature that perhaps we can see Levi's suicide as an act of ironic

In effetti, come si spiega anche nell'edizione einaudiana, il titolo originale de *La freccia del tempo* è *Time's Arrow, or The Nature of the Offence*. La nota espressione leviana cui Amis allude è contenuta ne *La tregua*: «I segni dell'offesa sarebbero rimasti in noi per sempre [...]. Nessuno mai ha potuto meglio di noi cogliere la natura insanabile dell'offesa, che dilaga come un contagio. È stolto pensare che la giustizia umana la estingua».¹⁹ Lo stesso discorso si può fare per il titolo del capitolo *Qui non c'è un perché* (= *Here there is no why*), proveniente dal seguente noto passo di *Se questo è un uomo*:

Spinto dalla sete, ho adocchiato, fuori di una finestra, un bel ghiacciolo a portata di mano [...], ma subito si è fatto avanti uno grande e grosso che si aggirava là fuori, e me lo ha strappato brutalmente. – Warum? – gli ho chiesto nel mio povero tedesco. – Hier ist kein Warum – (qui non c'è perché), mi ha risposto, ricacciandomi dentro con uno spintone.²⁰

La citazione è talmente chiara che ci chiediamo come mai nella sua traduzione Caprioli abbia aggiunto l'articolo *un* all'originale citazione di Levi, tradotta in *Here there is no why* in *Time's Arrow*. Anche dopo il romanzo sulla *shoah* il nome dello scrittore italiano tornerà insistentemente nella mente di Amis, specialmente in alcune interviste. Ma il primo esempio in ordine cronologico è un episodio di cui lo scrittore dà conto in *Experience*, in cui parla al padre Kingsley, anche lui scrittore, di una delle testimonianze di Levi:

Gli [= a mio padre, N.d.A.] voltai le spalle e rimasi così. Il libro in questione era *Se questo è un uomo* di Primo Levi... Qualche mese prima era uscito il mio romanzo sull'Olocausto, *Time's Arrow*, e di antisemitismo ero stato accusato io. Quello di cui proprio non avevo bisogno era anche un'altra sola sillaba sull'argomento. Perciò, mentre preparavo il drink di mio padre, il suo gin e le cipolline bianche sott'aceto, tenni la testa bassa e dissi qualcosa come:

- In effetti volevo parlatene. C'è un passo molto efficace sulla differenza tra i sessi. Dopo essere stato arrestato dalla Milizia fascista, Primo Levi venne portato in un immenso campo di prigionia da qualche parte del Nord dell'Italia, mi pare. Dopodiché gli ebrei vennero separati dagli altri e seppero che sarebbero stati deportati ad Auschwitz il giorno dopo. Tutti gli uomini passarono la notte a bere, scopare e prendersi a botte. Le donne, a lavare i bambini e i loro vestiti e a preparare da mangiare. E lui scrive più o meno che quando il sole si alzò, come un alleato del nemico, il filo spinato intorno al campo era carico del bucato dei bambini steso al vento ad asciugare.²¹

L'episodio ricordato si riferisce al primo capitolo di *Se questo è un uomo*,²² e Amis naturalmente ne ha un vivo ricordo ancora al momento della stesura di *Experience*, pubblicato nel 2000. In anni recentissimi, le opere documentarie di Levi sono state ricordate

heroism, an act that asserts something like: My life is mine and mine alone to take. The offence was unique, not in its cruelty, nor in its cowardice, but in its style – in its combination of the atavistic and the modern (*Time's Arrow*, cit., p. 176)].

19 PRIMO LEVI, *La tregua*, in *Se questo è un uomo; La tregua*, Torino, Einaudi, 2001, p. 158.

20 PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Se questo è un uomo; La tregua*, Torino, Einaudi, 2001, p. 25.

21 AMIS, *Esperienza*, cit., pp. 91-92.

22 LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 13-14.

in più di un'intervista: il suo ultimo romanzo, *The zone of Interest* (= *La zona d'interesse*), a suo dire dipende ancora dalle letture di Levi, alla cui memoria, e a quella di Paul Celan, offre la dedica finale, citando ancora nei riconoscimenti le stesse opere che aveva menzionato quattordici anni prima, togliendo dall'elenco il solo *La tregua* (*The Truce*) e inserendolo in un'altra nota, in cui si parla di una nuova edizione recante in appendice *The Author's Answers to his Readers' Questions*.²³ In elenco, come in *Time's Arrow*, ci sono dunque *If This Is a Man*, *The Drowned and the Saved* e *Moments of Reprieve*. C'è a questo punto da fare un altro appunto, stavolta più importante, alla traduzione italiana di Capriolo di *Time's Arrow*: nella *Postfazione* si parla di quattro opere di Levi, che come detto saranno le stesse menzionate anche in *The Zone of Interest*. Sfogliando le traduzioni inglesi, è facile comprendere come in realtà *Moments of Reprieve* non sia affatto la versione inglese di *Ad ora incerta*, come sopra segnalato, ma di una selezione di quindici brani tratti da *Lilít e altri racconti*. Le poesie di *Ad ora incerta* saranno invece tradotte nel 1988 nei *Collected Poems*.²⁴ A giustificare la scelta del traduttore forse non basta neanche pensare al fatto che *Moments of Reprieve* si apre con *Il superstite* (= *The survivor*), il cui primo verso recita: «Dopo di allora, ad ora incerta».²⁵ Dunque Amis ritiene necessarie alla stesura dei due romanzi non solo le opere strettamente documentarie, ma anche i racconti di Levi. Non crea alcuna stranezza pensare che la cosiddetta *Trilogia del Lager* sia una chiave importante, visto il comune argomento dell'Olocausto, mentre molta curiosità desta la citazione di una delle raccolte di forme brevi, che inevitabilmente raggiunsero meno lettori rispetto alla *Trilogia*. *Lilít* si inseriva infatti, almeno in parte, nella vena fantascientifica di Levi, che non poche polemiche gli aveva causato, visto che molti lettori si sentirono traditi quando egli abbandonò momentaneamente i registri tragici delle opere documentarie per passare a scrivere racconti talora anche divertenti, come quelli di *Storie Naturali* o *Vizio di forma*.

C'era chi, magari toccato di persona e nella famiglia dalla tragedia dei Lager, leggeva i miei racconti sul «Giornale», e poi mi diceva: «Come puoi scrivere di queste cose tu, che vieni da Auschwitz?». È un'opinione che non condivido [...], ma che rispetto [...]. Per parte mia, non sento alcuna contraddizione tra i due temi e onestamente non credo di aver tradito nulla e nessuno; credo anzi che non sia difficile ritrovare in alcuni dei racconti i segni del Lager, la malvagità accettata, il cosmo «preposterò», la follia geometrica: ad esempio in *Versamina* e in *Angelica farfalla*, che non a caso mi sono venuti ambientati in Germania.²⁶

Ad ogni modo, i racconti di *Lilít* inclusi nella selezione di *Moments of Reprieve* sono quelli della prima sezione, e quindi tutti ambientati nel Lager o nell'orbita dell'Olocausto. Tuttavia, per tono e fatti narrati, siamo piuttosto lontani dal Levi delle opere docu-

23 Appare per la prima volta in inglese in PRIMO LEVI, *If This Is a Man; The Truce*, trad. da Stuart Woolf, London, Abacus, 1987. La traduzione dell'appendice è di Ruth Feldman.

24 PRIMO LEVI, *Collected Poems*, trad. da Ruth Feldman e Brian Swann, London, Faber e Faber, 1988.

25 PRIMO LEVI, *Moments of Reprieve*, trad. da Ruth Feldman, London, Micheal Joseph, 1986, p. 13.

26 Dichiarazioni di Primo Levi in un'intervista anonima de «Il Giorno» del 12 ottobre 1966, p. 7, poi in GABRIELLA POLI e GIORGIO CALCAGNO, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, pp. 37-38, e infine in ENRICO MATTIODA, *Levi*, Roma, Salerno Editrice, 2011, p. 75. Nel presente contributo il testo è citato dall'originale.

mentarie, e si potrebbe pensare che quella raccolta interessò Amis non solo a livello tematico, ma magari anche stilistico o narratologico. Il Levi dei racconti cattura l'attenzione di Amis in più occasioni, e quando, nella dedica, cita «in particolare»²⁷ alcune opere, allude probabilmente, con quella locuzione avverbiale, al fatto che quelle menzionate sono solo alcune delle letture leviane importanti ai fini della realizzazione di *Time's Arrow*. Infatti, tra le raccolte di racconti, Amis non conosce solo *Lilít*, ma anche, ad esempio, *Il sistema periodico*. Lo apprendiamo da una citazione esplicita di *Argon* in un brano pubblicato molto recentemente su «La Repubblica», che altro non è che un estratto di una *lectio magistralis* su Levi tenuta nel 2014 in occasione del Premio Bottari-Lattes:

Cito qui un altro detto torinese: Esageruma nen. Non esageriamo? Non mi pare un motto tipicamente italiano; ma, pur con una certa cautela, si potrebbe affermare che i torinesi siano i Protestanti, perfino i Puritani, d'Italia; sono misurati, laconici, onesti e succinti. Nel suo libro *Il sistema periodico* Levi dipinse così i suoi antenati: «Le vicende che loro vengono attribuite, per quanto assai varie, hanno in comune un qualcosa di statico, un atteggiamento di dignitosa astensione, di volontaria (o accettata) relegazione al margine del gran fiume della vita».²⁸ Tuttavia, malgrado il suo riserbo Levi rimane un narratore insolitamente intimo.²⁹

Come abbiamo visto, lo scrittore inglese conosce anche una raccolta di racconti non direttamente e interamente collegata alla strage nazista, come non lo sono neanche i racconti di *Lilít*. Certo, nelle due raccolte qui citate il tema del Lager è ancora pressante e incombente, ma ad esempio, nel passo appena mostrato Amis ricorda un luogo di *Argon* che non riguarda strettamente l'Olocausto, elemento che spinse certamente lo scrittore a leggere e studiare le opere di Levi, forse partendo da quelle strettamente documentarie per poi arrivare a una certa padronanza di gran parte del *corpus* leviano, senza disdegnare le raccolte in cui si compiva «l'ibridazione tra il mestiere di tutti i giorni e quello domenicale».³⁰ E proprio di «corpus» parla alla fine della stessa *lectio*, ritenendolo «pronto per l'immortalità».³¹ Non ci è dato di sapere con esattezza in quale periodo lo scrittore oxoniense si accostò all'autore di *Se questo è un uomo*, ma non è affatto scontato che lo abbia conosciuto in occasione della stesura di *Time's Arrow*. In altre interviste, infatti, dichiara che l'argomento della *shoah* era per lui una sorta di chiodo fisso sin dai primi anni '80: in una delle tante che anticiparono l'uscita dell'ultimo romanzo, *The Zone of Interest*, spiegò che il tema «has been a sort of obsession of mine for 30 years».³² A questo punto può essere utile ricordare che quando nel 2014, nella *Postfazione* a *The Zone of*

27 Si rimanda alla nota 16 a pagina 101.

28 PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*, in *Tutti i racconti*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005, p. 364 (*Argon*).

29 MARTIN AMIS, *Primo Levi, lo scrittore morto due volte*, trad. da Giuliana Dorrity, in «La Repubblica» (13 giugno 2014). Vorrei qui cogliere l'occasione di ringraziare pubblicamente i responsabili del Premio Bottari-Lattes, del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, dell'editore Penguin e chiunque con disponibilità e gentilezza non mi ha negato il suo aiuto nelle ricerche svolte per questo lavoro.

30 Levi parla de *Il sistema periodico* nell'intervista iniziale del 17 novembre 1979 in GIUSEPPE GRASSANO, *Primo Levi*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, poi in POLI e CALCAGNO, *Echi di una voce perduta*, cit., p. 55.

31 *Ibidem*.

32 Dichiarazioni di Amis in MARTIN DICKINSON, *Martin Amis*, in «Financial Times Magazine» (24 maggio 2013).

Interest, parla di una «nuova edizione»³³ della traduzione inglese de *La tregua*, si sta in realtà riferendo ad una piuttosto lontana nel tempo (del 1987, come indicato alla nota 23 a pagina 103) o a una sua ristampa più tarda: sembrerebbe una grande incongruenza, che si può forse spiegare con una piccola congettura. Siamo certi, da *Time's Arrow, or The Nature of the Offence*, che una delle fonti principali del romanzo del 1991 fu proprio *La tregua*, un testo la cui traduzione inglese era disponibile sin dal 1965, con il titolo di *The Truce*:³⁴ per avvertire come 'nuova' l'edizione del 1987, Amis aveva probabilmente letto quella del 1965 (o da un'altra priva dell'appendice di cui parla in *The Zone of Interest*) prima della pubblicazione della «nuova edizione», e dunque prima del 1987, ovvero verosimilmente in piena stesura di *London Fields* (pubblicato nel 1989);³⁵ e dopo l'uscita di *Time's Arrow* non lo lesse più fino a quando non decise di riprenderlo per il nuovo romanzo sull'Olocausto, e nel frattempo *La tregua* aveva conosciuto una sua «nuova edizione» con un'appendice di «diciotto pagine a caratteri minuti».³⁶ L'edizione a cui si riferisce potrebbe essere allora quella del 1996,³⁷ più «nuova» rispetto a quella del 1987: sono queste le uniche due che corrispondono a queste precise indicazioni.³⁸ Allo stesso torno d'anni in cui Amis leggeva per la prima volta *La tregua* appartiene la *Prefazione* di Primo Levi a *Comandante ad Auschwitz*,³⁹ la biografia del militare nazista Rudolf Höss: prefazione che Amis dimostra di conoscere bene, se può citarne a memoria alcune parole, pur nella traduzione del 1996 di Joachim Neogroschel, in un'intervista rilasciata nel 2015 al programma polacco *Book w dom*.⁴⁰ L'attenzione dell'oxoniense nei confronti di Levi è insomma minuziosa e costante, se non gli sfuggono nemmeno le varie prefazioni, le appendici, i saggi e le interviste di colui che reputa, in molte dichiarazioni, «a guide», «the great delphic voice», e «the presiding spirit over the Holocaust and the most perceptive of all writers»,⁴¹ insomma l'unico che lo avrebbe influenzato⁴² sul tema della *shoah*. E proprio di una di queste interviste Amis parla quasi ossessivamente, non solo appena prima e dopo la pubblicazione di *The zone of Interest*, ma persino in un saggio su Nabokov del 2009,⁴³ altra conferma che l'ossessione dell'olocausto non lo aveva abbandonato neanche nel lasso di tempo (ventitré anni) intercorso tra i due romanzi sul nazismo, nonostante la contemporanea redazione di altri romanzi (di lì a poco sarebbe

33 AMIS, *La zona d'interesse*, cit., p. 300.

34 PRIMO LEVI, *The Truce*, trad. da Stuart Woolf, Boston, Little, Brown e Co., 1965.

35 Il 1987 è anche l'anno di pubblicazione di *Einstein's Monsters*, racconti di argomento scientifico, in cui si affrontano, in maniera non così diversa dai racconti 'fantascientifici' di Levi, dei precisi 'mostri' del progresso, ossia le armi nucleari.

36 AMIS, *La zona d'interesse*, cit., p. 300.

37 Ci riferiamo a PRIMO LEVI, *If This Is a Man; The Truce*, trad. da Stuart Woolf, London, Vintage, 1987. L'appendice è alle pp. 381-398, ed è effettivamente edito in corpo minore rispetto al testo principale.

38 Per l'edizione del 1987 le indicazioni sono identiche a quelle dell'edizione 1996. Le altre sono quelle del 1993, del 2013 (entrambe con appendice, ma a caratteri normali e, rispettivamente, di 22 e 25 pp.), e del 2002 (senza appendice).

39 RUDOLF HÖSS, *Comandante ad Auschwitz. Memoriale autobiografico*, Torino, Einaudi, 1985.

40 ANNA DZIEWIT MELLER, *Intervista a Martin Amis*, in «BukBuk» (28 ottobre 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=VIhnj8jYiwM>, al min. 6.10.

41 AMIS, *Primo Levi, lo scrittore morto due volte*, cit.

42 *Ivi*, min. 13.25 e 12.50.

43 MARTIN AMIS, *The problem with Nabokov*, in «The Guardian» (14 novembre 2009).

uscito *The Pregnant Widow*, di tutt'altro argomento). Se dunque nel 2009 può citarla, c'è un'incoerenza di due anni rispetto a quanto si legge in una sua dichiarazione nella *Postfazione* di *The Zone of Interest*:

Lessi per la prima volta il classico di Martin Gilbert *The Holocaust. The Jewish Tragedy* nel 1987, e lo lessi con incredulità; nel 2011 lo rilessi, e la mia incredulità fu intatta e totale [...]. Poco dopo questo eureka negativo (non l'ho trovato, non posso capirlo [l'Olocausto, N.d.A.]), mi è caduto l'occhio su una nuova edizione della *Tregua* di Primo Levi [...]. E stavolta mi sono imbattuto in un'appendice che prima non avevo visto: «Le risposte dell'autore alle domande dei lettori».⁴⁴

L'appendice di cui si parla (che troviamo oggi anche nell'edizione einaudiana di riferimento) è la stesura di una sorta di auto-intervista risalente al 1976, e nella fattispecie il concetto che torna spesso in mente ad Amis viene da queste parole di Levi:

Forse quanto è avvenuto non si può comprendere, anzi, non si deve comprendere, perché comprendere è quasi giustificare. Mi spiego: «comprendere» un proponimento o un comportamento umano significa (anche etimologicamente) contenerlo, contenerne l'autore, mettersi al suo posto, identificarsi con lui. Ora, nessun uomo normale potrà mai identificarsi con Hitler, Himmler, Goebbels, Eichmann e infiniti altri.⁴⁵

Sono moltissimi i momenti in cui lo scrittore cita questa famosa idea di Levi: comincerà a parlarne apertamente nel saggio su Nabokov cui abbiamo accennato;⁴⁶ poi, un anno dopo, in un'intervista a proposito di *Time's Arrow*,⁴⁷ e in varie altre, più avanti, nell'orbita della pubblicazione di *The Zone of Interest*. Proprio nella postfazione al suo ultimo lavoro ci aveva informato che aveva trovato quest'appendice nella «nuova edizione» de *La tregua*, che però evidentemente conosceva da almeno cinque anni: anche questo testimonia l'impegno costante dello scrittore sul tema dell'Olocausto e la costante lettura di tutto il corpus di Levi, dalle opere documentarie sul Lager alle raccolte di racconti, passando per interviste e prefazioni.

44 AMIS, *La zona d'interesse*, cit., p. 300. La dichiarazione è ripresa, quasi identica, anche nella *lectio magistralis* del premio Bottari-Lattes.

45 Il testo è in varie edizioni di *Se questo è un uomo*, ma compare per la prima volta in PRIMO LEVI, *Ma perché Auschwitz? Gli ebrei e la tragedia dei lager nazisti. I giovani interrogano. Primo Levi risponde*, in «Tuttolibri», 11/8 (1976), pp. 4-5. Levi aveva qui raccolto le domande che gli erano state rivolte più spesso. Il passo che Amis spesso cita è a p. 5.

46 «How resonantly this passage chimes with Primo Levi's crucial observation that we cannot, we must not, "understand what happened". Because to "understand" it would be to "contain" it. "What happened" was "non-human", or "counter-human", and remains incomprehensible to human beings» (AMIS, *The problem with Nabokov*, cit.). [Questo passaggio consuona molto con la cruciale osservazione di Primo Levi secondo la quale non possiamo, non dobbiamo, capire ciò che è successo. Perché "capirlo" sarebbe come "contenerlo", "farlo nostro". "Quanto è successo" è stato "non-umano", o "contro-umano", e resta incomprendibile agli esseri umani]. Quando non diversamente specificato, le traduzioni dall'inglese sono mie.

47 JOHN MULLAN, *Intervista a Martin Amis*, in «The Guardian book club» (1 febbraio 2010), <http://www.theguardian.com/books/video/2010/feb/01/book-club-martin-amis-times-arrow>, al min. 8.00.

3 LA POSSIBILE INFLUENZA DI *STORIE NATURALI* IN *TIME'S ARROW*

Non abbiamo trattato, sin qui, delle eventuali letture da parte di Amis di altre raccolte di racconti di Levi, in quanto lo scrittore inglese non ne parla mai e quindi non possiamo averne notizie certe. Nella *Postfazione* a *Time's Arrow*, come visto, Amis cita le sue letture con il titolo della traduzione inglese. Sarà dunque probabile (ma non certo) che lo scrittore abbia letto in traduzione quelle quattro opere. Prima della data di pubblicazione del romanzo, le traduzioni inglesi disponibili delle opere di Levi erano: *Se questo è un uomo* (= *If This Is a Man*, 1959), *La tregua* (= *The Truce*, 1965), *Il sistema periodico* (= *The Periodic Table*, 1984), *Se non ora, quando?* (= *If Not Now, When?* 1985), *Lilít e altri racconti* (di cui una selezione è presente in *Moments of Reprieve*, 1986), *La chiave a stella* (= *The Monkey's Wrench*, 1986), *I sommersi e i salvati* (= *The Drowned and the Saved*, 1988), *Ad ora incerta* (= *Collected Poems*, 1988), *Storie naturali* e *Vizio di forma* (di cui alcuni racconti sono contenuti in *The Sixth Day and Other Tales*, 1990), e svariati altri saggi. Alla luce di quanto emerso nel precedente paragrafo sulla conoscenza delle raccolte di racconti (*Lilít* e *Il sistema periodico*, di cui quest'ultima non è citata nella postfazione), sembrerebbe piuttosto normale pensare che Amis avesse letto, nel suo periodo di ricerca letteraria sull'Olocausto, tutta l'opera leviana, incluso *Storie naturali*. Ci soffermeremo ora maggiormente su questa raccolta, anche perché in un'intervista Levi la descrisse così:

Malabaila significa «cattiva balia»; ora, mi pare che da molti dei miei racconti spiri un vago odore di latte girato a male, di nutrimento che non è più tale, insomma, di sofisticazione, di contaminazione e di malefizio. Veleno in luogo dell'alimento: e a questo proposito vorrei ricordare che, per tutti noi superstiti, il Lager, nel suo aspetto più offensivo e impreveduto, era apparso proprio questo, un mondo alla rovescia, dove «fair is foul and foul is fair», i professori lavorano di pala, gli assassini sono capisquadra e nell'ospedale si uccide.⁴⁸

Che Amis abbia potuto conoscere quest'intervista è cosa almeno apparentemente poco probabile, ma occorrerà riparlare più avanti. Eppure, quello che balza immediatamente all'occhio leggendo questa intervista, in cui Levi spiega le origini dello pseudonimo, è la vicinanza delle visioni dei due autori, secondo cui il Lager rappresenta un mondo alla rovescia. Questo assunto ha esiti differenti nelle due opere: in *Storie naturali*, la scienza che dovrebbe far progredire il mondo lo fa regredire a causa del «sonno della ragione», della «malvagità accettata, [...] la follia geometrica», che causano degli «stravolgimenti», dei «mostri», di cui «il Lager è stato il più grosso [...] il più minaccioso»⁴⁹ (e non a caso, prosegue Levi, alcuni racconti sono ambientati in Germania); in *Time's Arrow* si ha un rovesciamento del tempo con lo scopo di mostrare come «Solo se si rovesciasse la freccia del tempo», spiega Amis, «Auschwitz sarebbe quello che loro pensavano che fosse, cioè qualcosa di buono».⁵⁰ Ma ancora più impressionante è il richiamo di Levi a

48 Intervista su «Il Giorno», 12 ottobre 1966, cit., p. 7.

49 *Ibidem*.

50 Dichiarazioni di Amis in CHRISTOPHER BIGSBY, *Writers in conversation. Volume one*, Norwich, EAS Publishing, 2000, p. 35. [“only if you reversed the arrow of time”, Amis explains, “would Auschwitz be what they thought it was, which was something good”].

uno dei temi che diventeranno poi fondamentali in *Time's Arrow*, ovvero la medicina ad Auschwitz: un elemento scientifico, che dovrebbe portare benessere all'uomo nell'accezione socialmente accettata, diviene foriero di morte e sofferenza nel Lager, dove tutto si svolge al contrario; e nel mondo alla rovescia disegnato da Amis, Odilo, medico per tutta la vita, diventa un 'guaritore' solo nel momento in cui arriva nel luogo in cui storicamente è accaduto l'esatto contrario, mentre nella prima fase, quella ambientata in America, in cui esercita la professione nel modo che ci è più familiare, ci appare una persona terribile (a titolo esemplificativo, rimandiamo alla nota 3 a pagina 98). Il tema dei medici dei Lager era in realtà ben presente nella letteratura documentaria e saggistica, tanto che, come abbiamo visto, Amis annovera, ancora nella postfazione, *I medici nazisti* di Lifton. Levi tornerà a parlarne in maniera più sistematica ne *I sommersi e i salvati*, e più esattamente ne *La zona grigia*, che Amis di sicuro conosce, se la menziona in un'intervista in occasione del Chicago Humanities Festival,⁵¹ citando quella che Levi chiamava *literary lechery*. Quando parla con disprezzo della «libidine letteraria»,⁵² Levi ha appena finito di descrivere il caso di uno dei pochi sopravvissuti tra i *Sonderkommandos*, il medico Miklos Niyszli, le cui competenze furono sfruttate dai colleghi tedeschi («a cui [...] non risulta che egli si sia opposto con determinazione»)⁵³ per alcuni studi su cadaveri di ebrei. Proprio da quelle pagine potrebbe essere derivato uno degli spunti narrativi più importanti del romanzo, ovvero il ricorrere a un protagonista medico, per sottolineare una delle tante storture a cui si assisteva nei Lager: a titolo di pura ipotesi, si potrebbe immaginare che solo dopo essere stato attratto dalla tematica affrontata da Levi lo scrittore avrebbe sentito la necessità di documentarsi maggiormente con l'appena pubblicato saggio di Lifton, che peraltro conosceva personalmente.

L'intervista di Levi su cui ci stiamo soffermando rappresenta un impressionante raccordo ideologico tra i due autori, che ci spinge a rileggere attentamente *Storie naturali*. E a questo punto troviamo un terzo, fortissimo, punto di tangenza tra i due autori, proprio nelle pagine finali della raccolta:

Certo bisogna stare attenti, un errore può avere conseguenze impensate. Volevo ancora raccontarle quello che è successo a Chris Webster, uno degli addetti al progetto Torec, col primo nastro industriale che erano riusciti a incidere: si trattava di un lancio col paracadute. Quando volle controllare la registrazione, Webster si trovò a terra, un po' ammaccato, col paracadute floscio accanto. A un tratto il telo si sollevò dal suolo, si gonfiò come se soffiasse un forte vento dal basso verso l'alto, e Webster si sentì strappato da terra e trascinato lentamente all'insù, mentre il dolore delle ammaccature spariva di colpo. Salì tranquillamente per un paio di minuti, poi i tiranti diedero uno strappo e la salita accelerò vertiginosamente, tagliandogli il fiato: nello stesso istante il paracadute si chiuse come un ombrello, si ripiegò più volte per il lungo, e di scatto si appallottolò e gli aderì alle spalle. Mentre saliva come un razzo vide l'aereo portarglisi sopra volando all'indietro, con il

51 DONNA SEAMAN, *Intervista a Martin Amis*, in «25th Anniversary Chicago Humanities Festival. Journeys» (30 ottobre 2014), https://www.youtube.com/watch?v=rHAqe-zLrGc&index=2&list=PLKfi8SqUZ_-GRGe0zQh0gPuvildZ5HQ2Q, al min. 30.00.

52 PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007, p. 44.

53 *Ivi*, p. 40.

portello aperto: Webster vi penetrò a capofitto, e si ritrovò nella carlinga tutto pieno di spavento per il lancio imminente. Ha capito, non è vero? Aveva infilato nel Torec il nastro a rovescio.⁵⁴

Quella appena citata non è una pagina tratta da *Time's Arrow* ma è una delle ultime di *Storie naturali*: siamo nel racconto *Trattamento di quiescenza*, uno dei più elaborati della raccolta, e per la precisione uno della serie interna della NATCA, che ha come protagonista il signor Simpson, che mostra all'io narrante il Torec (Total Recorder). Si tratta di uno strumento tecnologico che «suscita sensazioni nel cervello senza la mediazione dei sensi»,⁵⁵ in grado di far rivivere in chi lo utilizza un'esperienza di qualcun altro: le sensazioni di una persona vengono «registrate sui nastri [...] attraverso elettrodi sottocutanei» e poi trasmesse attraverso il Torec a un nuovo soggetto, che avvertirà quelle stesse sensazioni visive, uditive, olfattive, tattili e gustative, oltre ai pensieri e alle emozioni registrate sul nastro. Come spesso accade nella struttura dei racconti di *Storie naturali*, nella seconda parte del racconto si dà conto degli effetti collaterali di una novità scientifica che all'inizio sembra del tutto positiva. In questo caso, dopo una prima parte in cui Simpson aveva provato vari nastri e dunque varie avventure, il narratore informa della dipendenza che il Torec può creare, segnala che le emozioni trasmesse non sono altro che – come è ovvio – un surrogato di quelle di qualcun altro, e che ogni errore può avere strane conseguenze. Si apre allora il racconto, da parte di Simpson, della scena del paracadute appena vista, che appare narrata al contrario perché il nastro era stato azionato alla rovescia.

Come abbiamo visto, la tecnica adottata è del tutto simile a quella del romanzo inglese del 1991: sono invertiti il tempo e la causalità degli eventi, la cui successione è costruita con grande precisione. Inoltre, l'evento non è descritto semplicemente inserendo al contrario delle macrosezioni (poniamo: un uomo atterra, poi sta per atterrare, poi è sull'aereo) ma ripercorrendo all'inverso, in maniera fluida, ogni fotogramma (e dunque: un uomo è a terra, poi si alza in volo fino ad entrare nell'aereo). Un esempio della narrazione del primo tipo potrebbe essere il recente film *The Curious Case of Benjamin Button*,⁵⁶ in cui a essere invertite sono solo le varie età del protagonista (che ogni giorno diventa più giovane), ma al loro interno nulla modifica il normale scorrere del tempo, in quanto, ad esempio, le giornate cominciano con il mattino e si chiudono con la notte. Un po' diverso è il caso di *Time's Arrow* e di questa pagina di *Trattamento di quiescenza*, la cui narrazione è paragonabile solo al risultato che si ottiene premendo il tasto *rewind* di un videoregistratore. Un altro caso ancora è quello di «*Counter-Clock World* (1967) di Philip K. Dick. Anche lì il tempo ha preso a scorrere all'indietro, i morti tornano in vita, le sigarette si estraggono dal posacenere e si ripongono intere nel pacchetto: ma Dick non si spinge neanche per un attimo a immaginare cosa questo possa voler dire in termini di rapporti di causalità»,⁵⁷ cioè laddove si spingono Levi e Amis. Un altro elemento che

54 PRIMO LEVI, *Storie naturali*, in *Tutti i racconti*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005, p. 174.

55 *Ivi*, p. 158.

56 Tratto dall'omonimo racconto di Francis Scott Fitzgerald del 1922.

57 GIGLIOLI, *Il rovescio del tempo. Considerazioni sulla temporalità narrativa a partire da Time's Arrow di Martin Amis*, cit., p. 176.

accomuna fortemente queste due narrazioni è che il lettore viene a trovarsi nella stessa posizione della voce narrante, che non sa (è il caso della coscienza di Odilo) o ricorda di un momento in cui non sapeva (è il caso del signor Simpson, che rivelerà il motivo solo alla fine) di star vivendo un'esperienza al contrario: il risultato è straniante, perché il lettore è portato ad adottare il punto di vista – distorto – del narratore, facendo propria una normalità che invece non gli appartiene, solo dopo aver compreso il nuovo scorrere degli eventi. In particolare, nel caso di *Trattamento di quiescenza*, «l'autore usa un'efficace tecnica narrativa, in quanto, mentre il protagonista indossa il casco del TOREC, la prosa, lo stile, i tempi verbali e il punto di vista narrativo cambiano improvvisamente, e il lettore è d'un tratto immerso nella realtà del nuovo video»,⁵⁸ con un gioco di cambi di punti di vista non dissimili da quelli della coscienza di Tod/Odilo; e l'effetto, in entrambi i casi, è sempre quello di «require that the reader be an active receptor of the story».⁵⁹ Esempi di queste tecniche sono rintracciabili in qualsiasi pagina di *Time's Arrow*:

Ogni sei o sette giorni più o meno, la mattina, quando ci prepariamo per andare a letto e ci sottoponiamo alla stupefatta routine dell'inzaccherarci, del metterci in disordine (scompigliamo ogni sopracciglio, accarezzandolo contropelo con un dito), Tod e io possiamo sentire il sogno che sta aspettando di manifestarsi, che raccoglie energie in qualche luogo, dall'altra parte.⁶⁰

O ancora, nella meravigliosa immagine del viaggio in nave verso l'Europa (o verso l'America, a seconda dei punti di vista):

La rotta della nave è segnata con chiarezza sulla superficie dell'acqua ed è violentemente cancellata dal nostro procedere. Così non lasciamo segni sull'oceano, come se stessimo coprendo con successo le nostre tracce.⁶¹

Il merito di Amis è soprattutto quello di aver esteso questo *modus narrandi* all'intero romanzo, con il preciso fine di provare a spiegarsi e a spiegare l'Olocausto, diventando così fondamentale per dimostrare l'impossibilità di una decifrazione di quell'evento storico nello stesso momento in cui, paradossalmente, una sua positiva visione sembra palesarsi da sola. Ma il merito è anche quello di aver reso più precisa la narrazione al contrario episodicamente proposta da Levi: lo scrittore inglese magari, parlando di un paracadute, non avrebbe parlato di «lancio imminente», ad esempio, perché il protagonista non

⁵⁸ «The author uses an effective narrative technique, for as soon as the protagonist wears the TOREC helmet, prose, style, verb tenses and narrative point of view change abruptly, and the reader is suddenly plunged into the reality of the new tape» (ILONA KLEIN, «Official Science Often Lacks Humility». *Humor, Science and Technology in Levi's Storie Naturali*, in *Reason and Light. Essays on Primo Levi*, a cura di Susan R. Tarrow, Ithaca (NY), Cornell Western Societies Papers, 1990, pp. 112-126, a p. 123).

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 40. [Every sixth or seventh day or so, in the morning, as we prepare to sack out, and go through the stunned routines of miring, of mussing (we derange each every eyebrow with a fingerstroke against the grain), Tod and I can feel the dream just waiting to happen, gathering its energies from somewhere on the other side. (*Time's Arrow*, cit., p. 47)].

⁶¹ AMIS, *La freccia del tempo*, cit., p. 99. [The ship's route is clearly delineated on the surface of the water and is violently consumed by our advance. Thus we leave no mark on the ocean, as if we are successfully covering our tracks. (*Time's Arrow*, cit., p. 109)].

riterrebbe *imminente* un'azione che si è appena svolta, e forse non la riterrebbe nemmeno un *lancio*, ma più esattamente un impressionante salto (dal suolo fino all'aereo). La tecnica della narrazione *backwards in time*, una volta fatta propria, viene talmente affinata che è compito difficilissimo trovare in tutto il romanzo un'incongruenza o una contraddizione.

Resterebbe ora un interrogativo con cui confrontarsi: Martin Amis ha davvero letto questa pagina di *Trattamento di quiescenza* prima del 1991, traendone spunto per l'elemento che rende unico *Time's Arrow*, cioè la narrazione alla rovescia? A favore di questa ipotesi giocano i riconoscimenti, di un certo peso, nelle postfazioni dei romanzi sul nazismo, di cui abbiamo dato conto in queste pagine, la certezza delle assidue e attente letture da parte di Amis del corpus leviano, il suo emergere nel secondo titolo del romanzo e nel titolo di un suo capitolo, la conoscenza sicura di due raccolte di racconti, di cui una (*Il sistema periodico*) neanche menzionata nei ringraziamenti, esattamente come *Storie naturali*, la comunanza del tema dei medici nei Lager. Non gioca invece a favore dell'ipotesi la brevità del tempo intercorso tra la pubblicazione di *The Sixth Day*,⁶² la traduzione di *Storie naturali* (1990), e quella di *Time's Arrow* (settembre 1991), nella cui postfazione Amis dice di aver avuto l'idea di narrare una vita umana al contrario due estati prima: tuttavia, sempre salvo errore, più o meno voluto, dell'autore,⁶³ o a meno che non si riferisca all'estate del 1990 (quella del '91 era già passata), lo scrittore avrebbe potuto comunque leggere la raccolta in lingua originale o in una traduzione per lui preparata appositamente, o ancora in una traduzione da un'altra lingua che conosceva meglio, come lo spagnolo.⁶⁴

Di medici e di Lager Levi aveva parlato proprio nell'intervista del 1966 posta in apertura di questo paragrafo («negli ospedali si uccide»), quella in cui diceva che nelle *Storie naturali* si disegnava un sistema che aveva molto in comune con quello del Lager, «un mondo alla rovescia, dove “fair is foul and foul is fair”», citando un memorabile passo del *Macbeth*. Certamente la raccolta di racconti in esame non verrà menzionata nei ringraziamenti con le altre, né in *Time's Arrow* né in *The Zone of Interest*, ma in quest'ultima opera viene ricordata la medesima tragedia shakespeariana, ancora nel paratesto, come citazione di apertura del romanzo, e uno dei due passi riportati è proprio una battuta delle stesse *weird sisters* che avevano pronunciato la frase ricordata da Levi. La citazione dal *Macbeth* potrebbe dunque essere interpretabile come un celato ringraziamento alle *Storie naturali*. Questa potrebbe sembrare solo un'ipotesi ardita, vista l'improbabilità del contatto tra l'oxoniense e l'intervista del 1966. Ma c'è un elemento che rende questa congettura molto meno azzardata. I tre elementi di contatto che abbiamo notato tra l'intervista e Amis (ricapitolando, il mondo alla rovescia, gli ospedali che uccidono, il

62 *Trattamento di quiescenza* è incluso nella selezione inglese con il titolo di *Retirement Fund*.

63 Un'incongruenza cronologica probabilmente involontaria è quella, già incontrata (cfr. p. 106), riguardante la lettura dell'appendice de *La tregua*.

64 *Historias naturales*, la traduzione di Carmen Martín Gaité, è del 1988. In *Experience* Amis dichiara di aver frequentato una scuola a Palma di Maiorca (p. 14) e più volte racconta aneddoti ambientati nelle Baleari. Non molto invece è dato sapere sui rapporti tra Amis e l'Italia. Per ora basti che viene menzionata con una certa cognizione di causa in *Experience* alle pp. 266-267, e vi è ambientato il romanzo *The Pregnant Widow*, che ha decisi elementi autobiografici.

Macbeth) sono tutti citati, tradotti, in un saggio in lingua inglese del 1990:⁶⁵ è quello di Ilona Klein sulle *Storie Naturali*, presente in una miscellanea (*Reason and Light. Essays on Primo Levi*) edita addirittura prima della pubblicazione della traduzione *The Sixth Day*.⁶⁶ Forse questo dato da solo non basta, anche se diventa più stringente se viene unito al fatto che nel saggio si approfondiscono i cinque racconti del «Simpson's cycle», ovvero quelli della NATCA, tra cui proprio *Trattamento di quiescenza* (reso dall'autrice con *Retirement*). Ma l'elemento che lascia davvero pensare che Amis abbia avuto tra le mani questo saggio, traendone spunto, è che, tra i tanti video inseriti nel Tored, la studiosa sceglie di parlare proprio di quello del paracadute, colpita dal virtuosismo di Levi nel descrivere la realtà con la freccia del tempo inversa:

In un caso, un video è per sbaglio proiettato al contrario, in modo tale che il protagonista – e il lettore, attraverso lui – viva le sensazioni di un salto dal paracadute non solo al rallentatore, ma anche all'indietro nel tempo, partendo dall'atterraggio finale per arrivare, come ultima scena, al salto iniziale: si tratta di una magistrale descrizione letteraria da parte di Levi.⁶⁷

Dunque, un collegamento tra l'intervista, il paracadute di *Trattamento di quiescenza* e Amis probabilmente esiste. In tal caso, volendo tentare di ricostruire i fatti, l'autore inglese, spinto dalla ricerca letteraria sull'Olocausto e dalla particolare passione per Levi, avrebbe sfogliato, tra le altre letture critiche, la miscellanea su Levi *Reason and Light*, e, subito colpito dalle parole dell'intervista de «Il Giorno», nella traduzione di Klein in apertura di saggio, potrebbe aver iniziato a pensare a un eventuale protagonista medico (probabilmente maturato anche sulla base del Niyzli de *La zona grigia*) su cui edificare il suo romanzo, per meglio rendere il tema del Lager come mondo alla rovescia; e poi, letta la spiegazione della tecnica narrativa impiegata per l'episodio del paracadute, avrebbe avuto, in maniera epifanica, l'idea fondante del suo romanzo. A questo punto potrebbe aver letto (o riletto) *Storie Naturali*, in qualsiasi versione, vista l'importanza che ora quel testo aveva assunto per lui: poi, sarebbe bastato riprendere quella tecnica, affinarla e allargarla a un intero romanzo sulla *shoah*.

Nell'ipotesi contraria, si danno due possibilità: la prima è che, anche senza aver conosciuto il saggio di Klein, Amis abbia comunque letto le *Storie naturali* (è piuttosto improbabile, del resto, che non le conoscesse) e ne abbia tratto lo spunto della narrazione *backwards in time*. La seconda è che tutte quelle viste sin qui siano clamorose coincidenze: nessun documento, forse, potrà mai attestare che Amis abbia letto o non abbia letto *Trattamento di quiescenza* prima del 1991. Ad ogni modo, se davvero questa serie di coincidenze non è il segno di un'influenza di Levi su Amis che va ben al di là del macrotema

65 «World War II left “an upside-down world” in its wake, declared the author, “where fair is foul and foul is fair, [where] professors dig with shovels, assassins are supervisors, and hospitals kill”» (KLEIN, “*Official Science Often Lacks Humility*”, cit., p. 112).

66 Lo apprendiamo alle pp. 112 e 126, ma anche nella bibliografia del volume a p. 149, dove si citano tutte le traduzioni dalle opere leviane: all'appello mancano proprio quelle di *Storie naturali* e *Vizio di forma*.

67 «In one instance, a tape is played mistakenly in reverse, so the protagonist – and the reader through him – experiences the sensations of a parachute jump, however not only in slow motion, but in reversed action, from final landing first, to the beginning jump as the last scene: a truly masterful literary description on Levi's part» (KLEIN, “*Official Science Often Lacks Humility*”, cit., p. 123).

affrontato, è almeno sintomo della comunanza impressionante delle idee, della mentalità e della ricerca artistica e intellettuale di due dei grandi narratori dell'Olocausto, soprattutto per quanto riguarda la tecnica narrativa della narrazione all'indietro nel tempo. In entrambi i casi, una voce narrante in prima persona presenta gli eventi nell'unico ordine – causale, oltre che temporale – in cui li conosce, cioè quello inverso al nostro. Il lettore così adotta quello stesso punto di vista, ma, a differenza della voce narrante, sa che il giusto ordine del tempo è un altro: solo in questo modo può arrivare a comprendere delle verità che la normale freccia del tempo gli nasconde o forse non rimarca adeguatamente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMIS, MARTIN, *Esperienza*, trad. da Susanna Basso, Torino, Einaudi, 2002. (Citato alle pp. 97, 101, 102.)
- *La freccia del tempo*, trad. da Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 2010. (Citato alle pp. 97-101, 110.)
- *La zona d'interesse*, trad. da Maurizia Balmelli, Torino, Einaudi, 2015. (Citato alle pp. 97, 105, 106.)
- *Primo Levi, lo scrittore morto due volte*, trad. da Giuliana Dorrity, in «La Repubblica» (13 giugno 2014). (Citato alle pp. 104, 105.)
- *The problem with Nabokov*, in «The Guardian» (14 novembre 2009). (Citato alle pp. 105, 106.)
- *Time's Arrow. Or the Nature of the Offence*, London, Jonathan Cape, 1991. (Citato alle pp. 98-102, 110.)
- BIGSBY, CHRISTOPHER, *Writers in conversation. Volume one*, Norwich, EAS Publishing, 2000. (Citato a p. 107.)
- DICKINSON, MARTIN, *Martin Amis*, in «Financial Times Magazine» (24 maggio 2013). (Citato a p. 104.)
- FACCHINELLI, ELVIO, *La freccia ferma. Tre tentativi di annullare il tempo*, Milano, Adelphi, 1992. (Citato a p. 100.)
- GIGLIOLI, DANIELE, *Il rovescio del tempo. Considerazioni sulla temporalità narrativa a partire da Time's Arrow di Martin Amis*, in «Arcipelago», 1 (2002), pp. 163-178. (Citato alle pp. 98, 100, 109.)
- GRASSANO, GIUSEPPE, *Primo Levi*, Firenze, La Nuova Italia, 1981. (Citato a p. 104.)
- GUSSAGO, LUIGI, *Time's Arrow or the Nature of the Offence (1991): Martin Amis rilegge Primo Levi*, in «Spunti e ricerche», xxvi (2011), pp. 51-77. (Citato alle pp. 98, 99.)
- HÖSS, RUDOLF, *Comandante ad Auschwitz. Memoriale autobiografico*, Torino, Einaudi, 1985. (Citato a p. 105.)
- KLEIN, ILONA, «Official Science Often Lacks Humility». *Humor, Science and Technology in Levi's Storie Naturali*, in *Reason and Light. Essays on Primo Levi*, a cura di Susan R. Tarrow, Ithaca (NY), Cornell Western Societies Papers, 1990, pp. 112-126. (Citato alle pp. 110, 112.)
- LEVI, PRIMO, *Collected Poems*, trad. da Ruth Feldman e Brian Swann, London, Faber e Faber, 1988. (Citato a p. 103.)

- LEVI, PRIMO, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007. (Citato a p. 108.)
- *If This Is a Man; The Truce*, trad. da Stuart Woolf, London, Abacus, 1987. (Citato a p. 103.)
- *If This Is a Man; The Truce*, trad. da Stuart Woolf, London, Vintage, 1987. (Citato a p. 105.)
- *Il sistema periodico*, in *Tutti i racconti*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 104.)
- *La tregua*, in *Se questo è un uomo; La tregua*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 102.)
- *Ma perché Auschwitz? Gli ebrei e la tragedia dei lager nazisti. I giovani interrogano. Primo Levi risponde*, in «Tuttolibri», 11/8 (1976), pp. 4-5. (Citato a p. 106.)
- *Moments of Reprieve*, trad. da Ruth Feldman, London, Micheal Joseph, 1986. (Citato a p. 103.)
- *Se questo è un uomo*, in *Se questo è un uomo; La tregua*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 102.)
- *Storie naturali*, in *Tutti i racconti*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 109.)
- *The Truce*, trad. da Stuart Woolf, Boston, Little, Brown e Co., 1965. (Citato a p. 105.)
- LIFTON, ROBERT JAY, *I medici nazisti. La psicologia di un genocidio*, Milano, BUR, 2003. (Citato a p. 101.)
- *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*, New York, Basic Book, 1986. (Citato a p. 101.)
- MATTIODA, ENRICO, *Levi*, Roma, Salerno Editrice, 2011. (Citato a p. 103.)
- MELLER, ANNA DZIEWIT, *Intervista a Martin Amis*, in «BukBuk» (28 ottobre 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=VIhnj8jYiwM>. (Citato a p. 105.)
- MULLAN, JOHN, *Intervista a Martin Amis*, in «The Guardian book club» (1 febbraio 2010), <http://www.theguardian.com/books/video/2010/feb/01/book-club-martin-amis-times-arrow>. (Citato a p. 106.)
- POLI, GABRIELLA e GIORGIO CALCAGNO, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992. (Citato alle pp. 103, 104.)
- SEAMAN, DONNA, *Intervista a Martin Amis*, in «25th Anniversary Chicago Humanities Festival. Journeys» (30 ottobre 2014), https://www.youtube.com/watch?v=rHAqe-zLrGc&index=2&list=PLKfi8SqUZ_-GRGe0zQh0gPuvildZ5HQ2Q. (Citato a p. 108.)

PAROLE CHIAVE

Primo Levi; Martin Amis; Influenze; Traduzioni; Narratologia; Olocausto.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Giuseppe Alvino (Avellino, 1990) si è laureato in Filologia Moderna alla Federico II di Napoli con una tesi sulle similitudini nella *Commedia* (tutor: Andrea Mazzucchi). Attualmente è dottorando di ricerca presso l'Università degli Studi di Genova: argomento della sua tesi, in filologia italiana (tutor: Marco Berisso), è l'edizione critica della seconda redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri alla *Commedia* del padre. Si è occupato del *Fiore* (in «Rivista di Studi Danteschi», xv 2015) e di alcuni commenti danteschi del Novecento, (in *Censimento dei Commenti Danteschi*, vol. 2). Scrive schede e recensioni per le sezioni *Dante* e *Duecento* de «La Rassegna della Letteratura Italiana».

giuseppe_alvino1990@libero.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIUSEPPE ALVINO, «*Il nastro a rovescio*». *Possibili influenze di Storie Naturali ne La freccia del tempo di Martin Amis*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», vi (2016), pp. 97–115.

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.

«È COME SBUCCIARE UNA CIPOLLA, VI È UNO STRATO DOPO L'ALTRO». IL CHIMICO E SCRITTORE LEVI DI FRONTE A KAFKA

MONICA BIASIOLO – *Universität Augsburg*

Dopo il confronto con il famoso testo kafkiano *Il processo* da parte di Alberto Spaini, Ervinio Pocar e Giorgio Zampa, nel 1983 esce nella collana 'Scrittori tradotti da scrittori' di Einaudi il Kafka di Primo Levi. È certamente una prova non semplice, sia perché lo scrivere di Kafka è uno scrivere oscuro ed enigmatico sia perché le pagine di Kafka obbligano per chi le traduce a misurarsi e a riflettere su temi quali la colpa, la vergogna e la dignità umana, temi che anche Levi, reduce da Auschwitz, fu costretto ad affrontare. Come sostiene Levi in un articolo pubblicato su «Il Tempo» sempre in quel 1983: «[R]ivisitare Kafka [è] una palinodia del mio ottimismo illuministico, ed un modo singolare di rivivere quella mia lontana stagione».

Ma il lavoro sul testo kafkiano, tra avvicinamento e prese di distanza, si dipana anche come processo di riflessione sulla scrittura, in particolare sui compiti e responsabilità dello scrivere e del comunicare, e sullo svisceramento di una lingua, il tedesco, che assume un ruolo in molti eventi decisivi della vicenda personale leviana.

After Alberto Spaini, Ervinio Pocar and Giorgio Zampa's edition of Kafka's famous novel *The Trial*, in 1983 Primo Levi's translation of the same text was published by Einaudi in the series 'Scrittori tradotti da scrittori'. The translation of Kafka's works is certainly not an easy task. Indeed, on the one hand, Kafka's writing is obscure and enigmatic; on the other hand, it forces the translator to deal with and reflect upon such themes as guilt, shame and human dignity, which Levi, as an Auschwitz survivor, had to tackle as well. In an article published by «Il Tempo» in the same year, Levi claimed that «[R]ivisitare Kafka» was «una palinodia del mio ottimismo illuministico, ed un modo singolare di rivedere quella mia lontana stagione».

Levi's work on Kafka's text, oscillating between proximity and distance, also entails a process of reflection on the duties and responsibilities of writing and communicating, as well as on the exploration of German as a language which played an important role in many crucial events of Levi's life.

I PREMESSA

«Kafka comprende il mondo (il suo, e anche meglio il nostro d'oggi) con una chiarezza che stupisce, e che ferisce come una luce troppo intensa»: ¹ è con queste parole che Primo Levi, traduttore di Kafka, riflette sullo scrittore boemo, autore di un'opera che entrerà nella storia della letteratura come uno degli esempi più paradigmatici del romanzo giudiziario, pur superandone i limiti, per implicazioni contenutistiche e peculiarità. Si tratta di *Der Prozess*, romanzo rimasto incompiuto e la cui pubblicazione nel 1925 fu espressamente voluta da Max Brod. ² La storia del protagonista della vicenda narrata, tale Josef K., non verrà trattata in questo saggio in modo dettagliato, ma servirà esclusivamente per fornire al lettore un quadro sintetico della vicenda nel quale sono da collocare le riflessioni proposte.

Obiettivo del presente contributo è quello di approfondire, ricostruendola anche con riferimento ad altri testi leviani, l'elaborazione del processo di avvicinamento e di-

¹ PRIMO LEVI, *Tradurre Kafka*, in *Racconti e saggi*, Torino, Editrice La Stampa, 1986, pp. 111-113, a p. 112.

² Il romanzo esce nel 1925 presso la casa editrice berlinese Die Schmiede nella collana 'Die Romane des 20. Jahrhunderts': FRANZ KAFKA, *Der Prozess* [1925], Berlin, Die Schmiede, 1925. Per le vicende concernenti la redazione e la pubblicazione del testo si rimanda a MICHAEL MÜLLER, *Erläuterungen und Dokumente. Franz Kafka, Der Proceß*, Stuttgart, Reclam, 2009, pp. 80-93.

stanziamento attuato da Primo Levi traduttore tramite quel *conoscere e capire* che il lavoro di traduzione, *esso stesso processo*, permette. Il testo kafkiano pone chi traduce, così come lo stesso lettore, davanti ad uno specifico lessico che produce chiari spazi dell'assenza, perché in parte inaccessibili. Kafka conduce infatti il lettore con il suo linguaggio, il suo stile e la terminologia usata, verso una precisa direzione per poi deviare o negarla; così la sua lingua diventa una trappola labirintica: «Si precipita nell'incubo dell'inconoscibile fin dalla prima frase», dirà infatti Levi a proposito della sua esperienza davanti alle pagine dello scrittore boemo.³

Si parta ora proprio da uno sguardo su questi spazi e sullo scrivere kafkiano.

2 JOSEF K. E IL LINGUAGGIO DELL'ASSENZA

Definire gli spazi dell'assenza in Kafka significa fare una disamina della sua scrittura, porsi a contatto con essa, e quindi anche con il significato esistenziale che la scrittura aveva per lui. Scrivere per Kafka era una necessità. Lo stesso è valso per Primo Levi, per il quale scrivere è stato compiere un dovere.⁴

Leggendo, anche solo brevemente, gli episodi di cui è costituito *Der Prozess*, la prima affermazione che si può fare è che, a discapito di titolo e conseguenti aspettative del lettore sul soggetto affrontato, pochi sono i passi in cui si può riconoscere l'applicazione dell'argomentazione e della procedura processuale, anche se scelte sintattiche e lessicali appartenenti ad esse sono da riconoscersi come parte costitutiva dell'apparato linguistico-narrativo kafkiano:⁵ già il titolo come micro-testo posto in copertina, che ha la funzione di orientamento e introduzione, conduce sì il destinatario lungo le traiettorie del mondo giuridico, ma in realtà devia dalla prospettiva apparentemente data conducendo verso percorsi imprevedibili. Interrogatori, almeno come si è abituati a conoscerli, sebbene

3 PRIMO LEVI, *Nota del traduttore*, in Franz Kafka, *Il processo*, trad. da Primo Levi, Torino, Einaudi, 1983, pp. 253-255, a p. 253.

4 Sulle motivazioni generali dello scrivere si veda PRIMO LEVI, *Perché si scrive*, in *L'altrui mestiere*, con un articolo di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1985, pp. 31-34.

5 Per la presenza di elementi rintracciabili in Kafka e indicati come propri del linguaggio formale giuridico anche negli attuali manuali di diritto si veda KERSTIN GERNIG, *Die Kafka-Rezeption in Frankreich. Ein diachroner Vergleich der französischen Übersetzungen im Kontext der hermeneutischen Übersetzungswissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, p. 105. Anche Marlis Gerhardt nel suo studio semiotico sul linguaggio kafkiano rileva come la frequenza di alcune formule, in particolare «wenn... dann...», «wenn..., so...» e l'impiego di particelle limitative «zwar..., aber...», «selbst wenn...», «allerdings», «nicht nur..., sondern auch...», o la frequente reiterazione della coordinazione «und» o «oder» siano caratteristiche proprie sia di Kafka sia dei testi di diritto penale austriaco in uso all'epoca. MARLIS GERHARDT, *Die Sprache Kafkas. Eine semiotische Untersuchung*, tesi di dott., Stuttgart 1969, p. 130 e sgg. Particolare è l'attenzione rivolta inoltre dalla studiosa alla frequenza d'uso in Kafka ad esempio dell'indicativo ipotetico, mentre non rilevabili sarebbero particolari arcaismi, se non si considerano quelli ritenuti tali dal lettore attuale, come ad esempio «Advokat», KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., es. pp. 45, 169, 171. In aggiunta si faccia attenzione all'ampio impiego della diatesi passiva deagentivata che conferisce un maggiore tono di astrattezza e impersonalità nella determinazione del Tribunale e dei suoi procedimenti, il cui vero operato non viene mai svelato. In analoga direzione si colloca inoltre il frequente uso di verbi modali, anch'essi tipici delle formulazioni contenute nei testi di legge: si pensi ad esempio alla frequenza di «sollen» (il «dover essere») e di «können» (il «poter essere»).

Kafka tematizzi e ponga costantemente sullo sfondo questa figura processuale, non sono presenti;⁶ non c'è l'uso diretto sulla pagina del *latinorum* di manzoniana memoria, che è tipico del linguaggio forense, anche se al latino si farà accenno;⁷ non vengono lette sentenze davanti ad una corte, sebbene già in apertura ci sia una condanna e alla fine un'esecuzione. Il funzionario di banca Josef K., protagonista del romanzo, non sa nulla della calunnia di cui è stato oggetto. Non sa chi sia il soggetto calunniante, non sa quello che lo aspetta. Viene convocato in Tribunale (che è da distinguere dal tribunale del Palazzo di Giustizia)⁸ di domenica – giorno scelto per non ostacolare il suo lavoro –,⁹ ma in questo luogo della legge, durante la prima visita, non si conduce nessuna inchiesta su di lui; anzi è lui stesso il soggetto preposto a parlare e a condurre il discorso. È a lui che viene addossata una colpa, seppure di questa colpa nulla venga svelato. Anche alla convocazione a comparire davanti al giudice non segue un procedimento corrispondente alle attese del lettore. Eppure Josef K. è in un'aula di tribunale davanti ad un giudice istruttore e viene sottoposto ad interrogatorio; almeno questo si dice.¹⁰ Di là dai possibili pronostici, l'esame che su di lui si conduce è ridotto esclusivamente a una sola interrogativa volta ad accertare la professione dell'imputato,¹¹ dopo la quale segue un monologo del protagonista, in cui vengono citati «die Akten des Untersuchungsrichters» e uno «Schuldbuch» e in cui viene commentata da Josef K. la procedura fino ad allora adottata nei suoi confronti.¹² A questa mole di parole segue, nel momento della realizzazione da parte del giudice dell'imminente allontanamento dell'imputato, qualcosa di conciso, ma significativo e allo stesso tempo assurdo: la doverosa precisazione al protagonista del fatto di essersi sottratto al vantaggio che l'interrogatorio rappresenta per il reo.¹³

Una simile situazione si ripete la settimana successiva quando, privo della convocazione per la seconda udienza, Josef K. trova la sala ad essa preposta completamente vuota.¹⁴ Nella stessa assenza – perché più che di un dialogo si tratta di un monologo – si svolge anche l'incontro con l'avvocato Huld, ex-compagno di scuola dello zio del protagonista; Kafka non gli fa rivolgere quasi alcuna domanda diretta al cliente.

La prima memoria, alla quale l'avvocato Huld afferma di lavorare, non sarà del resto mai inoltrata, poiché in fondo «[l]a legge è "aperta" perché fatta di parole, ma inevitabilmente "chiusa" (inaccessibile al profano) in quanto elemento di un sistema autoreferenziale [...]».¹⁵ La tensione accessibilità/inaccessibilità è presenza costante in Kafka che,

6 ULF ABRAHAM, *Der verhörte Held. Verböre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1985, pp. 35-41. Nel secondo capitolo, è Josef K. a ricoprire davanti al giudice il ruolo dell'accusatore. KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 70 e sgg.

7 *Ivi*, p. 309.

8 La differenza tra queste due tipologie di tribunali (quello del Palazzo di Giustizia e quello della soffitta) viene sottolineata da una frase pensata ma non pronunciata da Josef K. nel sesto capitolo del romanzo. *Ivi*, p. 179.

9 KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 54.

10 *Ivi*, p. 69 e sgg.

11 *Ivi*, p. 69. «– Dunque –, disse il giudice istruttore sfogliando il quadernetto e rivolgendosi a K. col tono di chi fa una constatazione, – dunque lei è imbianchino?» FRANZ KAFKA, *Il processo* [1983], trad. da Primo Levi, Torino, Einaudi, 1983, p. 45.

12 KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 72. Le due espressioni vengono rese da Levi rispettivamente con «gli atti del giudice istruttore» e «memoriale d'accusa» (KAFKA, *Il processo* [1983], cit., p. 47).

13 KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 83.

14 *Ivi*, p. 85.

15 JEAN-LUC EGGER, *Prolegomeni a un approccio traduttivo dei testi normativi*, in «LeGes», 11 (2006), pp. 173-184, a p. 174. Si vedano i riscontri in KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., pp. 198-199.

con diverse anticipazioni, raddoppia, anzi moltiplica l'immagine tracciatane nella parabola *Davanti alla legge*, inserita nel nono capitolo,¹⁶ ponendo il protagonista davanti ad uno o più punti concreti di accesso che, tuttavia, gli è (sono) precluso (-i).

Sorprende poi che sia proprio il pittore Titorelli, che ha conoscenze approfondite della corte, e non un uomo di legge (ma in fondo non è anche Titorelli uomo del Tribunale?), a dare spiegazioni riguardo al futuro che si prospetta a Josef K. delucidandogli i tre tipi possibili di assoluzione, e che quindi assuma un ruolo che per quasi tutto il romanzo è rimasto per lo più vacante, sebbene paradossalmente presente.¹⁷

Figure e momenti assenti, dunque, anche se la loro presenza è sentita, o almeno attesa dal fruitore: la scrittura di Kafka marca di conseguenza anche un'assenza, un'indefinibilità del dove, quando, chi, come e perché e quindi una reinterpretazione continua del possibile, richiedendo una soluzione dell'enigma costruito attorno alla parola.

Kafka è impenetrabile e bloccante per Levi che, come traduttore, si trova a dover ripercorrere anche gli spazi kaffiani dell'ambiguo, fra detto e non detto. Fortemente polisemico, seppur spogliato da costruzioni involute, il linguaggio kaffiano richiede infatti una decodificazione a strati, che pone in questione il concetto di chiarezza del discorso e che, pur contraendola, amplifica la parola. Fascino e ambiguità nel detto e nel non determinato, freddezza e distacco, apparente semplicità e asetticità del linguaggio,¹⁸ caratterizzano la lingua disadorna e scorrevole, eppure allo stesso tempo complessa e densamente metaforica dello scrittore boemo.

Il lavoro, per il traduttore Levi (ma per tutti coloro che affrontano un testo kaffiano), si pone dunque come un delicato lavoro di scavo, da condursi, nella migliore delle ipotesi possibili, fino allo strato più interno della parola, attraverso un'operazione di rottura della linearità semantica. Svelare Kafka – e Levi lo sa – richiede essere tecnicamente precisi, distinguere relazioni ed interazioni, procedere a riconoscere dapprima le molecole e poi gli atomi della scrittura. Le dichiarazioni fatte a proposito del confronto con il testo kaffiano dallo scrittore torinese non a caso sono plasmate sui binari della sua formazione e professione chimica: l'opera del chimico che pesa, misura e divide, raccoglie

16 La parabola *Davanti alla legge*, già pubblicata in forma indipendente come racconto breve nel 1915, viene narrata dal sacerdote che Josef K. incontra nella cattedrale, dove si è recato in quanto incaricato di mostrare l'edificio a un importante cliente italiano della banca presso cui lavora. La storia narra di un uomo di campagna che trovatosi di fronte alla porta della Legge, sorvegliata da un guardiano, vi chiede l'accesso, cosa che gli viene negata. Con perseveranza e sperando di esservi prima o poi ammesso, aspetta per lunghi anni davanti all'entrata: elargisce anche dei doni al guardiano per tentare di corromperlo ma, nonostante questi vengano accettati con coscienza della voluta corruzione, il divieto persiste. L'attesa dura fino al momento in cui, quasi alla fine dei suoi giorni, l'uomo di campagna rivolge al guardiano la seguente domanda: «Tutti si vogliono avvicinare alla Legge; come mai, in tutti questi anni, nessuno ha chiesto di entrare oltre a me?». La risposta data è: «Qui, nessun altro poteva ottenere il permesso: questa entrata era riservata solo a te. Adesso vado a chiuderla». KAFKA, *Il processo* [1983], cit., pp. 233-235, citazione a p. 235.

17 È Titorelli stesso che aiuta il lettore ad identificarlo come tale non solo per la modulazione della sua spiegazione ma anche per l'osservazione esplicita a riguardo, che a questa precede e che si riferisce al suo ruolo. KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 264. Si noti che la scena si svolge nello stambugio dell'artista, anche questo situato in una soffitta del tutto simile a quella in cui il protagonista si è recato per la prima convocazione. Non a caso il piccolo locale adibito a studio fa parte, infatti, proprio degli uffici del tribunale.

18 PRIMO LEVI, *Così ho rivissuto il Processo di Kafka. Intervista con Luciano Genta*, in «Tuttolibri» (9 aprile 1983), p. 2, dove Levi utilizza l'aggettivo «asettico».

dati e risponde guidandosi sempre con osservazioni empiriche condotte al microscopio, è l'opera di Levi traduttore, che studia la composizione della materia a cui si trova di fronte ed il suo comportamento, i legami e le forze che mantengono uniti i singoli elementi e quelli che li rompono. Come la chimica, anche la traduzione del testo kafkiano, inoltre, offre a Levi l'accesso a un modello conoscitivo e narrativo, a uno specchio riflettente sebbene accecante, nel quale lo scrittore torinese è costretto a riconoscere non da ultimo una certa affinità. Richiede però anche la comparazione con altri dati precedenti, che nel nostro caso specifico sono le traduzioni già svolte sul testo, tra cui quelle di Alberto Spaini e di Giorgio Zampa, nonché la loro messa in discussione. È questo ciò che Levi fa con il suo rapporto di incontro/scontro con il testo di Kafka.

3 INSIEME, TRADUZIONE E ORIGINALE TRACCIANO UN ITINERARIO

In Italia il tentativo di tradurre l'opera kafkiana qui presa in esame è stato compiuto più volte e con diversi risultati. Il primo a cimentarsi con una traduzione in lingua italiana della vicenda giudiziaria di Josef K. è nel 1933 Alberto Spaini.¹⁹ Seguono ad essa, nel 1969 e nel 1973, i lavori di Ervinio Pocar e di Giorgio Zampa, che pubblicano rispettivamente le loro versioni presso Mondadori e Adelphi. Nel 1983 esce invece la traduzione di Primo Levi,²⁰ che accetta il compito su richiesta dell'editore torinese Einaudi al quale con tutta probabilità non passa inosservato in quell'anno né il centenario della nascita dello scrittore boemo, né il cinquantesimo della prima traduzione di Spaini.²¹

La traduzione leviana è pensata per la collana 'Scrittori tradotti da scrittori', che è qualcosa di particolare all'interno della produzione editoriale della casa editrice torinese, in quanto voluta e curata personalmente da Giulio Einaudi.²² Come rivela il titolo stes-

19 FRANZ KAFKA, *Il processo* [1933], trad. e pref. di Alberto Spaini, Torino, Frassinelli, 1933. Il suo lavoro, che apre l'accesso al testo kafkiano in Italia, presenta, oltre a diverse imprecisioni, sviste e veri e propri errori di traduzione, numerose cancellazioni rispetto all'originale tedesco. Si veda a tale proposito SANDRA BOSCO COLETOS, *La traduzione di «Der Prozeß» di Franz Kafka*, in «Studi Tedeschi. Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», xxviii (1985), pp. 229-268, alle pp. 244-247.

20 La collaborazione di Primo Levi come traduttore per l'Einaudi inizia nel 1952. Nel 1955 segue la riproposta all'editore di *Se questo è un uomo*, la cui pubblicazione era stata dapprima rifiutata. CARLO PALADINI, *A colloquio con Primo Levi*, in *Lavoro, criminalità e alienazione mentale: ricerche sulle Marche del primo Novecento*, a cura di Paolo Sorcinelli, Ancona, Il lavoro editoriale, 1987, pp. 147-160. Si veda inoltre GIULIO EINAUDI, *Primo Levi e la Casa editrice Einaudi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 393-399.

21 GIUSEPPE BERNARDI, *Primo Levi traduce Kafka*, in «Il Giornale» (22 maggio 1983), dove si parla del centenario della nascita e di altre iniziative intorno a Kafka. Simili coincidenze cronologiche vengono anche rilevate da VELANIA LA MENDOLA, «Scrittori tradotti da scrittori»: *figlia della crisi, iperbole dello stile Einaudi*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, prefazione di Carlo Carena, Milano, EDUCatt, 2009, pp. 517-546, a p. 520. Non si dimentichi che per Einaudi erano già usciti nel 1945 e nel 1976 *America* tradotta da Alberto Spaini e *La Metamorfosi e altri racconti* nella versione di Emilio Castellani. Si veda qui *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Torino, Einaudi, 1999, p. 310.

22 La collana, inaugurata nel 1983, «vuole richiamare l'attenzione sull'arte del tradurre che è sempre stata tra gli interessi fondamentali dell'attività editoriale einaudiana». *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1993*, Torino, Einaudi, 1999, p. 731. Il nome di Kafka comparirà all'interno della collana di lì a breve, ancora nel 1986, quando uscirà la traduzione di *Nella colonia penale e altri racconti* firmata da Franco Fortini.

so, Einaudi impiega per il suo progetto non semplici traduttori, ma scrittori-traduttori e, nel caso particolare dell'opera kafkiana, pensa a Levi perché crede, con un intuito che spesso gli dava ragione, che lo scrittore si possa bene «identificare nel protagonista del romanzo». ²³ Einaudi quindi ha pensato per le opere da inserire in questa collana non a una traduzione qualunque, ma ad una d'autore. L'intenzione dell'editore è «di rilanciare alcuni classici nella traduzione di alcuni scrittori moderni», un'«idea intelligente, originale e provocatoria, anzi è intelligente perché è provocatoria», ²⁴ e che implica, incoraggiandolo, un confronto diretto e di spessore tra traduttore e scrittore. Levi parla a riguardo di un «mutare pelle», di un «travasarsi in un altro scrittore»: ²⁵ «[i] presupposto era che lo scrittore traduttore avrebbe lasciato tracce di se stesso». ²⁶ La caratteristica dei volumi pubblicati però è anche un'altra: i testi sono chiamati a distinguersi altresì per il loro elegante taglio estetico con il colore carta da zucchero della copertina, sulla quale campeggiano in bianco il titolo del libro e il nome del traduttore, mentre quello dell'autore è riportato in nero, ²⁷ così che, risaltando il bianco sul nero, l'opera sembra quasi non appartenere più all'autore che realmente l'ha scritta, ma al traduttore. ²⁸ L'operazione editoriale messa in moto a Torino in via Umberto Biancamano, sede della casa editrice Einaudi, così si svolge:

l'editore o chi per lui va dall'autore illustre e gli domanda: «Vuoi scrivere un libro per interposta persona? E quale?». Supponiamo che la risposta sia sì e che il titolo proposto non dispiaccia: «Bene», dice l'editore a questo punto; «allora “Les liaisons dangereuses” [o “Guerra e pace” o qualunque altro sia il libro nominato] da questo momento diventa tuo». Il presupposto è che lo scrittore, amando in modo speciale il tale libro, se ne nutra fino a farne sostanza della propria natura di creatore. Quanto all'effetto atteso, lo troviamo indicato nitidamente nella quarta di copertina: «Lo scrittore-traduttore si viene ad arricchire di un libro altrui, e il testo tradotto viene ad essere illuminato dal riflesso del mondo contemporaneo». ²⁹

Questa è tuttavia solo una faccia della medaglia, o come meglio la definisce Fabrizio Dentice, «la faccia» della collana «rivolta al pubblico». ³⁰ «Poi c'è quella che guarda nel cortile di casa; [...]», la «faccia domestica», ³¹ che così viene riassunta:

Questa [...] parla allo scrittore e gli dice: «Senti un po': ecco qua un romanzo celebre e fuori diritti, perché l'autore è morto da più di cinquant'anni. Se tu me

²³ GIULIO EINAUDI, *Frammenti di memoria*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 175.

²⁴ PRIMO LEVI, *Un'aggressione di nome Franz Kafka. Intervista con Fedrico De Melis*, in *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 188-194, a p. 188.

²⁵ LEVI, *Così ho rivissuto il Processo di Kafka*, cit., p. 2.

²⁶ PRIMO LEVI, *Mi travesto da Kafka. Intervista con Fabrizio Dentice*, in «L'Espresso» (24 aprile 1983), pp. 115-120, a p. 117.

²⁷ LEVI, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, cit., p. 188.

²⁸ A questo proposito Marco Belpoliti ha notato come all'uscita del volume anche la critica abbia mostrato di considerare il libro quasi più di Levi che di Kafka. MARCO BELPOLITI, *Primo Levi*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 90-91.

²⁹ LEVI, *Mi travesto da Kafka*, cit., p. 115.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

lo traduci, i diritti che andrebbero all'autore li do a te. E ti metto anche il nome in copertina alla pari col suo: anzi ancora più vistoso, perché te lo stampo in negativo, bianco su blu, mentre il suo lo stampo in nero».³²

Nel 1983 il testo di Kafka non è il solo ad essere pubblicato, anche se è il primo ad inaugurare la serie: escono dopo di lui in ordine cronologico *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde* di Robert Louis Stevenson, tradotto da Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *La signora Bovary* di Gustave Flaubert nella versione di Natalia Ginzburg, *Candido ovvero l'ottimismo* di Voltaire e i primi tre volumi de *I racconti* di Edgar Allan Poe,³³ rispettivamente nella trasposizione di Riccardo Bacchelli e Giorgio Manganelli. Levi, che da poco ha terminato la stesura di *Se non ora, quando?* e che conosce Kafka già attraverso le letture da lui fatte negli anni di studio,³⁴ si accosta al lavoro di traduzione portandolo a compimento in breve tempo. Il coinvolgimento è fortissimo: lo stesso Levi ammetterà di essersi riconosciuto talmente in Josef K. da sentirsi in prima persona «processato come lui».³⁵

3.1 LEVI DI FRONTE AL VOCABOLARIO DEI CARNEFICI E A QUELLO DELLE VITTIME

Tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta Levi frequenta per ben cinque anni dei corsi di perfezionamento al Goethe-Institut di Torino: le lezioni gli servono per chiarificazioni su espressioni moderne e particolari etimologie di una lingua di cui, scrive Levi, «avevo imparato gli elementi ad orecchio, in condizioni disagiate» e «avevo poi usat[o] per anni per ragioni di lavoro, badando al sodo, cioè a capire e a farmi capire, [...] trascurandone la singolarità, la grammatica e la sintassi».³⁶ Per conto della Siva, Società industriale vernici e affini, fondata a Settimo Torinese il 10 febbraio

32 *Ivi*, pp. 115-117.

33 *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1993*, cit., p. 914.

34 PRIMO LEVI, *Se non ora, quando?*, Torino, Einaudi, 1982; CAROLE ANGIER, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, trad. da Valentina Ricci, Milano, Mondadori, 2004, p. 833; MASSIMO DINI e STEFANO JESURUM, *Primo Levi. Le opere e i giorni*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 22.

35 LEVI, *Mi travesto da Kafka*, cit., p. 118.

36 PRIMO LEVI, *Tornare a scuola*, in *L'altrui mestiere*, con un articolo di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1985, pp. 27-30, a p. 27; GERMAINE GREER, *Colloquio con Primo Levi*, in *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, trad. da Erminio Corti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 65-67, a p. 67 [l'intervista completa è stata pubblicata con il titolo *Germaine Greer Talks to Primo Levi*, in «The Literary Review» CXXXIX (November 1985), pp. 15-19]; DINI e JESURUM, *Primo Levi. Le opere e i giorni*, cit., p. 144. In *Vanadio* (PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 215-228), Levi racconta di aver casualmente trovato nel 1967, tramite la corrispondenza commerciale con una ditta tedesca, il nome del Dr. Müller che, nel periodo del laboratorio della Buna, controllava di tanto in tanto il suo lavoro, e del contatto privato stabilito con lui tramite lettera. Levi riporta di aver mandato al Dr. Müller una copia dell'edizione tedesca di *Se questo è un uomo* e di aver ricevuto una risposta molto dettagliata, in cui l'interlocutore usa anche un'espressione su cui lo scrittore si sofferma per chiarirla: «Nella sua prima lettera aveva parlato di “superamento del passato”, “Bewältigung der Vergangenheit”: ho poi saputo che questo è uno stereotipo, un eufemismo della Germania d'oggi, dove è universalmente inteso come “redenzione dal nazismo”; ma la radice “walt” che vi è contenuta compare anche in parole che dicono “dominio”, “violenza” e “stupro”, e credo che traducendo l'espressione con “distorsione del passato”, o “violenza fatta al passato”, non si andrebbe molto lontano dal suo senso profondo». *Ivi*, p. 227.

1945 da Federico Accati e di cui era diventato direttore tecnico, Levi aveva infatti già compiuto almeno una quindicina di viaggi in Germania,³⁷ sebbene del tutto «frettolosi».³⁸ Le «condizioni disagiate» in cui la lingua tedesca era diventata a poco a poco per Levi lingua quotidiana,³⁹ erano state quelle del periodo di prigionia nel campo di Auschwitz, luogo-eccesso del male e luogo-«prova della non-esistenza di Dio».⁴⁰ Lì, barattando il pane, poiché «altra moneta non c'era», Levi prigioniero aveva preso «breve lezioni somministrate sottovoce, fra il momento del coprifuoco e quello in cui» si cedeva «al sonno» da un alsaziano.⁴¹ All'interno del Lager, la lingua tedesca è, per i pochi come Levi che la comprendono e la sanno attivamente usare, lingua di sopravvivenza perché strumento di comunicazione con i compagni costretti anch'essi a convivere nell'inferno concentrazionario e strumento utile per comprendere il vissuto quotidiano in tale luogo, anche se ben poco comunque si può capire in una realtà incomprensibile come quella del campo di concentramento:

Scaraventato ad Auschwitz, nonostante lo smarrimento iniziale (anzi, forse proprio grazie a quello) ho capito abbastanza presto che il mio scarsissimo *Wortschatz* era diventato un fattore di sopravvivenza essenziale. *Wortschatz* significa «patrimonio lessicale», ma alla lettera «tesoro di parole»; mai termine è stato altrettanto appropriato. Sapere il tedesco era la vita: bastava che mi guardassi intorno. I compagni italiani che non lo capivano, cioè quasi tutti salvo qualche triestino, stavano annegando ad uno ad uno nel mare tempestoso del non-capire: non intendevano gli ordini, ricevevano schiaffi e calci senza comprendere il perché.⁴²

È il tedesco della prigionia, delle guardie che dettano gli ordini e intimano ed eseguono punizioni, che danno divieti, che infliggono prescrizioni, il tedesco abbruttito e mutilato, «scheletrico, urlato, costellato di oscenità e di imprecazioni».⁴³ Una lingua fatta di un «gergo degradato, spesso satanicamente ironico»,⁴⁴ in cui non affiora la parola umana, totalmente diverso non solo dal tedesco studiato sui manuali di chimica, ma soprattutto da quello «melodioso e raffinato» dei versi di Heinrich Heine e da quello dei componimenti di Rainer Maria Rilke e Werner Bergengrün, con i quali Levi, come

37 DINI e JESURUM, *Primo Levi. Le opere e i giorni*, cit., p. 144.

38 ANNE NEUSCHÄFER, *Primo Levi in Germania*, in *Diffusione e conoscenza di Primo Levi nei paesi europei. La manutenzione della memoria, Atti del Convegno (Torino 9-10-11 ottobre 2003)*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2005, pp. 185-199, a p. 186.

39 Il primo incontro con il tedesco era avvenuto per Levi grazie ai testi della letteratura scientifica relativa alla chimica – si ricordi, tra gli altri, qui il famoso manuale di LUDWIG GATTERMANN, *Die Praxis des organischen Chemikers*, Leipzig, Veit, 1894, citato in PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Se questo è un uomo; La tregua*, Torino, Einaudi, 1995, p. 96. Levi si era formato non da ultimo poi sull'opera di analisi chimica qualitativa di WILHELM AUTENRIETH e CARL AUGUST ROJAHN, *Qualitative chemische Analyse nebst Abriss der Grundlagen der allgemeinen Chemie*, Dresden, Theodor Steinkopff, 1935. Su entrambi cfr. anche ANTONIO DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2011, pp. 86-91.

40 FERDINANDO CAMON (a cura di), *Autoritratto di Primo Levi*, Padova, Edizioni Nord-Est, 1972, p. 72.

41 PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007, p. 75.

42 *Ivi*, p. 74.

43 *Ivi*, p. 75.

44 *Ivi*, p. 141.

nel caso delle pagine di Kafka, si confronterà.⁴⁵ Nel corso della sua vita Levi è costretto a misurarsi con diversi registri e stili del tedesco, differenti linguaggi appartenenti ad una sola lingua, dei quali, immerso nello studio, apprezza le precisioni di espressione e di terminologia, così come le altezze poetiche; nel Lager, invece, laddove espropriato della propria lingua, è costretto a fare uso soprattutto del tedesco, della parola deve sperimentare l'abuso fattole, l'«eclissi».⁴⁶ «[L]à dove si fa violenza all'uomo, la si fa anche al linguaggio».⁴⁷ Il tedesco del campo – Levi lo dice in *I sommersi e i salvati* – è una lingua «che certo Goethe non avrebbe capito»,⁴⁸ fatta di «barbarici latrati»,⁴⁹ di «ruggiti dei Kapos e delle SS», di «motti insulsi o ironici scritti in gotico sulle capriate della baracca»,⁵⁰ di sigle, un'idioma deturpato, una lingua violentata e storpiata nel suo essere più profondo, corrotta e subdola.

Ma si ritorni al 'faccia a faccia' leviano con il testo di Kafka, dove due in particolare sono gli aspetti rilevanti:⁵¹ la data di pubblicazione della traduzione (quello degli anni Ottanta è un periodo importante per la storia della Shoah: da una parte scrivono i figli e i nipoti dei sopravvissuti e per confrontarsi con il passato devono tenere conto anche della lezione leviana,⁵² dall'altra comincia il negazionismo storico)⁵³ e l'esperienza personale condivisa o meglio, ritrovata da Levi nell'opera dell'autore boemo. Il testo di Kafka permette infatti a Levi, che condivide con lui l'essere ebreo, di tornare a riflettere su temi centrali anche del proprio vissuto e della propria poetica. Josef K. è ritenuto colpevole e, per questo, è un perseguitato e punito, anche se non si sa di che colpa si sia macchiato. «[F]u come se la vergogna gli dovesse sopravvivere», dice Kafka in chiusura.⁵⁴ La riflessione sul testo kafkiano coinvolge insieme alla questione della colpa anche quella della vergogna, già peraltro trattata da Levi nel capitolo *L'ultimo* di *Se questo è un uomo* e su cui tornerà altresì in *I sommersi e i salvati*:⁵⁵ si tratta della «vergogna di essere uomini»,⁵⁶ «la vergogna che i tedeschi non conobbero, quella che il giusto prova davanti alla

45 *Ivi*, p. 75-76, in riferimento alla lirica di Heine. Per i riscontri sul confronto leviano con questi tre autori si veda PRIMO LEVI, *Ad ora incerta*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 519-582, alle pp. 529, 541, 542; *Traduzioni*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 588-598. Cfr. inoltre NEUSCHÄFER, *Primo Levi in Germania*, cit., p. 186.

46 LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 79.

47 *Ivi*, p. 76.

48 *Ivi*, p. 94.

49 LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 16.

50 LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 75.

51 È da notare che Levi conosceva perlomeno una grossa parte dei racconti kafkiani già dagli anni di gioventù. A questo proposito si rimanda a FIORA VINCENTI, *Invito alla lettura di Primo Levi*, Milano, Mursia, 1990, p. 37; GIOVANNI TESIO, *Ritratti critici di contemporanei: Primo Levi*, in «Belfagor», XXXIV (1979), pp. 657-676, a p. 658; cfr. anche THOMAS TATERKA, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin, Erich Schmidt, 1999, p. 124.

52 *Se questo è un uomo* esce nel 1947 presso la casa editrice De Silva: PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947.

53 Si vedano ad esempio le distorsioni storiche introdotte dal saggista britannico David Irving volte a negare, tra le altre cose, l'esistenza delle camere a gas, e si consideri allo stesso tempo, per contro, l'importanza di Levi come punto primo di riferimento per le scritture memorialistiche sullo sterminio.

54 KAFKA, *Il processo* [1983], cit., p. 250.

55 LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 133; *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 53-64.

56 Cfr. FRANCO BALDASSO, *Il cerchio di gesso. Primo Levi narratore e testimone*, Bologna, Pendragon, 2007,

colpa commessa da altri, e gli rimorde che esista»,⁵⁷ dell'uomo-Giobbe che soffre ingiustamente, ma non cade in ginocchio, non strilla, non piange, sebbene sia «degradato ad animale da esperimento».⁵⁸

Nonostante quindi nella nota da lui aggiunta alla traduzione, così come in un articolo per il quotidiano «La Stampa» uscito il 5 giugno 1983, Levi dichiara una certa distanza verso lo scrittore praghese ponendosi su una prospettiva opposta di scrittura rispetto a quella kafkiana,⁵⁹ diversi rimangono anche i punti di contatto tra i due autori. In quel 1983, anno di uscita del testo, Levi parla a più riprese del suo lavoro di traduttore, non mancando di fare qualche accenno a quelli che ritiene i parallelismi tra la sua vita e quella dello scrittore praghese.⁶⁰ Levi non risparmia inoltre parole sulla chiarezza mostrata da Kafka che, in particolare nell'ultima pagina della sua opera, quella con l'esecuzione finale, ha composto «una pagina che mozza il fiato. Io, reduce da Auschwitz non l'avrei mai scritta, non così: o mai così: per incapacità e insufficienza di fantasia, certo, ma anche per un pudore davanti alla morte che Kafka non conosceva, o se sì, rifiutava; o forse per mancanza di coraggio».⁶¹

In un'intervista con Germaine Greer, risalente al 1985, il lavoro di traduzione viene definito da Levi «non difficile ma molto doloroso»:

Mi ammalai mentre lo eseguivo. Conclusi la traduzione in uno stato di profonda depressione che durò per sei mesi. Si tratta di un libro patogeno. È come una cipolla, vi è uno strato dopo l'altro. Ciascuno di noi può essere processato, condannato e giustiziato senza neppure sapere il perché. È come se quest'opera avesse profetizzato il tempo in cui il solo fatto di essere ebrei sarebbe stato un crimine.⁶²

Il *vis-à-vis* con l'autore boemo agisce in Levi segnandogli il fisico e la mente: «da questa traduzione sono uscito come da una malattia», confesserà.⁶³

Durante l'intervista-colloquio con Federico De Melis Levi si sofferma poi su alcune scelte da lui compiute riferendosi ad un traduttore precedente, Giorgio Zampa, dal cui lavoro dichiara, come del resto nella sua *Nota del traduttore* al *Processo*, di prendere le distanze.⁶⁴ Se Zampa aveva deciso di rispettare la complessità sintattica del tedesco,

pp. 162-163, e CLAUDIO MARABINI, *Levi e Kafka*, in *Memoria e invenzione. Atti del Convegno Internazionale (San Salvatore Monferrato, 26-27-28 settembre 1991)*, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», 1995, pp. 230-235, a p. 232 e sgg.

57 PRIMO LEVI, *La tregua*, in *Se questo è un uomo; La tregua*, Torino, Einaudi, 1995, p. 158. Per altri punti di contatto tra le opere dei due scrittori si rimanda a MARABINI, *Levi e Kafka*, cit., p. 232 e sgg.

58 PRIMO LEVI, *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981, p. 5.

59 LEVI, *Nota del traduttore*, cit., p. 254. Cfr. inoltre GIOVANNI GIUDICI, *Che bel romanzo, Kafka più Levi!*, in «l'Unità» (5 maggio 1983), p. II; ANGIER, *Il doppio legame*, cit., pp. 630-631.

60 LEVI, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, cit., p. 189. Altre considerazioni riguardanti in senso generale il tradurre sono contenute in PRIMO LEVI, *Tradurre ed essere tradotti*, in *L'altrui mestiere*, con un articolo di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1985, pp. 109-114.

61 LEVI, *Tradurre Kafka*, cit., p. 112. Sulle dichiarazioni fatte da Levi in quest'occasione si veda NICOLA TRANFAGLIA, *Labirinto italiano. Il fascismo, l'antifascismo, gli storici*, Scandicci, La Nuova Italia, 1989, pp. 341-342.

62 GREER, *Colloquio con Primo Levi*, cit., p. 75.

63 LEVI, *Nota del traduttore*, cit., p. 253.

64 LEVI, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, cit., p. 190.

svolgendo una traduzione, a differenza di quella «libera» di Spaini, del tutto «sinonimica»,⁶⁵ egli aveva risolto questa densità, inconsueta e di ostacolo per il lettore italiano, con un tradimento giustificato, «optando per una via mediana»:⁶⁶

Davanti a certe durezza, certe asperità, ho preso la libertà, ho spezzato alcuni periodi. Non ho avuto esitazioni, pur di conservare il senso. Kafka non esita davanti alle ripetizioni, nel giro di dieci righe ripete tre, quattro volte lo stesso sostantivo. Questo io ho cercato di evitarlo perché nelle convenzioni italiane non c'è. Può darsi che sia un arbitrio, che invece anche in italiano la ripetizione sia funzionale a ottenere un certo effetto. Ma ho avuto pietà del lettore italiano, ho cercato di portargli qualcosa che non avesse un sapore troppo forte di traduzione.⁶⁷

La dichiarazione è un'importante disamina del lavoro condotto sul testo, non da ultimo per le ragioni eufoniche ivi esplicitate: cosciente del fatto che l'effetto ossessivo di alcune parole è in Kafka elemento fondante della scrittura, Levi cerca qua e là di attenervisi,⁶⁸ limitandosi nella sua versione italiana, come lui stesso afferma, ad introdurre solo «qualche interruzione».⁶⁹ Per adesione al testo – e il traduttore lo dichiara in nota al suo lavoro – lo scrittore torinese sceglie inoltre di mantenere, anche se solo in alcuni punti, «qualche avverbio limitativo».⁷⁰ Se si prende in considerazione il passo già menzionato in cui a parlare è Titorelli, si noterà come Levi segua, almeno per le parti connotate dall'uso del linguaggio avvocatesco, per lo più la dizione kafkiana, in parte distaccandosene per rispetto alla fluidità dell'italiano, come nel caso delle sovrabbondanti ripetizioni che in Kafka sono scelta non casuale ma oculata e voluta, e forniscono un certo ritmo alla pagina.⁷¹ Il distacco avviene ad esempio per la resa del verbo *stillstehen* presente in Kafka in «Der Prozeß kann nicht stillstehn, ohne daß wenigstens scheinbare Gründe dafür vorliegen»,⁷² che viene tradotta da Levi con: «Il processo non può entrare in mora senza una motivazione, almeno apparente; [...]»,⁷³ quindi con un'espressione («in mora» = la traduzione letterale in tedesco sarebbe 'in Verzug geraten') che si discosta come idea da quella dell'originale («stillstehen» = 'fermarsi', 'arrestarsi'). In Pocar la soluzione scelta è

65 SILVIA FERRARI, *Cono d'ombra, cono di luce. Primo Levi e la traduzione d'autore del Processo*, in *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, a cura di Raniero Spelman et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 150-163, a p. 154. Nella *Nota* alla traduzione Levi parla con riferimento al lavoro di Zampa di una traduzione «filologicamente rigorosa, rispettosa a oltranza, fino alla punteggiatura», che «conserva coraggiosamente la densità sintattica del tedesco». LEVI, *Nota del traduttore*, cit., p. 254.

66 FERRARI, *Cono d'ombra, cono di luce*, cit., p. 154.

67 LEVI, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, cit., p. 190.

68 Si veda ad esempio il mantenimento della ripetizione del termine «Widerspruch» ('contraddizione'), presente anche con l'uso del verbo corrispettivo. KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 267; KAFKA, *Il processo* [1983], cit., p. 167.

69 LEVI, *Nota del traduttore*, cit., p. 255.

70 *Ibidem*.

71 *Ibidem*. Cfr. HARTMUT BINDER, *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München, Winkler, 1976, p. 689.

72 KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 281.

73 KAFKA, *Il processo* [1983], cit., p. 175.

«rimanere sospeso»,⁷⁴ mentre Zampa preferisce il verbo «arrestarsi».⁷⁵ Levi, che sceglie di restituire in alcuni punti certe particolarità dell'originale,⁷⁶ in altri decide di ometterle: ciò avviene ad esempio davanti a una costruzione come «zu Gericht [...] gehn»⁷⁷ che, nel passo corrispondente, esprime l'accesso al tribunale dove, chi la pronuncia, può seguirne dibattiti e sentenze, quindi il suo esserci con un ruolo passivo, il suo andare lì, ma che in tedesco ha come significato anche l'andare in tribunale' in senso figurato, ossia l'andarci per fare valere i propri diritti (ruolo attivo). Con «entrare in tribunale» Levi rimane certamente coerente alla situazione descritta, allo stesso tempo sceglie tuttavia una soluzione parzialmente altra rispetto alla formula kafkiana.⁷⁸

La scelta di approccio fatta da Levi è di conservare un equilibrio tra i due estremi, di percorrere «la via intermedia tra gradevolezza e filologia»,⁷⁹ tra *Nachdichtung* e traduzione letteraria. Sua intenzione prima è fare chiarezza sul singolo enunciato, razionalizzarlo, «disinnescare le volute enigmaticità dell'originale»,⁸⁰ perché Kafka scrive «non filtra[ndo] ciò che sale dalle acque profonde»,⁸¹ e Levi pensa che facendo ciò si corra il rischio dell'incomunicabilità: «Comunicare si può e si deve [...]», mentre «[r]ifiutare di comunicare è colpa».⁸²

Nella recensione alla *Cosmogonia* di Raymond Queneau Levi parla del suo ideale di lingua letteraria, lingua comunicativa, concisa, in grado di conferire scioltezza al testo e di trasferire il messaggio in modo immediato: «scrivere», afferma Levi, «è diffondere un messaggio, e che se il messaggio non è compreso la colpa è del suo autore; [...] perciò uno scrittore beneducato deve fare in modo che i suoi scritti siano capiti dal massimo numero di lettori e con il minimo di fatica», ma lo stile di Queneau, le sue invenzioni verbali e i suoi giochi linguistici, lo portano anche a riflettere sui doveri della scrittura.⁸³ Analogamente agisce anche Kafka che, del resto, condivide con Levi la «percezione della

74 FRANZ KAFKA, *Il processo* [1969], trad. da Ervinio Pocar, Milano, Mondadori, 2011, p. 133.

75 FRANZ KAFKA, *Il processo* [1973], cur. e trad. da Giorgio Zampa, Milano, Adelphi, 2007, p. 164.

76 Si veda ad esempio il «noch lebendig ist» riferito ad «Anklage» (KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 277) tradotto letteralmente da Levi in «l'accusa è ancora viva». KAFKA, *Il processo* [1983], cit., p. 173.

77 KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 268.

78 Si legga l'intero periodo secondo l'originale kafkiano: «[...] kaum bekam ich die Möglichkeit, selbst zu Gericht zu gehn, nützte ich sie immer aus, unzählbare Prozesse habe ich in wichtigen Stadien angehört und, soweit sie sichtbar sind, verfolgt, und – ich muß es zugeben – nicht einen einzigen wirklichen Freispruch erlebt». (Traduzione di Levi: «appena ho avuto io stesso la possibilità di entrare in tribunale, ne ho sempre approfittato, ho ascoltato innumerevoli processi nelle loro fasi principali, e, per quanto c'era di visibile, li ho anche seguiti: ebbene, devo ammetterlo, non ho mai assistito a un solo caso di assoluzione vera»). KAFKA, *Il processo* [1969], cit., p. 127; KAFKA, *Il processo* [1973], cit., p. 157. Si confronti la resa in Pocar e in Zampa: KAFKA, *Il processo* [1969], cit., p. 127; KAFKA, *Il processo* [1973], cit., p. 157.

79 ORESTE DEL BUONO, *Il nuovo Processo*, in «La Stampa» (28 aprile 1983), p. 3. Si veda anche LEVI, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, cit., p. 190.

80 ARIANNA MARELLI, *Primo Levi e la traduzione del Processo, ovvero il processo della traduzione*, in *Ricerchare le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, a cura di Raniero Speelman et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 178-198, a p. 183.

81 MARABINI, *Levi e Kafka*, cit., p. 231.

82 LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 68-69. Cfr. anche le riflessioni leviane in *Dello scrivere oscuro*, in *L'altrui mestiere*, con un articolo di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1985, pp. 49-55.

83 PRIMO LEVI, *La Cosmogonia di Queneau*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 766-769, a p. 766.

traduzione come spazio paradossale dell'incontro».⁸⁴

Italo Calvino, che non fu estraneo agli ideali stilistici di Levi e che conosceva bene la scrittura kafkiana,⁸⁵ definirà quest'ultima nella prima delle sue *Lezioni americane* sull'esempio dell'analisi del racconto breve *Der Kübelreiter* (*Il cavaliere del secchio*) come una scrittura che «apre la via a riflessioni senza fine».⁸⁶ Diverso era invece il discorso intrapreso sulla scrittura leviana. Calvino, che già il 6 maggio 1948 sulle pagine piemontesi del quotidiano «l'Unità» aveva recensito *Se questo è un uomo* di Levi aveva infatti definito le pagine lette «di autentica potenza narrativa», sostenendo – come poi accadrà – che sarebbero rimaste «nella nostra memoria tra le più belle della letteratura sulla seconda guerra mondiale».⁸⁷ Sullo stesso testo il futuro autore delle *Cosmicomiche* era poi ritornato con parole di elogio anche in *La letteratura italiana sulla Resistenza*, saggio uscito nella rassegna «Il movimento di liberazione in Italia», qualificandolo come «un libro che per sobrietà di linguaggio, potenza d'immagini e acutezza psicologica è davvero insuperabile»:⁸⁸ il punto fermo della scrittura-testimonianza leviana, dunque, contro l'ampliamento prospettico della semantica della parola kafkiana. Si tratta di asimmetrie create e volute, perché Levi desidera sciogliere e scioglie i nodi ma, allo stesso tempo, in qualità di «detective della materia» deve anche «constatare che esiste un nucleo duro, che non è possibile né spiegare né comprendere»,⁸⁹ perché il testo kafkiano è un «labirinto senza filo di Arianna», che nega vie di uscita e di salvezza.⁹⁰

Della libertà di Levi traduttore è documento, oltre l'uso quasi costante di sinonimie e il mancato rispetto della separazione in capoversi presente nel testo di partenza, così come dell'interpunzione, anche la resa di diverse espressioni, come quelle qui di seguito segnate in grassetto, che sono risultato di un rimpasto dei significati individuati nell'originale:⁹¹

«**Es hilft nichts,**» sagten die Wächter, die immer, wenn K. schrie, ganz ruhig, ja fast **traurig** wurden und ihn dadurch verwirrten oder gewissermaßen zur Besinnung brachten.

Bei der Tür fragte er noch: «Ist Fräulein Bürstner zu Hause?» – «Nein,» sagte Frau Grubach und lächelte bei dieser trockenen Auskunft

C'è poco da gridare, – dissero le guardie; quando K. alzava la voce, si facevano calmi, anzi quasi **malinconici**, come per confonderlo, o per invitarlo a riflettere.

Sulla porta, chiese ancora: – È in casa la signorina Bürstner? – No, – disse la Grubach asciutta; ma poi per mitigare la secchezza della risposta,

84 ANTONIO CASTORE, *Per un'etica della traduzione. Il problema della comprensione e dello stile nel rapporto tra Primo Levi e Franz Kafka*, in *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, a cura di Raniero Speelman et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 165-176, a p. 170.

85 Per quanto riguarda il rapporto Levi-Calvino si vedano, tra gli altri, le pagine di riferimento in GIORGIO BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 177-211.

86 ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 30. Il racconto breve citato uscirà il 25 dicembre 1921 in «Prager Presse».

87 ITALO CALVINO, *Un libro sui campi della morte. «Se questo è un uomo»*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 306-307, a p. 306.

88 ITALO CALVINO, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 1492-1500, a p. 1499.

89 MARCO BELPOLITI, *Dall'altra parte dello specchio*, in *Primo Levi, L'asimmetria e la vita. Articoli e saggi 1955-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2002, pp. V-XV, a p. VII.

90 LEVI, *Tradurre Kafka*, cit., p. III.

91 KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., pp. 15, 36; KAFKA, *Il processo* [1983], cit., pp. 12, 25. BOSCO COLETSOS, *La traduzione di «Der Prozeß» di Franz Kafka*, cit., pp. 250-251.

mit einer verspäteten vernünftigen Teilnahme.
«Sie ist im Theater. [...]»

sorrise, e con **simpatia deliberata** aggiunse: – È andata a teatro [...].

Così è ad esempio per la traduzione di alcuni sintagmi del discorso del primo passo, tratto dal primo capitolo del romanzo, laddove Josef K., a colloquio con i due uomini a lui sconosciuti e presentatisi nella sua abitazione, tenta di opporsi alla violenza dei suoi interlocutori che lo respingono verso l'armadio perché si vesta in modo degno per presentarsi all'ispettore. Il rimprovero rivolto a Josef K., che ha risposto a tono ai due, è formulato in Kafka con un semplice 'non serve a nulla', 'è inutile', mentre Levi include nella resa di tale parte di discorso diretto la veemenza del tono di voce usato dal protagonista. Anche il «traurig», letteralmente 'triste', contiene molto di più e qualcosa di diverso, perché di meno specifico, della malinconia espressa dal testo leviano.

Dopo l'avvenuta comunicazione dell'arresto che, tuttavia, non porta a uno stato di detenzione, e quindi non lo sottrae alla quotidiana giornata lavorativa Josef K., una volta rientrato a casa, cerca per confidarsi la sua vicina di stanza, la signorina Bürstner, e dapprima non la trova. Di lei chiede alla signora Grubach, la padrona di casa. La traduzione letterale dell'atteggiamento con cui quest'ultima accompagna la risposta data sarebbe: 'con una tardiva compartecipazione di circostanza'. Kafka sottolinea la mancanza di vicinanza emotiva della donna, il cui sorriso rimane intenzionalmente vuoto, perché in esso non esiste alcuna vera compartecipazione.

Tra le difficoltà incontrate, è chiaro inoltre allo scrittore torinese il fatto di trovarsi di fronte a una lingua che, come si è già fatto rilevare, contiene nelle sue formulazioni una patina storico-geografica,⁹² così che quello che può essere percepito dal lettore tedesco odierno come inconsueto, non può esserlo per il lettore italiano standard. Impossibile tradurre il tedesco di Praga degli anni Venti con un corrispettivo italiano che riproduca le particolarità della lingua, soprattutto della lingua di Kafka, anche se queste peculiarità vengono già chiaramente attenuate nell'*editio princeps* del 1925 per la storia redazionale che l'accompagna, ossia per le epurazioni fatte da Max Brod che, intervenendo sugli originali kaffiani addirittura con rititolazioni, slittamenti di passaggi e altre misure, determina così in modo decisivo anche una certa direzione per la ricezione dell'opera dell'amico.⁹³ Levi si rifiuta di attingere da tutto ciò che potrebbe impedire la fluidità di lettura: il suo

92 Il tedesco di Praga è un tedesco composito, poiché alimentato da diversi elementi culturali che rispecchiano il crogiuolo di identità che allora la capitale dell'attuale Repubblica Ceca rappresentava: all'inizio del Novecento più di 400.000 abitanti di Praga erano cechi, altri 100.000 tedeschi e circa 25.000 ebrei, «dei quali alcuni parlavano cecco e altri tedesco, oltre allo yddish. Il cecco ricalcava locuzioni tedesche, il tedesco espressioni boeme; entrambi abbondantemente termini yddish». *Praga. Per scoprire e ricordare*, Milano, Touring Editore, 2002, p. 44.

93 Si veda a tal riguardo lo studio *Sprachprobleme bei der Lektüre des «Prozesses»* di Krolop che contiene interessanti osservazioni non solo sulle particolari caratteristiche del tedesco usato da Kafka ma anche sulle correzioni apportate da Brod nell'originale su «Austriazismen, Archaismen oder Provinzialismen», specificità della lingua usata dallo scrittore boemo. KURT KROLOP, *Sprachprobleme bei der Lektüre des «Prozesses»*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg», XLI (1992), pp. 49-57, a p. 54. Riguardo agli interventi di Brod sono inoltre interessanti le considerazioni di FERRARI, *Cono d'ombra, cono di luce*, cit., pp. 153-154. Per uno studio del tedesco degli originali kaffiani del *Processo* si rimanda invece alla *Kritische Kafka-Ausgabe* (FRANZ KAFKA, *Der Proceß*, a cura di Malcolm Pasley, 2 voll., Frankfurt a. M., Fischer, 1990).

Kafka non è il Kafka di Spaini, la cui lingua al lettore odierno è lontana, ma un Kafka moderno, fruibile, chiaro.

Levi, sebbene non sia giurista, possiede piena consapevolezza della portata così come della modulazione voluta dallo scrittore boemo a livello linguistico, tanto che egli stesso, per quanto concerne la sfera semantica del sembrare, scrive: «Per contro, non ho fatto alcun tentativo di sfoltire l'accumularsi di termini della famiglia sembrare: verosimile, probabile, intravedere, accorgersi, come se, apparentemente, simile, e così via; mi sono apparsi tipici, indispensabili anzi in questo racconto che dipana instancabilmente vicende in cui nulla è come appare».⁹⁴ Il registro, invece, in molti passi cambia, subendo una modifica sostanziale, laddove – soprattutto nelle parti dialogate – Levi sceglie di adottare espressioni colloquiali o addirittura di uso regionale, mentre la semantica appartenente alla sfera religiosa è in parte tralasciata e sostituita con una nuova lettura dell'oggetto in questione. L'interpretazione di Levi del «tribunale occulto e corrotto, che pervade tutto quanto [...] circonda» Josef K., «e a cui appartengono anche il cappellano delle carceri e le bambine precocemente viziose che importunano il pittore Titorelli» è del resto quella di un «tribunale umano, non divino».⁹⁵ Sfoltita della sua terribile e macabra disumanità è la resa della scena finale, nella quale il protagonista, davanti a un cielo azzurro e terso, viene giustiziato con quel «coltellaccio» (che solo in parte rende il «Fleischermesser» dell'originale) da due funzionari del Tribunale.⁹⁶ In Levi, che evita il perpetrarsi della gestualità con cui l'ultimo atto si accompagna, Josef K. resta in tutto e per tutto un essere umano, nonostante la frase pronunciata in chiusura rimanga a ricordare la degradazione ad animale da lui esperita: «– Come un cane! – disse, e fu come se la vergogna gli dovesse sopravvivere».⁹⁷

4 CONCLUSIONE

La traduzione è per Levi un lavoro di aratura, condotto «parola per parola, zolla per zolla».⁹⁸ L'aratura implica un'operazione di scavo che, nel caso della trasposizione di un testo di Kafka è necessaria se non indispensabile. Gli interventi di correzione compiuti da Brod sugli originali parlano, infatti, di un tedesco particolare, ma anche voluto (quando non insito nell'autore) per conferire alla pagina un certo ritmo, oltre che uno specifico contenuto. Eppure lo scavo per Levi traduttore di Kafka non è solo linguistico. Non si tratta solo di affrontare il tedesco nelle sue molteplici articolazioni, prendendone oltretutto in considerazione caratteristiche di un altro campo d'uso rispetto a quello scientifico del linguaggio della chimica su cui Levi si era formato; non significa solo fare confronti e valutazioni o effettuare delle scelte. Affrontare Kafka, per Levi, equivale a provare e rivivere il dolore vissuto dall'altro da sé, ma anche quello esperito in prima

94 LEVI, *Nota del traduttore*, cit., p. 255.

95 LEVI, *Tradurre Kafka*, cit., p. 113.

96 KAFKA, *Der Prozess* [1925], cit., p. 400. La traduzione letterale del termine tedesco sarebbe infatti 'coltello da macellaio'. Usando tale espressione Levi avrebbe posto tuttavia ancora una volta di più l'accento sulla brutalità della degradazione umana perpetrata ai danni di Josef K. dai due carnefici.

97 KAFKA, *Il processo* [1983], cit., p. 250.

98 LEVI, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, cit., p. 189.

persona, ad assumere ancora più consapevolezza dell'*hic et nunc*, a piegarsi a certi schemi e riflessioni, a rivederli nell'atto della traduzione per adeguarli alla propria personalità, ma anche a rispettarli, e perciò a mettersi in gioco. Kafka stravolge, coinvolge e sconvolge Levi scrittore e traduttore che non nasconde in alcuni punti di aver opposto resistenza al linguaggio kafkiano.⁹⁹ Lo «stile semplice» leviano, che si serve del capire, della parola e del comunicare, che «tende a un trapasso dall'oscuro al chiaro, come [...] potrebbe fare una pompa-filtro, che aspira acqua torbida e la espelle decantata, magari sterile»,¹⁰⁰ si pone in antitesi rispetto alla densità semantica di Kafka. Lo scrivere di Kafka non è il suo, poiché il periodare di Levi viene condotto sui binari della «precisione, sobrietà, [così come dell'] adeguamento senza sbavature dei mezzi allo scopo» e dell'«attento dosaggio degli elementi in gioco»,¹⁰¹ della chiarezza istantanea; ma il confronto viene accettato e Levi (lo ammette lui stesso) rimane profondamente segnato da tale esperienza, perché «solo l'assimetria, l'anomalia sono il varco su cui lavora la vera ricerca».¹⁰² Egli afferma di essersi sentito aggredito alla lettura e parla del lavoro di traduzione, nel corso del suo svolgimento, come generatore di uno stato patologico da lui percepito e vissuto. La traduzione ha posto e consolidato le premesse, poi confermate, per una sovrapposizione di destini: l'identificazione del traduttore con il protagonista è tale che Levi non si ritrae dal dichiarare di essersi lui stesso sentito come Josef K.¹⁰³

C'è del metodo e della razionalità nel procedimento attuato dal misterioso Tribunale che perseguita il protagonista, come c'è una mostruosa perfetta e attenta organizzazione nel campo di concentramento, sebbene la logica di Auschwitz rappresenti il compiuto ed estremo rovesciamento della ragione. C'è accettazione indiscussa e indifferenza da parte dei due carnefici nell'esecuzione di Josef K., le stesse che hanno guidato la mano degli aguzzini dei Lager, pronti ad eseguire alla lettera le prescrizioni a loro date, senza mettere nulla in questione. La «distorsione del mondo del Lager è» del resto «kafkiana» per Levi che, poco più avanti, nella già citata intervista con De Melis afferma: «Nei Lager ti imbatti continuamente in qualcosa che non ti aspetti, ed è abbastanza tipico di Kafka quello di aprire una porta e di trovare non quello che ti aspetti, ma una cosa diversa, completamente diversa».¹⁰⁴

Come il chimico Levi che si serve del microscopio per osservare e discernere gli oggetti impercettibili ad occhio nudo, anche il traduttore Levi cerca davanti al testo kafkiano di riconoscerne il tessuto, di indagarlo, di anatomizzarlo, di ottenerne immagini dettagliate per trasferirle nel proprio linguaggio.¹⁰⁵ «La poetica dello "scrivere chiaro"» in Levi, osserva Franco Baldasso, «diventa la conseguenza della sua filosofia naturale che attinge dal metodo sperimentale dei chimici, la vocazione a distinguere che fa dell'antro-

99 LEVI, *Nota del traduttore*, cit., p. 254.

100 LEVI, *Tradurre Kafka*, cit., p. III.

101 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, a p. 170.

102 ERNESTO FERRERO, *Introduzione*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. VII-XXIII, a p. XIX.

103 LEVI, *Mi travesto da Kafka*, cit., p. 118.

104 LEVI, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, cit., p. 193.

105 L'immagine del microscopio applicata al processo traduttivo viene citata da Levi nella *Nota* alla sua traduzione. LEVI, *Nota del traduttore*, cit., p. 253.

pologia sperimentale (e sperimentata) il vero fulcro speculativo della sua opera».¹⁰⁶ Il punto di partenza è in entrambi i casi, ossia per Levi chimico così come per Levi traduttore, lo stesso, ossia la lingua tedesca, l'idioma che in Levi tanto aveva «contribuito alla sua formazione scientifica e umana».¹⁰⁷ Il punto di arrivo è quello dell'analisi svolta. In *La ricerca delle radici* (1981), antologia personale in cui l'autore fornisce indizi delle sue letture predilette, sono le pagine in tedesco del Gattermann, testo letto e riletto fino quasi a impararlo a memoria e mai smesso di consultare, ad infondergli «un fermo richiamo alla responsabilità, il primo, a ventidue anni, dopo sedici anni di studio e infiniti libri letti».¹⁰⁸ Il confronto con il testo tradotto permette a Levi di costruire ponti tra le diversità di scrittura e di tempi, di vedere espressi significati complessi e ripetuti dei differenti eppur comuni destini, del suo e di quello di Kafka.

Nel momento della stesura del suo lavoro Levi ha in mano non solo l'opera di Zampa, ma anche quella di Spaini.¹⁰⁹ con la sua traduzione, si pone l'obiettivo di trovare un punto di equilibrio fra entrambi e, dalle riflessioni fatte e dal confronto, da quella «esperienza pregnante», che Levi stesso definirà una «palinodia del mio "ottimismo illuministico"», da «quel modo singolare di rivivere quella [...] lontana stagione» di Auschwitz,¹¹⁰ per lui che ne era reduce, darà voce a quello che oggi è conosciuto come il suo Kafka.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABRAHAM, ULF, *Der verhörte Held. Verböre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1985. (Citato a p. 119.)
- ANGIER, CAROLE, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, trad. da Valentina Ricci, Milano, Mondadori, 2004. (Citato alle pp. 123, 126.)
- AUTENRIETH, WILHELM e CARL AUGUST ROJAHN, *Qualitative chemische Analyse nebst Abriss der Grundlagen der allgemeinen Chemie*, Dresden, Theodor Steinkopff, 1935. (Citato a p. 124.)
- BALDASSO, FRANCO, *Il cerchio di gesso. Primo Levi narratore e testimone*, Bologna, Pendragon, 2007. (Citato alle pp. 125, 133.)

¹⁰⁶ BALDASSO, *Il cerchio di gesso*, cit., pp. 163-164.

¹⁰⁷ DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, cit., p. 87. Interessante è qui l'osservazione fatta da Di Meo riguardo alla formazione chimica di Levi in riferimento ai contenuti che è prettamente di base tedesca, essendo la maggior parte degli studi svolti, così come l'industria afferente a questa disciplina già dalla seconda metà dell'Ottocento in rapida espansione (*ivi*, pp. 86-87).

¹⁰⁸ LEVI, *La ricerca delle radici*, cit., p. 83. Significativo in questo punto è anche il titolo del capitolo, *Le parole del Padre*, con cui si richiamano le ultime righe della breve introduzione preposta ai passi citati dal testo del Gattermann. Il testo di riferimento è per Levi l'edizione del 1939: LUDWIG GATTERMANN, *Die Praxis des organischen Chemikers*, Berlin, de Gruyter & Co., 1939.

¹⁰⁹ LEVI, *Nota del traduttore*, cit., p. 254. Da analizzare in modo più approfondito rimangono i punti di contatto tra la traduzione di Levi e quella di Spaini, in parte già studiati da BOSCO COLETSOS, *La traduzione di «Der Prozeß» di Franz Kafka*, cit., p. 18.

¹¹⁰ PRIMO LEVI, *Una misteriosa sensibilità*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, p. 1189. L'articolo esce in data 3 luglio 1983 nel quotidiano «Il Tempo» (p. 3).

- BELPOLITI, MARCO, *Dall'altra parte dello specchio*, in Primo Levi, *L'assimetria e la vita. Articoli e saggi 1955-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2002, pp. V-XV. (Citato a p. 129.)
- *Primo Levi*, Milano, Mondadori, 1998. (Citato a p. 122.)
- BERNARDI, GIUSEPPE, *Primo Levi traduce Kafka*, in «Il Giornale» (22 maggio 1983). (Citato a p. 121.)
- BERTONE, GIORGIO, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994. (Citato a p. 129.)
- BINDER, HARTMUT, *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München, Winkler, 1976. (Citato a p. 127.)
- BOSCO COLETOS, SANDRA, *La traduzione di «Der Prozeß» di Franz Kafka*, in «Studi Tedeschi. Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», xxviii (1985), pp. 229-268. (Citato alle pp. 121, 129, 133.)
- CALVINO, ITALO, *La letteratura italiana sulla Resistenza*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, vol. 1, pp. 1492-1500. (Citato a p. 129.)
- *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988. (Citato a p. 129.)
- *Un libro sui campi della morte. «Se questo è un uomo»*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 306-307. (Citato a p. 129.)
- CAMON, FERDINANDO (a cura di), *Autoritratto di Primo Levi*, Padova, Edizioni Nord-Est, 1972. (Citato a p. 124.)
- CASTORE, ANTONIO, *Per un'etica della traduzione. Il problema della comprensione e dello stile nel rapporto tra Primo Levi e Franz Kafka*, in *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, a cura di Raniero Speelman, Elisabetta Tonello et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 165-176. (Citato a p. 129.)
- Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 121.)
- DEL BUONO, ORESTE, *Il nuovo Processo*, in «La Stampa» (28 aprile 1983), p. 3. (Citato a p. 128.)
- DI MEO, ANTONIO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2011. (Citato alle pp. 124, 133.)
- DINI, MASSIMO e STEFANO JESURUM, *Primo Levi. Le opere e i giorni*, Milano, Rizzoli, 1992. (Citato alle pp. 123, 124.)
- EGGER, JEAN-LUC, *Prolegomeni a un approccio traduttivo dei testi normativi*, in «Le-Ges», II (2006), pp. 173-184. (Citato a p. 119.)
- EINAUDI, GIULIO, *Frammenti di memoria*, Milano, Rizzoli, 1988. (Citato a p. 122.)
- *Primo Levi e la Casa editrice Einaudi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 393-399. (Citato a p. 121.)
- FERRARI, SILVIA, *Cono d'ombra, cono di luce. Primo Levi e la traduzione d'autore del Processo*, in *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi*

- su *Primo Levi*, a cura di Raniero Speelman, Elisabetta Tonello et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 150-163. (Citato alle pp. 127, 130.)
- FERRERO, ERNESTO, *Introduzione*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. VII-XXIII. (Citato a p. 132.)
- GATTERMANN, LUDWIG, *Die Praxis des organischen Chemikers*, Leipzig, Veit, 1894. (Citato a p. 124.)
- *Die Praxis des organischen Chemikers*, Berlin, de Gruyter & Co., 1939. (Citato a p. 133.)
- GERHARDT, MARLIS, *Die Sprache Kafkas. Eine semiotische Untersuchung*, tesi di dott., Stuttgart 1969. (Citato a p. 118.)
- GERNIG, KERSTIN, *Die Kafka-Rezeption in Frankreich. Ein diachroner Vergleich der französischen Übersetzungen im Kontext der hermeneutischen Übersetzungswissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999. (Citato a p. 118.)
- GIUDICI, GIOVANNI, *Che bel romanzo, Kafka più Levi!*, in «l'Unità» (5 maggio 1983), p. II. (Citato a p. 126.)
- GREER, GERMAINE, *Colloquio con Primo Levi*, in *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, trad. da Erminio Corti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 65-67. (Citato alle pp. 123, 126.)
- KAFKA, FRANZ, *Der Proceß*, a cura di Malcolm Pasley, 2 voll., Frankfurt a. M., Fischer, 1990. (Citato a p. 130.)
- *Der Prozess* [1925], Berlin, Die Schmiede, 1925. (Citato alle pp. 117-120, 127-129, 131.)
- *Il processo* [1933], trad. e pref. di Alberto Spaini, Torino, Frassinelli, 1933. (Citato a p. 121.)
- *Il processo* [1969], trad. da Ervinio Pocar, Milano, Mondadori, 2011. (Citato a p. 128.)
- *Il processo* [1973], cur. e trad. da Giorgio Zampa, Milano, Adelphi, 2007. (Citato a p. 128.)
- *Il processo* [1983], trad. da Primo Levi, Torino, Einaudi, 1983. (Citato alle pp. 119, 120, 125, 127-129, 131.)
- KROLOP, KURT, *Sprachprobleme bei der Lektüre des «Prozesses»*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg», XLI (1992), pp. 49-57. (Citato a p. 130.)
- LA MENDOLA, VELANIA, «*Scrittori tradotti da scrittori*»: *figlia della crisi, iperbole dello stile Einaudi*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, prefazione di Carlo Carena, Milano, EDUCatt, 2009, pp. 517-546. (Citato a p. 121.)
- Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1993*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato alle pp. 121, 123.)
- LEVI, PRIMO, *Ad ora incerta*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 519-582. (Citato a p. 125.)
- *Così ho rivissuto il Processo di Kafka. Intervista con Luciano Genta*, in «Tuttolibri» (9 aprile 1983). (Citato alle pp. 120, 122.)
- *Dello scrivere oscuro*, in *L'altrui mestiere*, con un articolo di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1985, pp. 49-55. (Citato a p. 128.)
- *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007. (Citato alle pp. 124, 125, 128.)

- LEVI, PRIMO, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 123.)
- *La Cosmogonia di Queneau*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 766-769. (Citato a p. 128.)
- *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981. (Citato alle pp. 126, 133.)
- *La tregua*, in *Se questo è un uomo; La tregua*, Torino, Einaudi, 1995. (Citato a p. 126.)
- *Mi travesto da Kafka. Intervista con Fabrizio Dentice*, in «L'Espresso» (24 aprile 1983), pp. 115-120. (Citato alle pp. 122, 123, 132.)
- *Nota del traduttore*, in Franz Kafka, *Il processo*, trad. da Primo Levi, Torino, Einaudi, 1983, pp. 253-255. (Citato alle pp. 118, 126, 127, 131-133.)
- *Perché si scrive*, in *L'altrui mestiere*, con un articolo di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1985, pp. 31-34. (Citato a p. 118.)
- *Se non ora, quando?*, Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 123.)
- *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947. (Citato a p. 125.)
- *Se questo è un uomo*, in *Se questo è un uomo; La tregua*, Torino, Einaudi, 1995. (Citato alle pp. 124, 125.)
- *Tornare a scuola*, in *L'altrui mestiere*, con un articolo di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1985, pp. 27-30. (Citato a p. 123.)
- *Tradurre ed essere tradotti*, in *L'altrui mestiere*, con un articolo di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1985, pp. 109-114. (Citato a p. 126.)
- *Tradurre Kafka*, in *Racconti e saggi*, Torino, Editrice La Stampa, 1986, pp. III-III. (Citato alle pp. 117, 126, 129, 131, 132.)
- *Traduzioni*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 588-598. (Citato a p. 125.)
- *Una misteriosa sensibilità*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. II. (Citato a p. 133.)
- *Un'aggressione di nome Franz Kafka. Intervista con Federico De Melis*, in *Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 188-194. (Citato alle pp. 122, 126-128, 131, 132.)
- MARABINI, CLAUDIO, *Levi e Kafka*, in *Memoria e invenzione. Atti del Convegno Internazionale (San Salvatore Monferrato, 26-27-28 settembre 1991)*, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», 1995, pp. 230-235. (Citato alle pp. 126, 128.)
- MARELLI, ARIANNA, *Primo Levi e la traduzione del Processo, ovvero il processo della traduzione*, in *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, a cura di Raniero Speelman, Elisabetta Tonello et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 178-198. (Citato a p. 128.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 169-242. (Citato a p. 132.)
- MÜLLER, MICHAEL, *Erläuterungen und Dokumente. Franz Kafka, Der Proceß*, Stuttgart, Reclam, 2009. (Citato a p. 117.)

- NEUSCHÄFER, ANNE, *Primo Levi in Germania*, in *Diffusione e conoscenza di Primo Levi nei paesi europei. La manutenzione della memoria, Atti del Convegno (Torino 9-10-11 ottobre 2003)*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2005, pp. 185-199. (Citato alle pp. 124, 125.)
- PALADINI, CARLO, *A colloquio con Primo Levi*, in *Lavoro, criminalità e alienazione mentale: ricerche sulle Marche del primo Novecento*, a cura di Paolo Sorcinelli, Ancona, Il lavoro editoriale, 1987, pp. 147-160. (Citato a p. 121.)
- Praga. Per scoprire e ricordare*, Milano, Touring Editore, 2002. (Citato a p. 130.)
- TATERKA, THOMAS, *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin, Erich Schmidt, 1999. (Citato a p. 125.)
- TESIO, GIOVANNI, *Ritratti critici di contemporanei: Primo Levi*, in «Belfagor», xxxiv (1979), pp. 657-676. (Citato a p. 125.)
- TRANFAGLIA, NICOLA, *Labirinto italiano. Il fascismo, l'antifascismo, gli storici*, Scandicci, La Nuova Italia, 1989. (Citato a p. 126.)
- VINCENTI, FIORA, *Invito alla lettura di Primo Levi*, Milano, Mursia, 1990. (Citato a p. 125.)



PAROLE CHIAVE

Franz Kafka; Primo Levi; Auschwitz; *Der Prozess*; *Il processo*; colpa; Einaudi; *Scrittori tradotti da Scrittori*; traduzione; linguaggio dell'assenza.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Monica Biasiolo ha concluso presso la Friedrich-Alexander-Universität di Erlangen-Nürnberg (Germania) un dottorato di ricerca sulla figura di Giaime Pintor. Al momento sta svolgendo presso l'Università di Augusta una tesi di abilitazione sull'utopia nella letteratura della seconda metà del XIX secolo in relazione alla *Querelle des Sexes* in una prospettiva comparatistica. Tra i temi principali di ricerca si segnalano le avanguardie (in particolare il futurismo), i *Gender Studies*, la scrittura e l'iconografia di guerra, la letteratura dell'età fascista e il rapporto tra letteratura e traduzione e quello tra letteratura e fumetto.

monica_biasiolo@yahoo.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MONICA BIASIOLO, «È come sbucciare una cipolla, vi è uno strato dopo l'altro». *Il chimico e scrittore Levi di fronte a Kafka*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», vi (2016), pp. 117-137.

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

PRIMO LEVI AND FRANZ KAFKA: AN UNHEIMLICH ENCOUNTER

STEFANO BELLIN – *University College London*

In 1983 Giulio Einaudi asked Primo Levi to translate Kafka's *Trial* for the new series «Scrittori tradotti da scrittori». The proposal sounded original and provocative, and Levi accepted eagerly. The translation, however, had a negative effect on him. While working on *The Trial*, Levi relived his Auschwitz season, revived his deepest fears, and fell back into depression: he felt as if he was himself on trial. This was partially due to a clash of literary styles as well as to two contrasting – and yet at times kindred – conceptions of language and communication. The present study addresses the following questions: were Levi and Kafka's literary styles as opposed as Levi implies? How is Levi's "obscure part" connected to Kafka? Why did Levi associate *The Trial* with his Holocaust experience and identify himself with Josef K.? What does Levi's encounter with Kafka tell us about the shame of being human and our capacity to give an account of ourselves? By investigating Levi's uncanny encounter with Kafka, my essay will discuss Levi's theory of language, showing how the Levi-Kafka intersection opens up new ways of interpreting Levi's concerns about communication, the work of the witness, moral responsibility, and shame, which coalesced into the reflections of *The Drowned and the Saved*.

Nel 1983 Giulio Einaudi chiese a Primo Levi di tradurre *Il processo* di Kafka per la nuova serie *Scrittori tradotti da scrittori*. La proposta parse a Levi originale ed intelligente, sicché la accettò immediatamente. La traduzione ebbe tuttavia un effetto negativo su di lui. Mentre lavorava al *Processo*, Levi rivisse la stagione di Auschwitz, risentì le sue più profonde paure e ricadde in depressione. Si sentiva come se fosse lui stesso processato. Ciò era in parte dovuto a due opposte concezioni di stile letterario e a due divergenti – anche se a volte paradossalmente affini – concezioni del linguaggio e della comunicazione. Il presente contributo si interroga su una serie di domande: gli stili di Levi e Kafka sono così opposti come sembrano? Che legame c'è tra la «parte oscura» di Levi e Kafka? Perché Levi associò *Il processo* con la sua esperienza ad Auschwitz e si identificò con Josef K.? Che cosa ci rivela l'incontro tra Levi e Kafka della vergogna di essere un uomo e della nostra capacità di «dar conto di noi stessi»? Analizzando il perturbante incontro tra Levi e Kafka, il mio saggio discute la «teoria del linguaggio» di Levi e mostra come l'intersezione tra Levi e Kafka apre nuove prospettive di interpretazione riguardo alle preoccupazioni di Levi per la comunicazione, il ruolo del testimone, la responsabilità morale e la vergogna. Tali temi confluirono nelle riflessioni de *I sommersi e i salvati* e verranno esaminati nella parte finale del presente saggio.

If you had to ask Primo Levi to translate a modern novel for your publishing house, what book would you choose? To Giulio Einaudi, who was curating the series «Writers Translated by Writers», nothing seemed more natural than to ask Levi to translate Kafka's *Trial* (*Der Prozess*).¹ Both Kafka and Levi were Jewish, both belonged to families substantially integrated within Gentile society, both had a difficult relationship with their father, both had to carve out some time from their work in order to write.² More to

- 1 The German word *Prozess* (also written as *Prozess*, *Proceß*, and *Prozeß*) means both 'trial' (law-suit, case, *procès*) and 'process' (*processus*, a series of actions or events, including a pathological process).
- 2 On Levi's lack of affinity with his father, see PRIMO LEVI, *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, Torino, Einaudi, 2016, p. 9; IAN THOMSON, *Primo Levi. A Life*, London, Vintage, 2003, pp. 35, 37-38; and CAROLE ANGIER, *The Double Bond. Primo Levi: a Biography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, pp. 54-55, 61, 63-64. On Kafka's problematic relationship with his father and on his general biography, see FRANZ KAFKA, *Letter to his Father*, in *The Metamorphosis and Other Stories*, ed. by Ritchie Robertson, trans. by Joyce Crick, Oxford, OUP, 2009, pp. 100-140; MARTHE ROBERT, *As Lonely as Franz Kafka*, trans. by Ralph Manheim, New York, Schocken Books, 1986; PIETRO CITATI, *Kafka*, Milano, Adelphi, 2013; ROBERTO CALASSO, *K. Milano*, Adelphi, 2005; RITCHIE ROBERTSON, *Kafka: A Very Short Introduction*, Oxford, OUP, 2004, pp. 1-25; SAUL FRIEDLÄNDER, *Franz Kafka. The Poet of Shame and Guilt*,

the point, many saw Kafka as a Holocaust prophet and Levi as Auschwitz's most clear-eyed chronicler. It is therefore not surprising that Einaudi thought of pairing the two to launch his editorial project. The idea behind the series was indeed to create an association between a classic author and a contemporary Italian writer that would enrich and illuminate the original text through a novel translation.³ By rewriting and updating *The Trial*, Levi was expected to leave his imprint on Kafka's novel. The project sounded so original and provocative that Levi hastily embraced Einaudi's proposal. Later on he admitted that he had accepted it «rather lightly», without thinking that «it would involve [him] so deeply».⁴ In fact, the translation of Kafka's novel put him through an unexpected ordeal.⁵ While working on *The Trial*, Levi relived his Auschwitz season, revived his deepest fears, and fell back into depression: he felt as if he was himself on trial.

Reading *The Trial*, a book filled with misery and poetry, leaves us changed – sadder and more aware. So this is it, this is the destiny of mankind: we can be persecuted and punished for an unknown crime that we did not commit, that “the court” will never disclose to us. Yet we can be ashamed of that crime until death and perhaps even beyond. Now, translating is more than reading, and I emerged from this translation as if from an illness.⁶

Shame, mankind, and persecution: Levi talks here of the central themes of his testimony. His translation of *The Trial* is therefore the appropriate place to explore the relationship between literary fiction and the function of the witness. I have thus divided this essay in two parts. In the first part I will discuss Levi's theory of language and idea of translation by investigating Levi's uncanny encounter with Kafka. In the second I will analyse the impact that Kafka's novel had on *The Drowned and the Saved*. Reading Levi's translation as a trial that reenacts the trauma of his own arrest should help us to understand why Levi saw Josef K.'s case as a metaphor of the human condition, within and beyond Auschwitz.

New Haven, Yale University Press, 2013.

- 3 Levi's translation was published in 1983, on the centenary of Kafka's birth. The arrangement of the book cover, with the translator's name even more visible than the original author's, emphasised the identification between the translator and the original text. See LISA INSANA, *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, pp. 189-203.
- 4 PRIMO LEVI, *An Assault Called Franz Kafka*. Interview with Federico De Melis (1983), in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Marco Belpoliti and Robert S. C. Gordon, Cambridge, Polity, 2001, pp. 155-160, p. 156.
- 5 On the psychological effects of this translation, see THOMSON, *Primo Levi*, cit., pp. 427, 434, 443-443; and ANGIER, *The Double Bond*, cit., pp. 630-632.
- 6 PRIMO LEVI, *Note on Kafka's The Trial*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III, p. 2634.

I AN UNHEIMLICH ENCOUNTER: PRIMO LEVI TRANSLATING FRANZ KAFKA

Although Einaudi's project was an editorial success, Levi's relationship to Kafka always proved to be ambivalent at best.⁷ If the «uncanny (*Das Unheimliche*) is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar»,⁸ Levi's encounter with Kafka, and in particular, with the story of Josef K., carries with it several elements of the uncanny effect. Interviewed after the publication of his *Processo* Levi declared:

I have to admit that Kafka has never been one of my favourite authors, and I'll tell you why: it isn't necessarily the case that you prefer authors you feel closest to, often the exact opposite occurs. I think my feelings for Kafka were born less of disinterest or boredom than of a certain defensiveness, and I noticed this as soon as I began to translate *The Trial*. I felt assaulted by this book and I had to defend myself. Precisely because it is a marvellous book that runs you through like a spear, like an arrow. Every one of us feels on trial. Furthermore, it is one thing to read the book sitting in your armchair, rapidly, without dwelling on it, and quite another one to plough through it word by word, piece by piece, as you do when you are translating. Translating *The Trial*, I have understood the reason of my hostility towards Kafka. It is a form of defence born of fear. Perhaps for the very particular reason that Kafka was a Jew and I am a Jew. *The Trial* opens with a surprise and unjustified arrest and my career, too, opened with a surprise and unjustified arrest. Kafka is an author that I admire – I do not love him, I admire him, I fear him, like a great machine that crashes you, like the prophet who tells you the day you will die.⁹

Different and yet familiar, fictional and yet true, ambiguous and yet foreboding, Kafka was for Levi a dreadful reminder of his obscure part, that «ecosystem» of «sapro-

- 7 On Levi's relationship to Kafka and on his translation of *Der Prozess*, see ZAIA ALEXANDER, *Primo Levi and Translation*, in *The Cambridge Companion to Primo Levi*, ed. by Robert S. C. Gordon, Cambridge, CUP, 2007, pp. 155-169, pp. 164-167; MASSIMO GIULIANI, *Primo Levi's Struggle with the Spirit of Kafka*, in *Answering Auschwitz: Primo Levi's Science and Humanism after the Fall*, ed. by Stanislao G. Pugliese, New York, Fordham University Press, 2011, pp. 137-146; SASKIA ELIZABETH ZIOLKOWSKI, *Primo Levi and Jewish Kafka in Italy*, in «The Journal of the Kafka Society of America», xxv-xxxvi (2012), pp. 76-89; SASKIA ELIZABETH ZIOLKOWSKI, *Kafka and Italy: A New Perspective on the Italian Literary Landscape*, in *Kafka for the Twenty-First Century*, ed. by Stanley Corngold and Ruth V. Gross, New York, Camden House, 2011, pp. 237-249; SILVIA FERRARI, *Cono d'ombra, cono di luce. Primo Levi e la traduzione d'autore del Processo*, in *Ricerche le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, ed. by Raniero Speelman et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 150-163; ANTONIO CASTORE, *Per un'etica della traduzione. Il problema della comprensione e dello stile nel rapporto tra Primo Levi e Franz Kafka*, in *Ricerche le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, ed. by Raniero Speelman et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 165-176; ARIANNA MARELLI, *Primo Levi e la traduzione del Processo, ovvero il processo della traduzione*, in *Ricerche le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, ed. by Raniero Speelman et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 178-198; and MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 442-446.
- 8 SIGMUND FREUD, *The Uncanny*, trans. by David McLintock, London, Penguin, 2003, p. 124.
- 9 LEVI, *An Assault Called Franz Kafka*. Interview with Federico De Melis (1983), cit., p. 156.

phytes, birds of day and night, creepers, butterflies, crickets and fungi»¹⁰ that lodged unsuspected in his depths. But how is Levi's «obscure part» connected to Kafka? Why did he feel assaulted by the Prague writer? What does Levi's encounter with Kafka tell us about his notion of literature?

To understand Levi's uneasiness with Kafka we must examine his conception of translation and his "theory" of language. During his first weeks in Auschwitz, Levi experienced language as an almost unsurmountable barrier.¹¹ The *Lagerjargon* had little in common with the scraps of German he had picked up from Ludwig Gattermann's organic chemistry manual and Heine's poems. In the Babel of Auschwitz, language was a means of violence, a catalogue of deathly orders, curses, shouts, and punches. Those who did not understand the orders were bound to fall quickly. Looking at the Buna factory, the prisoners felt the confusion of languages as an all too real curse:

The Carbide Tower, which rises in the middle of Buna and whose top is rarely visible in the fog, was built by us. Its bricks were called *Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, mattoni, téglak*, and they were cemented by hate; hate and discord, like the Tower of Babel; and that is what we call it: – *Babelturm, Bobelturm*; and we hate it as our masters' insane dream of grandeur, their contempt for God and men, for us men.¹²

But the torture of incommunicability did not end there. The few that survived continued to suffer from the difficulty to communicate with the outer world. They felt the burning need to recount their terrible experience, and yet could find no adequate words to express it. This explains why Levi bestowed such a great importance on communication and always strove to write and speak with utmost clarity and precision.¹³ For him, forestalling communication was a dangerous *fault*, the first step towards barbarism. The distrust generated by failed communication lies indeed at the root of political conflicts and racial discrimination.

For many people, at a more or less conscious level, anyone who speaks another language is a foreigner by definition, an outsider, a "stranger", and different from

¹⁰ PRIMO LEVI, *The Search for Roots. A Personal Anthology*, trans. by Peter Forbes, Chicago, Ivan R. Dee, 2001, p. 5. On Levi's clear and obscure parts, see DOMENICO SCARPA, *Chiaro/oscuro*, in *Primo Levi*, ed. by Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 230-253.

¹¹ See the *The Drowned and the Saved's* chapter «Communication», in PRIMO LEVI, *The Drowned and the Saved*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III, pp. 2472-2485, where Levi also cites Victor Klemperer's study of the *Lingua Tertii Imperii* (the language of the Third Reich).

¹² PRIMO LEVI, *If This is a Man*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. and trans. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, 3 vols., New York, Liverlight, 2015, vol. I, p. 69.

¹³ See, for example, PRIMO LEVI, *About Obscure Writing*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. and trans. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, 3 vols., New York, Liverlight, 2015, vol. III, pp. 2061-2066. See also DANIELE GIGLIOLI, *Narratore*, in *Primo Levi*, ed. by Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 397-408, and LUIGI GRAZIOLI, *Necessità*, in with a forew. by Daniele Del Giudice, pp. 409-412; ANNA LAURA LEPSCHY and GIULIO LEPSCHY, *Primo Levi's Languages*, in *The Cambridge Companion to Primo Levi*, ed. by Robert S. C. Gordon, Cambridge, CUP, 2007, pp. 121-136; PIER VINCENZO MENGALDO, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 91-99; STEFANO BARTEZZAGHI, *Una telefonata con Primo Levi / A phone conversation with Primo Levi*, trans. by Jonathan Hunt, Torino, Einaudi, 2012, pp. 22-75.

me; and someone different is a potential enemy or, at least, a barbarian – that is to say, etymologically speaking, a stutterer, someone who cannot speak, a quasi-non-human. Thus, linguistic friction tends to become racial and political friction, yet another curse that afflicts us.¹⁴

This concern for communicative efficacy deeply informs Levi's idea of translation. He conceived translation as «labour of civilization and peace», an effort to «limit the damage of Babel's curse».¹⁵ Indeed, building bridges between cultures and people, the translator diminishes the strangeness of the stranger, thus countering the logic of the Lager. Inasmuch as it aims at overturning the radical incommunicability of Auschwitz, translation therefore becomes a metaphor for testimony, the transmission (or *trans-latio*) of meaning from Auschwitz to “after”.¹⁶ Since the Lager is the place where words lack any correspondence with their actual referent, “translating” Auschwitz (i.e. bearing witness) and opposing its order will require trying to restore the truthfulness of the Adamic language. To put it in another way: if YHWH had confused the languages, and this confusion had reached its extreme in the *univers concentrationnaire*, the task of the translator-witness is to counter the inadequacy of postlapsarian and postbabelic languages and re-establish a closer correspondence between names and things, between “that” experience and its narrative.¹⁷ In doing so he feels «*sicut Deus*»,¹⁸ for fighting the degradation of language means fighting those processes, like the Nazis' *Sprachregelung* ('language rule'), that might find their final accomplishment in bureaucratic mass killing.¹⁹ There is a tension however between the need to mend the confusion of tongues and the risk of having a single language. The multiplication of languages is also an antidote against the language of the One, the language of idolatry and hubris, origin of any totalitarianism.²⁰ Transla-

14 PRIMO LEVI, *To Translate and Be Translated*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. and trans. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, 3 vols., New York, Liverlight, 2015, vol. III, p. 2118. As Domenico Scarpa points out, these lines restate in slightly different words a passage from the Preface to LEVI, *If This is a Man*, cit., p. 5, in which Levi argued that when the widespread conviction that «every stranger is an enemy» «becomes the major premise of a syllogism, then, at the end of the chain, stands the Lager». Cf. *Reading in Italian, Recopying in English*, in ANN GOLDSTEIN and DOMENICO SCARPA, *In un'altra lingua storia / In Another Language*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 47-49.

15 LEVI, *To Translate and Be Translated*, cit., pp. 2119, 2123.

16 Cf. INSANA, *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, cit., pp. 14-55. See also ROBERT S. C. GORDON, *Primo Levi's Ordinary Virtues. From Testimony to Ethics*, Oxford, OUP, 2001, pp. 73-88.

17 GIULIANO MORI, "Morte e vita sono in potere della lingua." *Primo Levi e la ricerca della lingua di Adamo*, in *Ricerche le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, ed. by Raniero Spelman et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 64-77.

18 Cf. LEVI, *To Translate and Be Translated*, cit., p. 2123.

19 See HANNAH ARENDT, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, London, Penguin, 1994, p. 85. Commenting on Eichmann's incapacity «of uttering a single sentence that was not a cliché», Arendt notes (p. 49): «The longer one listened to him, the more obvious it became that his inability to speak was closely connected with an inability to *think*, namely, to think from the standpoint of somebody else. No communication was possible with him, not because he lied but because he was surrounded by the most reliable of all safeguards against the words and presence of others, and hence against reality as such».

20 See GEORGE STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, OUP, 1998, pp. 18-50; JACQUES DERRIDA, *Des tours de Babel*, in *Psyché : Invention de l'autre I. 1987-1998*, Paris, Galilée, 1998, pp. 203-235; and STEFANO LEVI DELLA TORRE, *Zone di turbolenza. Intrecci, somiglianze, conflitti*, Milano,

tion must therefore be seen as consubstantial with language, as the original basis of every communicatory gesture and of exegesis. Understood in these terms, translation is both an attempt to interpret and mediate the text of Auschwitz, and a form of resistance, an effort to simultaneously confront the centrifugal impulse of language and its *reductio ad unum*.

Such an understanding of translation found however an obstacle in Kafka. Whereas in Levi language is an arrow that always hits its target, in Kafka it is a message that can never reach its destination. You can wait hopefully at your window, but «the message from Emperor» will never get through the «imperial city».²¹ No one can emerge from the crowd with a clear message, a conclusive interpretation of Kafka's work. In his fiction, messengers – the one sent by the Emperor to the builders of «The Great Wall of China», Barnabas in *The Castle*, the chaplain, Leni, and Titorelli in *The Trial* – get lost, speak in riddles, or convey unreliable information. As a result, Kafka's texts are extremely puzzling: they show by concealing and conceal while showing. Kafka's oeuvre could therefore be compared to a burrow in which «the Truth remains inaccessible and possibly non-existent».²² Many of his stories revolve indeed around the themes of broken communication and unreachability. The Huntsman Gracchus cannot reach death, Josef K. cannot have proper hearings in the Court, the man from the country cannot be granted entry into the Law, K. cannot gain access to the Castle, the underground animal cannot build a perfect burrow, and so on. Wandering in this atmosphere of uncertainty, illogical events, and disorienting perspectives, the reader is invited to actively make sense of such an enigmatic world.²³

Given their open nature and thought-provoking content, Kafka's writings have been scrutinised and commented on by many interpreters, writers, and artists. Levi felt ill at ease among them. Although impressed by Kafka's art, he did not enjoy straying along the galleries of his burrow. After his translation of *The Trial*, he wrote:

I love and admire Kafka because he writes in a way that is totally closed off to me. In my writing, for better or for worse, knowingly or not, I have always tended toward a transition from obscurity to clarity, rather like a filter pump, sucking in turbid water and turning it out purified, even sterile (I think Pirandello said

Feltrinelli, 2003, pp. 27-34.

²¹ The legend of the «message from the Emperor» that can never reach the «miserable subject» to whom is addressed is reported in FRANZ KAFKA, *At the Building of the Great Wall of China*, in *A Hunger Artist and Other Stories*, ed. by Ritchie Robertson, Oxford, OUP, 2012, pp. 101-112, pp. 108-109. See also GIULIANO BAIONI, *Kafka: Letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 152-176. As Steiner argues in STEINER, *After Babel*, cit., p. 68 «[Kafka's] work can be construed as a continuous parable on the impossibility of genuine human communication».

²² FRIEDLÄNDER, *Franz Kafka*, cit., p. 65. On the burrow as a metaphor for Kafka's oeuvre, see FRANZ KAFKA, *The Burrow*, in *A Hunger Artist and Other Stories*, ed. by Ritchie Robertson, Oxford, OUP, 2012, pp. 153-182; CITATI, *Kafka*, cit., pp. 322-330; and CALASSO, *K. Cit.*, pp. 179-183.

²³ See WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of his Death and Some Reflections on Kafka*, in *Illuminations. Essays and Reflections*, ed. by Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn, New York, Schocken, 2007, pp. III-145, pp. III-140, 141-145; *La porta aperta*, in MASSIMO CACCIARI, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 58-70; ROBERTSON, *Kafka: A Very Short Introduction*, cit., pp. 26-45; and GEORGE STEINER, *A Note on Kafka's "Trial"*, in *No Passion Spent: Essays 1978-1996*, London, Faber and Faber, 1996, pp. 239-252.

this, I don't recall where). Kafka takes the opposite approach: he endlessly unravels hallucinations that he draws from incredibly deep layers, and never filters them. The reader feels them teeming with germs and spores; they are full of burning significance, but he is never helped to tear the curtain or to go around it to see what it conceals. Kafka never touches down, he never consents to give you the end of Ariadne's thread.²⁴

Levi's assessment of Kafka shows how deeply affected he was by the latter's «metaphorical machine».²⁵ Kafka's narrative works through powerful images that grasp the reader by the throat and force him or her to look at the surrounding world from a different perspective.²⁶ In his fiction, every thing is never simply “that thing” but always the sign of something else, a symbolical object whereby realistic descriptions become suggestive allegories. Every interpretation thus produces a new metaphor, and hence a new interpretation, in a circular movement that reproduces the structure of Talmudic exegesis. This combination of ambiguous allusions, sober descriptions, and baffling images was radically at odds with Levi's communicative ethics. As Zaia Alexander observes, «whereas Kafka delighted in lucidly detailing the absurd and prosaic nature of a lethal bureaucracy, Levi insisted on elucidating the reason and purpose of even the most outrageous behaviours of man. Where Kafka obscured, Levi was compelled to illuminate; where Kafka's characters became inextricably entangled in hopelessly bizarre machinations, [...] Levi sought liberation through order and reason».²⁷ What made Kafka particularly unsettling was his capacity to create images and situations that were both perplexing and sinisterly familiar. Indeed, words like *Ungeziefer* ('vermin', 'pest'), beast, hunger, officer, guilt, arrest, and prisoner must have revived dark memories in Levi. Kafka's writings unearthed something that had been repressed and nevertheless returned at «uncertain hours»: the agony of Auschwitz. Although veiled in a generic impersonality, they uncannily “prefigured” patterns of oppression and subservience that Levi experienced during his imprisonment. Thus, through Kafka, Levi discovered that what he considered as most distant (*un-Heim*) was also part of his self, of his 'home' (*Heim*). The Prague writer laid bare the inescapable duplicity of his identity, the *complexio oppositorum* that animated his inner world. It is indeed no coincidence that the language Levi uses above – of infection, germs, and spores – is analogous to the one he uses in *The Search for Roots* to describe his «obscure part».²⁸ We could therefore argue that Levi felt assaulted by

24 PRIMO LEVI, *Translating Kafka*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III, pp. 2348-2349.

25 See BAIONI, *Kafka: Letteratura ed ebraismo*, cit., pp. 79-110. See also FRANZ KAFKA, *On Parables*, in *A Hunger Artist and Other Stories*, ed. by Ritchie Robertson, Oxford, OUP, 2012, p. 186.

26 This perspective often coincides stringently with the one of the central character, thereby producing a sense of confinement and entrapment in the reader. See CITATI, *Kafka*, cit., pp. 131-133.

27 ALEXANDER, *Primo Levi and Translation*, cit., pp. 164-167. See also PRIMO LEVI, *A Mysterious Sensibility*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III, p. 2615 «For me, a survivor of Auschwitz, reading Kafka again was a profound experience: a denial of my Enlightenment optimism and a singular way of reliving that distant time of my life».

28 See above note 10. The Preface to *The Search for Roots* is rife with references to the relationship between identity and alterity and to the “nocturnal”, unconscious side of Levi's self.

Kafka for mainly two reasons: because, by offering a vision of darkness without interposing the mediation of reason, he restated the tragedy of Babel's curse, and because he had a pseudo-prophetic capacity to foreshadow the violence of modern institutions.

The question whether Kafka's works in some sense prophesy the catastrophe of the European Jewry and the violence of the mid-20th century totalitarian regimes is a much debated one.²⁹ On his part, Levi partially agreed with the idea of Kafka as Holocaust prophet. He obviously did not believe that Kafka actually foresaw the Final Solution and the gas chambers. Although critical of the notion of prophecy,³⁰ he nevertheless conceded that «Kafka had some gift beyond everyday reason. He certainly had an almost animalesque sensitivity, like snakes that know when earthquakes are coming. Writing in the first few decades of this century, either side of the First World War, he foresaw many things».³¹ One of the reasons why Levi associated Kafka with the Holocaust was the subject of the book he had consented to translate. *The Trial* tells the story of Josef K., a senior accountant of a large bank, who «without having done anything wrong»,³² is unexpectedly arrested by two low-rank guards for an unspecified crime. Since K. is under arrest but not in detention, the novel concerns principally his response to the mysterious fault of which he is charged. Initially, when summoned before the examining magistrate, K. adopts a disdainful attitude towards the court authorities and his own case. After the first hearing, the court, which appears as a great organisation veiled in secrecy, leaves K.'s case to its own course. The court premises are in oppressive, crowded attics and garrets in the lower-class districts of the town and its *raison d'être* seems to be the humiliation and degradation of the accused.³³ Unable to penetrate the vast hierarchy of judges and

29 See, for example, HANNAH ARENDT, *The Jew as Pariah: A Hidden Tradition* (1944), in *The Jewish Writings*, ed. by Jerome Kohn and Ron H. Feldman, New York, Schocken Books, 2007, pp. 275-297, pp. 288-297; HANNAH ARENDT, *Franz Kafka: A Reevaluation*, in *Essays in Understanding 1930-1954*, ed. by Jerome Kohn, New York, Schocken Books, 1994, pp. 69-80; GEORGE STEINER, *Language and Silence. Essays 1958-1966*, London, Faber and Faber, 1985, pp. 70, 141-149; LAWRENCE LANGER, *Kafka as Holocaust Prophet: A Dissenting View*, in *Admitting the Holocaust: Collected Essays*, New York, OUP, 1995, pp. 100-124; RITCHIE ROBERTSON, *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*, Oxford, OUP, 1985, pp. 96-98; and ÁLVARO DE LA RICA, *Kafka y el Holocausto*, Madrid, Trotta, 2009, pp. 47-48, 63-67, 73-79, 82-86, 119.

30 See PRIMO LEVI, *The Eclipse of Prophets*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III, pp. 2248-2252. In some interviews on Kafka, however, Levi did actually use the word «prophet» (thereby contradicting himself). On a closer look, though, Levi mostly referred to Kafka's perceptive portrayal of the violence of institutions and bureaucracy, rather than subscribing to the simplistic and absurd idea that Kafka saw into the future. See LEVI, *A Mysterious Sensibility*, cit.; *Germaine Greer Talks to Primo Levi* (1985) and *An Assault Called Franz Kafka*, in PRIMO LEVI, *The Voice of Memory. Interviews 1961-87*, ed. by Marco Belpoliti and Robert S. C. Gordon, trans. by Robert S. C. Gordon, Cambridge, Polity, 2001, pp. 10-11, 155-160; PRIMO LEVI, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, ed. by Gabriella Poli and Giorgio Calcagno, Milano, Mursia, 1992, pp. 305-310. See also PRIMO LEVI, *Mi travesto da Kafka* (interview with Fabrizio Dentice), in «L'Espresso» (24 April 1983), pp. 115-120; *Primo Levi: così ho rivissuto il Processo di Kafka*, interview with Luciano Genta, in *Tuttolibri-La Stampa*, 9 April 1983; and PRIMO LEVI, *Così ho rivissuto il Processo di Kafka* (interview with Luciano Genta), in «Tuttolibri-La Stampa» (9 April 1983).

31 LEVI, *An Assault Called Franz Kafka*. Interview with Federico De Melis (1983), cit., p. 158.

32 FRANZ KAFKA, *The Trial*, ed. by Ritchie Robertson, trans. by Mike Mitchell, Oxford, OUP, 2009, p. 5.

33 LEVI, *Note on Kafka's The Trial*, cit., p. 2635: «His dignity as a man is compromised from the very beginning, and then relentlessly demolished day after day». See also ELIAS CANETTI, *Kafka's Other Trial. The Letters to Felice*, trans. by Christopher Middleton, London, Penguin, 2012, pp. 87-91.

functionaries, K., following his uncle's advice, consults Huld, a lawyer.³⁴ But since the indictment, the proceedings, and the Law are secret, Huld cannot offer any real help to K., who further complicates his situation by getting involved in an affair with Leni, the lawyer's mistress. Little by little, the trial takes hold of K.'s life. He therefore decides to dismiss his lawyer and take things into his own hands. But after long and confusing discussions with Titorelli, the court painter, and with a prison chaplain in the cathedral, he gradually understands that he has no escape. Indeed, rather than being interrogated and judged, it looks as if he is being «hunted down». He hopelessly concludes that «the whole court could be replaced by a single executioner».³⁵ The whole case engenders in him a feeling of guilt (*Schuld*) which eventually so dominates him that he meekly submits to his executioners.³⁶ In the final scene, K. is taken by two disreputable men to a desolate quarry where, after some cold and routinary arrangements, he is killed with butcher's knife plunged into his heart and turned round twice. Kafka seals the book with Josef K.'s last thought, «Like a dog! he said; it seemed as if the shame of it must outlive him».³⁷

Translating this tale of evasive power, guilt, and humiliation had the effect of an illness on Levi. Figures like the thrasher evoked the mass of petty functionaries and pitiless authorities he had met in the camp.³⁸ The inaccessibility of the court reminded him of the impotence of ordinary individuals before the machinery of modern bureaucracy. The metaphor of the dog recalled the dehumanisation and submissiveness of the camp's prisoners. Above all, Josef K.'s shame reproduced his own feeling in the wake of Auschwitz. This identification with the protagonist of *The Trial* was further intensified by his understanding of the translator's role. For Levi, a good translator ought to crawl into the author's skin and empathise with him.³⁹ Yet this process of identity "investment" was in tension with Levi's psychological and stylistic opposition to Kafka. Thus, in a sort of unconscious oscillation, Levi's relationship with Kafka moved from resistance to association, from fear to admiration, and eventually slipped into a strong identification with the protagonist of *The Trial*.

Faced with Kafka, my unconscious defences were set off: I hadn't even included him in the anthology of my "roots" because I feared him, he's that threatening. These defences collapsed as I translated him, and I have found myself lowered into the character of Josef K., I felt myself being put on trial just as he was.⁴⁰

34 *Huld* means 'grace' in German.

35 KAFKA, *The Trial*, cit., p. 110.

36 Cf. ROBERTSON, *Kafka: A Very Short Introduction*, cit., pp. 77-78. As Robertson notes, the word *Schuld* in *The Trial* encompasses several meanings: 'responsibility for an act' (liability), 'subjective feelings of guilt' (moral guilt), as well as 'being in the wrong' in a moral or even theological sense.

37 KAFKA, *The Trial*, cit., p. 165.

38 See *ivi*, p. 90 «I'm employed as a thrasher, so I'll thrash them».

39 *ivi*, p. 2123 «[A] linguistic sensibility, which is translator's more powerful weapon, [...] will allow him to sink into the personality of the author of the text he's translating, to identify with him, and it will let him know when something in the text sounds wrong, doesn't work, is off-key, lacks meaning, or seems unnecessary or jarring» (emphasis added). See L. Insana's analysis of the «perilous traps» that this understanding of translation involves, in INSANA, *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, cit., pp. 178-184.

40 PRIMO LEVI, *I disguise myself as Kafka*, in *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission*

The effects of Levi's "confrontation" with Kafka became visible in his working approach. As several studies have shown, Levi's translation tends to «smooth out» Kafka's German and «domesticate» his linguistic impersonality.⁴¹ By consistently refining his syntax and lexical choices, he attempted to make *The Trial* more comprehensible and "hospitable" to the Italian reader. As Insana argues, «[Levi's] Holocaust persona informed every aspect of the translation product: from the syntactical to the lexical, from particularizing to generalizing decisions, from the textual to the paratextual».⁴² Considering Levi's psychological identification with Josef K., his interpretation of Kafka's «mysterious sensibility», and his conception of translation as a creative act of cultural mediation and empathetic investment, we could therefore read his *Processo* «as a unique sort of utterance, a Levian text in its own right».⁴³ This understanding of Levi's translation gives further significance to the Levi-Kafka pairing and opens up new ways of interpreting his concerns about shame, guilt, moral responsibility, and the ethical value of literature, which coalesced into the reflections of *The Drowned and the Saved*.

2 THE TRIAL AND THE DROWNED AND THE SAVED

Right from the first version of *If This is a Man*, Levi considered that the task of the witness was «to prepare the ground for the judge».⁴⁴ In the prefaces, letters, articles, and judicial depositions he produced after Auschwitz, the judge variously assumed the form of a reader, a camp visitor, an actual court, or Levi himself.⁴⁵ In any case, there was no doubt that the primary aim of his testimony was to understand and to judge. So what kind of impact did the story of Josef K. have on this lifelong enquiry? I would argue that the influence of Kafka's novel can be traced in three aspects of *The Drowned and the Saved*. First, the impossibility to reduce justice – in the sense of «[bearing] witness unto the truth» (John 19, 37) – to the production of a sentence. Second, the reflexive nature of the judging process. Third, the way in which the process of self-examination elicits a feeling of shame. All these aspects were already incipient in Levi's previous works, but the identification with Josef K. revealed the internal source of his moral conundrums. Paradoxically, it seems that the "clear" and "rational" Levi needed the light of the enigmatic and "obscure" Kafka to discern the shadows of his cave.⁴⁶ Let us now examine how

of *Holocaust Testimony*, trans. by Lina Insana, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 180.

⁴¹ See LEVI, *Note on Kafka's The Trial*, cit., pp. 2634-2636; SANDRA BOSCO COLETOS, *La traduzione di «Der Prozeß» di Franz Kafka*, in «Studi Tedeschi. Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», xxviii (1985), pp. 229-268; CASTORE, *Per un'etica della traduzione*, cit.; MARELLI, *Primo Levi e la traduzione del Processo, ovvero il processo della traduzione*, cit.; and INSANA, *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, cit., pp. 10, 183-189, 197-203.

⁴² *Ivi*, p. 189.

⁴³ *Ivi*, p. 182.

⁴⁴ PRIMO LEVI, *Appendix to If This is a Man*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. 1, p. 169.

⁴⁵ See the various articles, reports, and judicial depositions collected in PRIMO LEVI and LEONARDO DEBENEDETTI, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, ed. by Fabio Levi and Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015.

⁴⁶ LEVI, *Translating Kafka*, cit., p. 2349: «Kafka understands the world (his own, and ours today even better) with an astounding clairvoyance, which assaults you like a light that's too bright. Often we are tempted to

he did it and what were the results of such a *katabasis*.

Both the central chapters of *The Drowned and the Saved*, «The Grey Zone» and «Shame», could be described as trials that explore the question of moral responsibility and human conduct in the face of Auschwitz. In the first case in the court dock sit all those «contemptible» and «pathetic» figures that populate the space that separates the victims from the perpetrators.⁴⁷ In the second case the defendant is Levi himself. The language used to evaluate the different inmate-functionaries illustrates the difficult and yet necessary relationship between Holocaust testimony and jurisprudence:

This category is a grey zone, with undefined contours, which both separates and connects the two opposing camps of masters and servants. It has an incredibly complicated internal structure, and harbours just enough to confound our need to judge.

The criminal complicity of individual collaborators, great and small (never friendly, never transparent!), is always difficult to evaluate. We would prefer to entrust that judgment only to people who have been in similar circumstances and experienced for themselves what it means to act under coercion.

The condition of victimhood does not exclude guilt, which is often objectively serious, but I do not know a human court that could be delegated to take its measure.

A more subtle and varied judgment is required for those who held senior positions [...].

[I] ask that the history of the “crematorium crows” be pondered with compassion and rigor, but that any judgment of them be suspended.

The same *impotentia iudicandi* leaves us paralysed before the case of Chaim Rumkowski.⁴⁸

These passages show that the modes of formal justice cannot exhaust the questions raised by the horror of the Holocaust and the existence of the grey zone. The micro-physics of evil that enabled the Final Solution demands to be judged, and yet there is a residue that exceeds and escapes comprehension. This “residue” consists in the absolute singularity of the Holocaust, that is, in the ontological and gnoseological impossibility to know the “essence” of this event. We could therefore say that Levi’s exploration of the grey zone exposes the gap between the effort to establish truth and the ultimate aim of law, which is «the production of a *res iudicata*».⁴⁹ This becomes evident when we think carefully about the structure of the chapter «The Grey Zone». Levi’s enquiry consists

interpose a shield, to take refuge; at other times we give in to the temptation to stare at it, and then are left dazzled. As when we look at the sun’s disc, and then continue to see it for a long time, superimposed on the objects around us, so, too, reading *The Trial*, we suddenly realize that we are surrounded, besieged by senseless, unjust, and often deadly trials».

47 Cf. LEVI, *The Drowned and the Saved*, cit., p. 2433.

48 *Ivi*, pp. 2435-2449.

49 GIORGIO AGAMBEN, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, trans. by Daniel Heller-Roazen, New York, Zone, 1999, p. 18.

in a trial without a sentence (Levi's suspension of judgment)⁵⁰ whose object is a sentence without a trial (the Holocaust). Indeed, the key point of Levi's argument is that no one can truly judge the grey zone. The survivor (*superstes*) because he is not a neutral party (*testis*) detached from the case, the *testis* because any third party wouldn't have the experience of a *superstes*, and therefore would not be able to subsume the Holocaust under any previously known rule.⁵¹ The result is that both in the case of the Final Solution and in that of the grey zone judgment swings between the poles of necessity and impossibility, without ever stopping at the level of justice. In the first case judgment is impossible because the trial follows the law of necessity (all the accused are already pre-judged, "guilty" of being Jews).⁵² In the second case judgment is necessary but impossible because of the *impotentia iudicandi* that characterises the grey zone (no one can judge the accused). Thus, in both situations the trial becomes a self-referential process, a punishment *in actu* which calls into question the law. This is the central insight of Kafka's *Trial*, and probably one of the main reasons why Levi identified with Josef K. Perhaps nothing reveals more about the nature of this trial-punishment than the dialogue between K. and Titorelli, the court painter. Interrogated about K.'s trial, the painter makes clear that «the court can never be persuaded to change its mind». Even though he believes himself to be innocent, the accused can never escape the «large organisation» that arrested him. Genuine acquittals occur only in legends. As Titorelli tells K., «If I were to paint all the judges on a canvas here and you defended yourself before the canvas you'd have more chance of success than before the real court». ⁵³ This being the case, only two possibilities are open to K.: apparent acquittal and protraction of the proceedings. Yet both leave the accused totally compromised, in wait of the final blow.⁵⁴ In vain will K. try to reduce the court proceedings to his ordered worldview and request to see the law-books: once in motion the trial can never rest. The law of necessity is unappealable, it strikes with the inexorability of Tyche.⁵⁵ This is why in Titorelli's paintings Justice comes to re-

50 To be sure, Levi does judge some of figures of the grey zone: he absolves the low-level functionaries and some of the political inmates who secretly carried our resistance activities within the camps' administrative offices; he condemns the SS officer Muhsfeld who briefly hesitated before a girl who had exceptionally survived the gas chamber. But these minor or less troubling cases don't invalidate the general point: no one is in a position to judge the grey zone, for what characterises this space are the unsolvable conflicts between moral responsibility and our stubborn desire to stay alive at all costs, between «the state of coercion following an order» and our willingness to collaborate with power regardless of the consequences.

51 I play here with the two Latin meanings of the word 'witness', as defined by Agamben in AGAMBEN, *Remnants of Auschwitz*, cit., p. 17: *testis* ('the person who in a trial or lawsuit between two parties, is in the position of a third party (**terstis**)') and *superstes* (the survivor, the person who has lived through something and can bear witness to it).

52 Cf. JACQUES DERRIDA, *Préjugés. Devant la loi*, in *La faculté de juger*, Paris, Minuit, 1985, pp. 87-139, pp. 89-90.

53 KAFKA, *The Trial*, cit., p. 107.

54 As Titorelli confirms to K., pp. 115-116: «What is common to both methods is that they prevent the accused being sentenced.» «But they also prevent him being really acquitted,» said K. softly, as if he were ashamed to have seen that. «You've grasped the crux of the matter,» the painter said quickly».

55 Cf. CACCIARI, *Icone della Legge*, cit., pp. 90-95, 121-140. Tyche (Roman equivalent: Fortuna) was the daughter of Ocean and Tethys, and thus a goddess of the sea and a sister of Metis. She represented luck, the event, the element of human existence that humans do not control. «Fortuna» is also, surprisingly, the first word of *If This is a Man*, cit., p. 5. «It was was my good fortune to be deported to Auschwitz only in 1944 [...]».

semble first the Goddess of Victory and then the Goddess of the Hunt.⁵⁶ The court does not seek out truth but hunts down the accused. Hence, both in Levi's and K.'s case the chief feature of Justice is the blindfold that covers her eyes: «a freezing bottom, unsolvable, that cannot be further developed, of violence, revenge, war».⁵⁷ Being accused does not mean having transgressed a specific rule, but rather being a specific type of person, someone who attracts the attention of the tribunal. This is what Levi recognised when, commenting on *The Trial*, he declared that «each of us could be tried and condemned and executed, without even knowing why. It was as if it predicted the time when it was a crime simply to be a Jew».⁵⁸

The second point of contact between *The Trial* and *The Drowned and the Saved* concerns the way in which the judging process turns inward and drives us to call ourselves to account.⁵⁹ Once the accused have been arrested and the trial is under way, a set of questions arises: who is responsible for these events? Who belongs to the court? Did I contribute, to some extent, to my own and other people's ordeal? Should I also give an account of myself? Levi knew well that only people of flesh and blood can give an account of themselves, for both morality and justice concern the individual in his or her singularity.⁶⁰ He pointed out, however, a paradox: both victim and oppressor are in the trap of memory, but it is the victim, and he alone, who suffers from it and, «consciously or not, feels accused and judged, compelled to justify and defend himself».⁶¹ As this sentence suggests, in his late reflections Levi rationalises and adapts some elements of Kafka's novel, thus drawing a comparison between the tribunal of *The Trial* and the Lager. In an interview he indeed claimed that «in *The Trial* there is a precocious intuition that violence comes from bureaucracy, this growing, irresistible power that is the fruit of our century».⁶² According to this reading, the protagonist is persecuted for an unknown crime and compelled to «pass his whole life under review»,⁶³ while the court embodies the «rule by Nobody», an intricate system of bureaus where no one can be

Starting from this ironic incipit, Robert S. C. Gordon, in "Sfacciata fortuna". *La shoah e il caso/ "Sfacciata fortuna". Luck and the Holocaust*, bilingual edn (ita/eng), English trans. by Chiara Stangalino, Turin, Einaudi, 2010, has discussed the role of luck and chance in Levi's oeuvre and in the Shoah at large.

56 Cf. KAFKA, *The Trial*, cit., pp. 104-105.

57 Translated from CACCIARI, *Icone della Legge*, cit., p. 133.

58 PRIMO LEVI, *Germaine Greer Talks to Primo Levi*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Marco Belpoliti and Robert S. C. Gordon, Cambridge, Polity, 2001, pp. 10-11.

59 On the conditions of possibility, ethical implications, and difficulties of giving an account of oneself, see JUDITH BUTLER, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005.

60 See, for example, LEVI, *The Drowned and the Saved*, cit., p. 2436. On this issue, see also HANNAH ARENDT, *Responsibility and Judgment*, ed. by Jerome Kohn, New York, Schocken Books, 2003, pp. 57, 147-158.

61 LEVI, *The Drowned and the Saved*, cit., pp. 2421, 2463.

62 LEVI, *An Assault Called Franz Kafka*. Interview with Federico De Melis (1983), cit., pp. 158-159.

63 KAFKA, *The Trial*, cit., p. 91. Josef K.'s idea to present a «brief» account of his entire life is undoubtedly connected to the feeling of shame that progressively catches hold of him. Indeed, from the moment in which he decides to undertake this impossible task, the court and the trial redouble and become realities at once internal and external to his life. See *ibid.*, p. 80: «He couldn't get the trial out of his mind any more. Several times already he'd wondered whether it might not be a good idea to draw up a written statement and submit it to the court. His intention was to present a brief account of his life, explaining for every event that was in any way important why he'd acted as he had, whether he now looked on his course of action with approval or disapproval, and the reasons he could adduce for either conclusion».

ever held to give account of himself.⁶⁴ This predicament informs several passages of *The Drowned and the Saved*, where Kafka's intertext is ever present. In the chapter «Useless Violence», for example, Levi hints at *In the Penal Colony*, a story closely connected to *The Trial* in which a torture-machine inscribes the sentence in the flesh of the condemned men:

The violence of the tattoo was gratuitous, an end in itself, a pure insult: wasn't it enough to have three cloth numbers sewn on your pants, jacket, and winter coat? No, something more was needed, a nonverbal message, so the innocent would feel their sentence inscribed in their flesh.⁶⁵

But it is in the chapters that deal with the questions of power, responsibility, and shame that the identification with Josef K. really comes to the fore. In «The Grey Zone», as we saw above, Levi shows the impossibility of a real judgment, an authentic *krisis*, between victims and persecutors.⁶⁶ But if we pay attention to his argument and the grammatical structure of these passages, we also realise that Levi felt that he too, as privileged prisoner, had somehow belonged to the grey zone.⁶⁷ This becomes clear in the following chapter, «Shame», where Levi gradually turns toward himself and evaluates what he had been and done in the Lager. Initially, he talks about all the survivors («when one felt», «we had lived», «we had all stolen», «we had forgotten», etc.).⁶⁸ Then, discussing why the cases of suicide *during* internment were so rare, he writes:

[I]n most cases, suicide arises from a feeling of guilt that no punishment has come to alleviate. The harshness of prison was perceived as punishment, and the sense of guilt (*if there is punishment, there must have been guilt*) was relegated to the background, only to re-emerge after liberation. In other words, there was no need to punish oneself with suicide for a (real or presumed) guilt that was already being expiated through the sufferings of every day. *What guilt?*⁶⁹

Kafka's influence is palpable here. But the examination is still conducted in an impersonal form («there would not have been much to be ashamed of», «[the survivor] feels accused and judged», «almost everyone feels guilty».⁷⁰ But this can't go on for too

64 Cf. HANNAH ARENDT, *On Violence*, New York, Harvest, 1970, p. 38.

65 LEVI, *The Drowned and the Saved*, cit., p. 2497. *In the Penal Colony* is chronologically and thematically interconnected to *The Trial*, for it was written in October 1914, when Kafka paused from working on his novel, and deals with the themes of guilt, punishment, and justice.

66 As Agamben points out in GIORGIO AGAMBEN, *Pilato e Gesù*, Rome, Nottetempo, 2014, pp. 22-23, *krisis* is the Greek word for judgment. The term derives from the verb *krinein*, which means etymologically 'to separate, to de-cide', and therefore 'to judge'. Along with this juridical meaning, the term has acquired a medical meaning (*krisis* as the turning point in a disease, the moment in which «the doctor must "judge" whether the sick person will die or survive») and a theological one (the Last Judgment: *en emerai kriseos*). Levi recalls this last meaning at the beginning of his chapter on the grey zone (p. 2431), when he warns against the Manichean tendency «to separate evil from good, to take sides, to reenact the gesture of Christ on Judgment Day: over here go the righteous, over there the wicked».

67 For a linguistic analysis of the use of pronouns in Levi, see NUNZIO LO FAUCI and LIANA TRONCI, *Se questo è un uomo: chimica della quarta e della prima persona*, in *Prisma Levi*, ed. by Heike Necker, Pisa, ETS, 2015, pp. 61-94.

68 LEVI, *The Drowned and the Saved*, cit., pp. 2457, 2461.

69 *Ivi*, 2462 (emphasis added).

70 *Ivi*, p. 2463.

long. At a certain point, like when K. is in the cathedral, someone calls out “Primo!” and there is no more escape.⁷¹ Levi has to face the tribunal of his own conscience:

Do you feel shame because you are alive in the place of someone else? A person more generous, sensitive, wise, useful, and worthy of living than you? You cannot exclude the possibility: you reexamine yourself, comb through your memories, hoping that you will find them all and that none have been camouflaged or disguised. You find no obvious transgressions. You didn't take anyone's place, you didn't beat anyone (but would you have had the strength?), you did not accept appointments (but none were offered), you didn't steal anyone's bread. You cannot rule out the possibility.⁷²

We are now touching the third aspect in which *The Trial* influences *The Drowned and the Saved*. Shame is a self-reflexive emotion and involves passing judgment on one's own condition or actions. Like Josef K., Levi, unable to come to terms with the mysterious crime of which he is charged, becomes at once the defendant, the accuser, and the judge of himself. By putting himself on trial, he discovers a feeling that will survive both him and the court that hunted him down. Let me therefore conclude by discussing the final part of his article ‘Translating Kafka’:

The famous, much analysed phrase that seals the book like a tombstone (“...it was as if the shame of it should outlive him”) does not seem at all enigmatic to me. What should Josef K. be ashamed of, that man who had decided to fight to the death, and who at every turn in the book proclaims that he is innocent? He is ashamed of many contradictory things, because he is not consistent, and his nature (like that of most of us) consists in being inconsistent, not the same over the course of time, unstable, erratic, divided even at the same moment, split into two or more personalities that cannot exist together. He is ashamed of having quarrelled with the tribunal of the cathedral and, at the same time, of not having stood up to the tribunal of the garrets with sufficient force. Of having wasted his life in petty office jealousies, in false love affairs, in morbid timidity, in static and obsessive accomplishments. Of existing when, by now, he should no longer exist: of not having found the strength to kill himself by his own hand when all was lost, before two inept death-bearers visited him. But I sense, in this shame, an element that I am familiar with: Josef K., at the end of his anguished journey, feels ashamed that this secret, corrupt tribunal exists, pervading everything around it; even the prison chaplain and the precociously dissolute girls who importune the painter Titorelli belong to it. In the end it is a human, not a divine, tribunal: it is made of men and by men, and Josef, with the knife already planted in his heart, is ashamed of being a man.⁷³

The fact that the enigmatic ending of *The Trial* looks transparent to Levi sheds light on the relationship between his “clear” and “obscure” parts. These parts are not mutually exclusive, but complimentary. On a psychological level their relation results in the feeling of shame; on a linguistic one, it gives rise to the oxymoron, Levi's key stylistic

⁷¹ Cf. KAFKA, *The Trial*, cit., pp. 150-151

⁷² LEVI, *The Drowned and the Saved*, cit., p. 2466.

⁷³ LEVI, *Translating Kafka*, cit., p. 2350.

figure.⁷⁴ Being a compromise between two opposing conflicting forces, the oxymoron mirrors Levi's uncanny encounter with Kafka. This encounter tore the veil created by Levi's rational meditations, thus revealing the troubling noises that Levi heard in the depths of his "burrow". Indeed, to translate Kafka, Levi had to face the obscure Doppelgänger that since Auschwitz followed him like a shadow, pointing out how difficult it is to distinguish sharply between rationality and chaos, between victimhood and certain forms of collaboration, between the court and the accused, the accused and the judge, the drowned and the saved.

⁷⁴ Cf. PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, ed. by Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 169-242, pp. 233-242.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Pilato e Gesù*, Rome, Nottetempo, 2014. (Citato a p. 152.)
- *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, trans. by Daniel Heller-Roazen, New York, Zone, 1999. (Citato alle pp. 149, 150.)
- ALEXANDER, ZAIA, *Primo Levi and Translation*, in *The Cambridge Companion to Primo Levi*, ed. by Robert S. C. Gordon, Cambridge, CUP, 2007, pp. 155-169. (Citato alle pp. 141, 145.)
- ANGIER, CAROLE, *The Double Bond. Primo Levi: a Biography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002. (Citato alle pp. 139, 140.)
- ARENDT, HANNAH, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, London, Penguin, 1994. (Citato a p. 143.)
- *Franz Kafka: A Reevaluation*, in *Essays in Understanding 1930-1954*, ed. by Jerome Kohn, New York, Schocken Books, 1994, pp. 69-80. (Citato a p. 146.)
- *On Violence*, New York, Harvest, 1970. (Citato a p. 152.)
- *Responsibility and Judgment*, ed. by Jerome Kohn, New York, Schocken Books, 2003. (Citato a p. 151.)
- *The Jew as Pariah: A Hidden Tradition (1944)*, in *The Jewish Writings*, ed. by Jerome Kohn and Ron H. Feldman, New York, Schocken Books, 2007, pp. 275-297. (Citato a p. 146.)
- BAIONI, GIULIANO, *Kafka: Letteratura ed ebraismo*, Torino, Einaudi, 1984. (Citato alle pp. 144, 145.)
- BARTEZZAGHI, STEFANO, *Una telefonata con Primo Levi / A phone conversation with Primo Levi*, trans. by Jonathan Hunt, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 142.)
- BELPOLITI, MARCO, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015. (Citato a p. 141.)
- BENJAMIN, WALTER, *Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of his Death and Some Reflections on Kafka*, in *Illuminations. Essays and Reflections*, ed. by Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn, New York, Schocken, 2007, pp. 111-145. (Citato a p. 144.)
- BOSCO COLETOS, SANDRA, *La traduzione di «Der Prozeß» di Franz Kafka*, in «Studi Tedeschi. Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», xxviii (1985), pp. 229-268. (Citato a p. 148.)
- BUTLER, JUDITH, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005. (Citato a p. 151.)
- CACCIARI, MASSIMO, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 1985. (Citato alle pp. 144, 150, 151.)
- CALASSO, ROBERTO, *K*, Milano, Adelphi, 2005. (Citato alle pp. 139, 144.)
- CANETTI, ELIAS, *Kafka's Other Trial. The Letters to Felice*, trans. by Christopher Middleton, London, Penguin, 2012. (Citato a p. 146.)
- CASTORE, ANTONIO, *Per un'etica della traduzione. Il problema della comprensione e dello stile nel rapporto tra Primo Levi e Franz Kafka*, in *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, ed. by Raniero Speelman, Elisabetta Tonello, et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 165-176. (Citato alle pp. 141, 148.)

- CITATI, PIETRO, *Kafka*, Milano, Adelphi, 2013. (Citato alle pp. 139, 144, 145.)
- DE LA RICA, ÁLVARO, *Kafka y el Holocausto*, Madrid, Trotta, 2009. (Citato a p. 146.)
- DERRIDA, JACQUES, *Des tours de Babel*, in *Psyché : Invention de l'autre I. 1987-1998*, Paris, Galilée, 1998, pp. 203-235. (Citato a p. 143.)
- *Préjugés. Devant la loi*, in *La faculté de juger*, Paris, Minuit, 1985, pp. 87-139. (Citato a p. 150.)
- FERRARI, SILVIA, *Cono d'ombra, cono di luce. Primo Levi e la traduzione d'autore del Processo*, in *Ricerca le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, ed. by Raniero Speelman, Elisabetta Tonello, et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 150-163. (Citato a p. 141.)
- FREUD, SIGMUND, *The Uncanny*, trans. by David McLintock, London, Penguin, 2003. (Citato a p. 141.)
- FRIEDLÄNDER, SAUL, *Franz Kafka. The Poet of Shame and Guilt*, New Haven, Yale University Press, 2013. (Citato alle pp. 139, 144.)
- GIGLIOLI, DANIELE, *Narratore*, in *Primo Levi*, ed. by Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 397-408. (Citato a p. 142.)
- GIULIANI, MASSIMO, *Primo Levi's Struggle with the Spirit of Kafka*, in *Answering Auschwitz: Primo Levi's Science and Humanism after the Fall*, ed. by Stanislaw G. Pugliese, New York, Fordham University Press, 2011, pp. 137-146. (Citato a p. 141.)
- GOLDSTEIN, ANN and DOMENICO SCARPA, *In un'altra lingua storia / In Another Language*, Torino, Einaudi, 2015. (Citato a p. 143.)
- GORDON, ROBERT S. C., *Primo Levi's Ordinary Virtues. From Testimony to Ethics*, Oxford, OUP, 2001. (Citato a p. 143.)
- GRAZIOLI, LUIGI, *Necessità*, in with a forew. by Daniele Del Giudice, pp. 409-412. (Citato a p. 142.)
- INSANA, LISA, *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, Toronto, University of Toronto Press, 2009. (Citato alle pp. 140, 143, 147, 148.)
- KAFKA, FRANZ, *At the Building of the Great Wall of China*, in *A Hunger Artist and Other Stories*, ed. by Ritchie Robertson, Oxford, OUP, 2012, pp. 101-112. (Citato a p. 144.)
- *Letter to his Father*, in *The Metamorphosis and Other Stories*, ed. by Ritchie Robertson, trans. by Joyce Crick, Oxford, OUP, 2009, pp. 100-140. (Citato a p. 139.)
- *On Parables*, in *A Hunger Artist and Other Stories*, ed. by Ritchie Robertson, Oxford, OUP, 2012. (Citato a p. 145.)
- *The Burrow*, in *A Hunger Artist and Other Stories*, ed. by Ritchie Robertson, Oxford, OUP, 2012, pp. 153-182. (Citato a p. 144.)
- *The Trial*, ed. by Ritchie Robertson, trans. by Mike Mitchell, Oxford, OUP, 2009. (Citato alle pp. 146, 147, 150, 151, 153.)
- LANGER, LAWRENCE, *Kafka as Holocaust Prophet: A Dissenting View*, in *Admitting the Holocaust: Collected Essays*, New York, OUP, 1995, pp. 100-124. (Citato a p. 146.)

- LEPSCHY, ANNA LAURA and GIULIO LEPSCHY, *Primo Levi's Languages*, in *The Cambridge Companion to Primo Levi*, ed. by Robert S. C. Gordon, Cambridge, CUP, 2007, pp. 121-136. (Citato a p. 142.)
- LEVI DELLA TORRE, STEFANO, *Zone di turbolenza. Intrecci, somiglianze, conflitti*, Milano, Feltrinelli, 2003. (Citato a p. 143.)
- LEVI, PRIMO, *A Mysterious Sensibility*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III. (Citato alle pp. 145, 146.)
- *About Obscure Writing*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. and trans. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, 3 vols., New York, Liverlight, 2015, vol. III, pp. 2061-2066. (Citato a p. 142.)
- *An Assault Called Franz Kafka*. Interview with Federico De Melis (1983), in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Marco Belpoliti and Robert S. C. Gordon, Cambridge, Polity, 2001, pp. 155-160. (Citato alle pp. 140, 141, 146, 151.)
- *Appendix to If This is a Man*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. I. (Citato a p. 148.)
- *Così ho rivissuto il Processo di Kafka* (interview with Luciano Genta), in «Tuttolibri-La Stampa» (9 April 1983). (Citato a p. 146.)
- *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, ed. by Gabriella Poli and Giorgio Calcagno, Milano, Mursia, 1992. (Citato a p. 146.)
- *Germaine Greer Talks to Primo Levi*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Marco Belpoliti and Robert S. C. Gordon, Cambridge, Polity, 2001, pp. 10-11. (Citato a p. 151.)
- *I disguise myself as Kafka*, in *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, trans. by Lina Insana, Toronto, University of Toronto Press, 2009. (Citato a p. 147.)
- *If This is a Man*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. and trans. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, 3 vols., New York, Liverlight, 2015, vol. I. (Citato alle pp. 142, 143.)
- *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, Torino, Einaudi, 2016. (Citato a p. 139.)
- *Mi travesto da Kafka* (interview with Fabrizio Dentice), in «L'Espresso» (24 April 1983), pp. 115-120. (Citato a p. 146.)
- *Note on Kafka's The Trial*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III. (Citato alle pp. 140, 146, 148.)
- *The Drowned and the Saved*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III. (Citato alle pp. 142, 149, 151-153.)
- *The Eclipse of Prophets*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III, pp. 2248-2252. (Citato a p. 146.)

- LEVI, PRIMO, *The Search for Roots. A Personal Anthology*, trans. by Peter Forbes, Chicago, Ivan R. Dee, 2001. (Citato a p. 142.)
- *The Voice of Memory. Interviews 1961-87*, ed. by Marco Belpoliti and Robert S. C. Gordon, trans. by Robert S. C. Gordon, Cambridge, Polity, 2001. (Citato a p. 146.)
- *To Translate and Be Translated*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. and trans. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, 3 vols., New York, Liverlight, 2015, vol. III. (Citato a p. 143.)
- *Translating Kafka*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by Ann Goldstein, with a forew. by Toni Morrison, New York, Liverlight, 2015, vol. III. (Citato alle pp. 145, 148, 153.)
- LEVI, PRIMO and LEONARDO DEBENEDETTI, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, ed. by Fabio Levi and Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2015. (Citato a p. 148.)
- LO FAUCI, NUNZIO and LIANA TRONCI, *Se questo è un uomo: chimica della quarta e della prima persona*, in *Prisma Levi*, ed. by Heike Necker, Pisa, ETS, 2015, pp. 61-94. (Citato a p. 152.)
- MARELLI, ARIANNA, *Primo Levi e la traduzione del Processo, ovvero il processo della traduzione*, in *Ricercare le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, ed. by Raniero Speelman, Elisabetta Tonello, et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 178-198. (Citato alle pp. 141, 148.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007. (Citato a p. 142.)
- *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, ed. by Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997, pp. 169-242. (Citato a p. 154.)
- MORI, GIULIANO, "Morte e vita sono in potere della lingua." *Primo Levi e la ricerca della lingua di Adamo*, in *Ricercare le radici. Primo Levi lettore-Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, ed. by Raniero Speelman, Elisabetta Tonello, et al., Utrecht, Igitur Publishing, 2014, pp. 64-77. (Citato a p. 143.)
- ROBERT, MARTHE, *As Lonely as Franz Kafka*, trans. by Ralph Manheim, New York, Schocken Books, 1986. (Citato a p. 139.)
- ROBERTSON, RITCHIE, *Kafka: A Very Short Introduction*, Oxford, OUP, 2004. (Citato alle pp. 139, 144, 147.)
- *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*, Oxford, OUP, 1985. (Citato a p. 146.)
- SCARPA, DOMENICO, *Chiaro/oscuo*, in *Primo Levi*, ed. by Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997 («Riga» XIII), pp. 230-253. (Citato a p. 142.)
- STEINER, GEORGE, *A Note on Kafka's "Trial"*, in *No Passion Spent: Essays 1978-1996*, London, Faber and Faber, 1996, pp. 239-252. (Citato a p. 144.)
- *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, OUP, 1998. (Citato alle pp. 143, 144.)
- *Language and Silence. Essays 1958-1966*, London, Faber and Faber, 1985. (Citato a p. 146.)
- THOMSON, IAN, *Primo Levi. A Life*, London, Vintage, 2003. (Citato alle pp. 139, 140.)

- ZIOLKOWSKI, SASKIA ELIZABETH, *Kafka and Italy: A New Perspective on the Italian Literary Landscape*, in *Kafka for the Twenty-First Century*, ed. by Stanley Corngold and Ruth V. Gross, New York, Camden House, 2011, pp. 237-249. (Citato a p. 141.)
- *Primo Levi and Jewish Kafka in Italy*, in «The Journal of the Kafka Society of America», xxv-xxxvi (2012), pp. 76-89. (Citato a p. 141.)



PAROLE CHIAVE

Kafka; *The Drowned and the Saved*; trial; translation; communication; language; obscure; clear; shame; guilt.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Stefano Bellin ha studiato Filosofia all'Università degli Studi di Padova e all'Universitat Autònoma de Barcelona. Dopo aver lavorato al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), ha completato un master in Teoria dell'Arte Contemporanea alla Goldsmiths University di Londra. Attualmente sta completando un dottorato in Letteratura Comparata all'University College London (UCL) ed è un Postgraduate Teaching Assistant sia alla UCL che al King's College London. Il titolo della sua ricerca è «The Shame of Being Human: A Philosophical Reading of Primo Levi». Ha pubblicato vari articoli su Primo Levi, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Dubuffet, la questione israelo-palestinese e altri temi.

s.bellin@ucl.ac.uk


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO BELLIN, *Primo Levi and Franz Kafka: an unheimlich encounter*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», vi (2016), pp. 139–159.

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.

RILEGGENDO PRIMO LEVI: LA SCRITTURA COME TRADUZIONE

JEAN-CHARLES VEGLIANTE – *Paris III - Sorbonne Nouvelle*

L'articolo offre un'analisi retorico-stilistica delle principali opere di Primo Levi intesa a evidenziare le relazioni esistenti tra «funzione poetica» e «funzione testimoniale» all'interno della produzione dello scrittore torinese e a metterne in rilievo il tasso di «letterarietà». Anche mediante il ricorso a un'analisi puntuale di alcuni dei principali riferimenti intertestuali, specie di ascendenza dantesca, presenti nell'opera di Levi, il saggio mette in rilievo le differenti forme di «traduzione» di cui si sostanzia la scrittura leviana.

The present study provides a rhetorical and stylistic analysis of Primo Levi's major works. The aim is to highlight the relations between «poetic function» and «witness function» within his literary production and to assess its degree of literariness. This paper also investigates the different types of «translation» nourishing Levi's writing by detecting some of the author's main intertextual references and, in particular, Dante's influence.

[...] per quanto io ami negarlo, uno straccio di Es ce l'ho anch'io.

PRIMO LEVI, *La ricerca delle radici* (Prefazione)

Ripercorrendo, a distanza di molti anni ormai,¹ l'opera in prosa e in versi di Primo Levi, direi per cominciare che non verrebbe in mente a nessuno di contestarne ancora la *letterarietà*. Anzi non si può che rimanere colpiti dalla costanza della sua scrittura, del suo stile asciutto da «chimico» (sono parole sue), quasi privo di metafore, incrinato però qua e là da sottolineature retoriche o di malcelata emozione. Questa osservazione preliminare, assai ovvia e (dunque) approssimativa, vale fin dall'inizio – perlomeno dopo le prime prove buttate privatamente sulla carta quasi da «convalescente» e «reduce»² –, fin da quel fulmineo avvio al grande «viaggio», subito intuito senza ritorno: «L'alba ci colse come un tradimento» (SQU, p. 8). Similitudine o comparazione lucida, arricchita però dall'immagine «distante» sottostante, più intimamente sua, la quale personifica gli elementi – qui, il momento aurorale della giornata faticosa – fino a farne amici o nemici,

1 Mi riferisco a JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Primo Levi et la traduction radicale*, in «Chroniques Italiennes», LXIX-LXX (2002): *Mélanges offerts à Pierre Laroche*, pp. 181-208, saggio ripreso e ampliato da JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Primo Levi et le problème de la traduction radicale*, in «Les Langues Néo-Latines», CCLXXXII (1992), pp. 31-56, ove si chiudeva con una traduzione della poesia *Shemà*.

2 Cito, per pura convenienza mia, da PRIMO LEVI, *Opere I. Se questo è un uomo. La tregua. Il sistema periodico. I sommersi e i salvati*, a cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1987, p. 572 (d'ora in poi *Se questo è un uomo* = SQU; e così *La tregua* = T, *Il sistema periodico* = SP, *I sommersi e i salvati* = SES, *L'altra mestiere* = AM, in PRIMO LEVI, *Opere III. Racconti e saggi*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1988). Se prevale la «testimonianza» (così nella raccolta di testimonianze *La vita offesa. Storia e memoria dei Lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti*, a cura di Anna Bravo e Daniele Jalla, Milano, Franco Angeli, 1986, opera citata nella *Cronologia*, a cura di Ernesto Ferrero, inclusa in LEVI, *Opere I*, cit., p. XLVI), già allora però «Era esaltante cercare e trovare, o creare, la parola giusta, cioè commisurata, breve e forte» (SP, p. 572). Giusta l'osservazione di Franco Fortini, *In morte di Primo Levi*: «ha avuto una rara e realizzata ambizione: scrivere in modo equo. Dico «equo» e non già «onesto», perché questo secondo aggettivo contiene una vena polemica che Levi vuole invece ignorare», originariamente in «Athanor» II [1991], p. 78; adesso in FRANCO FORTINI, *In morte di Primo Levi*, in *Saggi ed Epigrammi*, a cura e con pref. di Luca Lenzi, con uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 1682).

personaggi dunque, determinanti per la distruzione o la sopravvivenza finale. Chi «tra-disce» è indubbiamente a noi vicino: il mondo stesso è o diviene segno e immagine, e così pure gli oggetti inanimati, come quella draga a Buna, insaziabile divoratrice di terra perché loro, i deportati, hanno fame (e così guardano tutti affascinati al «pasto della draga»: SQU, p. 73). Il «fango avido» che minaccia di inghiottirli (*ivi*, p. 66) o almeno di sottrarre loro i preziosi, rozzi zoccoli, un pericolo mortale, «l'orizzonte di fango» come un'immensa prigione cosmica (*ivi*, p. 70), la torre immane «bestemmia di pietra» (*ivi*, p. 72) in Buna, sono soltanto alcune spie di questa metafora diffusa e generalmente celata. Citiamo ancora l'«acquario» in quanto mezzo separato, afono o diabolicamente rumoroso, senza possibile comunicazione, dall'arrivo a Buna-Monowitz (*ivi*, p. 12) all'incontro col Doktor Pannwitz (*ivi*, p. 109). Sovente, queste immagini sono collegate con l'impossibilità di parlare a qualcuno: «La parola straniera cade come una pietra sul fondo di tutti gli animi» (comparazione + piccola metafora, *ivi*, p. 61). Prevale comunque il paragone, la comparazione spesso di chiara ascendenza dantesca: «Arriva il Kapo, [...] i compagni si disperdono come pula al vento» (*ivi*, p. 40). Come se le grandi immagini, le «chimere» per usare un termine di Bonnefoy, fossero fuori posto in determinate drammatiche circostanze. Da questo pudore forse del nascondere, del rifiutare «letteratura», come vedremo, del non dire perché di certe cose disumane «è bene che non resti memoria» (*ivi*, p. 9), filtra in tutta l'opera narrativa una vasta figura di reticenza, una metalessi dilagante che evita il termine o l'evento atroce per indicarne di sbieco, metonimicamente, i dintorni, per evocarlo attraverso le cause, le associazioni, le premesse o le conseguenze, oppure l'allusione (si pensi al crudele «partire per il camino» a proposito del fumo dei forni). Ora, Primo Levi non indugia, non cerca mai di tematizzare questo suo procedere (il «passare per il camino» sarebbe diventato addirittura il titolo di un libro di V. Pappalè), non è inutilmente allusivo, non cerca connivenze; piuttosto ne fa un uso parco e pudico, non immediatamente ravvisabile da parte del lettore distratto, laddove Fortini, per esempio, poteva scrivere: «Ma non lo devi rappresentare. / Non devi forzare nessuna parola»,³ con intento quasi didattico, non estraneo per altro neanche a Primo Levi.

Questa scelta di, o tendenza a una certa reticenza o all'*understatement* (a volte persino ironico)⁴ può andare fino all'occultamento, come nel caso specifico della propria vita di giovanotto torinese, al momento dell'arresto e dopo, sicché ci sorprende impreparati un'osservazione come questa (SQU, p. III):

Si volge [il Kapo Alex] dal basso a guardarmi torvo, mentre io discendo impacciato e rumoroso nei miei zoccoli spaiati ed enormi, aggrappandomi alla ringhiera come un vecchio.

ché ci eravamo quasi dimenticati dell'età (della non età, a dire il vero) del deportato 174 517, il narratore (Primo Levi); il quale si era limitato a lasciare intendere qualcosa, col solito modo obliquo, per esempio quando aveva scritto: «Non avevo mai visto uomini anziani nudi» (*ivi*, p. 16). Fra le qualità del romanzo grafico *Una stella tranquilla. Ri-*

³ FRANCO FORTINI, *L'apparizione*, da *Questo muro*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014, p. 310.

⁴ Come ad esempio in: «questo nostro odore [...]: l'odore delle rape e dei cavoli crudi cotti e digeriti» (SQU, p. 106, corsivo mio).

tratto sentimentale di Primo Levi di Pietro Scarnera,⁵ va notato senz'altro lo sforzo dei narratori (il giovane disegnatore e la sua giovane compagna fotografa) di partire dagli anni di gioventù dello scrittore, meno conosciuti ma a loro congeniali, per esempio usando uno schizzo di Giorgio Lattes, suo compagno al Liceo "d'Azeglio" negli anni Trenta,⁶ anche se la storia narrata comincia davvero col ritorno dalla deportazione (comunque a soli 26 anni): stazione di Torino, 19 ottobre 1945. Allo stesso modo, non si sa nulla della sua prima amica, deportata insieme a lui nel '44. Anzi, una breve allusione a un periodo «popolato da civili fantasmi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esangui» (*Il viaggio*, primo paragrafo; cfr. SQU, p. 5) potrebbe risultare fuorviante. E il racconto vero e proprio procede sempre, dopo, con rare allusioni generiche alle «nostre donne» (SQU, p. 13) – «E le nostre donne?» (*ivi*, p. 17) – «tutti sappiamo che là è Birkenau, che là sono finite le nostre donne» (*ivi*, p. 71), ecc. (e anche, a p. 52, un anonimo complessivo «abbiamo visto partire verso il niente le nostre donne e i nostri bambini»). Solo a distanza di anni, ad esempio nel capitolo *Cromo* di SP, troveremo una confessione precisa come questa: «guarito [dopo l'incontro con la futura moglie] [...= era ad un tratto il mondo intorno a me,] ed esorcizzato il nome e il viso della donna che era discesa agli inferi con me e non ne era tornata» (SP, p. 572).

Altra figura ricorrente, quasi scontata questa, sarebbe la ripetizione. Ma, accanto alle anafore («Abbiamo imparato [...]») e relative varianti, SQU, p. 27; o «Noi abbiamo [...]» fino a «Noi non ritorneremo», *ivi*, p. 52), all'epanalessi («via dalla nebbia verso la nebbia», *ivi*, p. 47; o quella più vasta del motivo del sogno deludente, *ivi*, pp. 57; T, p. 422; SES, p. 654, quasi inscritta nella *dispositio* dell'opera), all'anadiplosi narrativa («la fama di fortuna [...] La fama di seduttore», SQU, p. 123), colpisce una vasta epanadiplosi che tende a rinchiudere il discorso in un eterno cerchio di ricominciamento. Dall'iniziale «questo» del primo titolo di racconto (*Se questo è un uomo*, appunto) fino al «questo» reduplicato (altra forma di ripetizione) nel famoso explicit del *Sistema periodico*: «guida questa mia mano ad imprimere sulla carta questo punto: questo.» (SP, p. 649), il ritorno del deittico fissa il vero tempo-spazio della scrittura in un presente unico, assoluto, funzionale all'uso letterario della figura di epanadiplosi, al di là o al di sopra della necessità (comunque sia) di testimoniare. Si tocca qui un punto particolarmente delicato dello stile di Primo Levi, non sempre percepito – a me pare – dalla critica: dopo Auschwitz, contrariamente a quanto aveva affermato Adorno, Primo Levi vuole/deve scrivere, anzi prima di tutto scrive in effetti poesia;⁷ lo fa rifiutando il moderno (neo-realismo, sperimentalismo, neoavanguardia) senza approdare ai manierismi del post-moderno; sicché si tratta meno qui di salto dal narrato alla narrazione, dall'enunciato all'enunciazione,

5 PIETRO SCARNERA, *Una stella tranquilla. Ritratto sentimentale di Primo Levi*, prefazione di Marco Belpoliti, Bologna, Comma 22, 2013; edizione francese: *Une étoile tranquille. Portrait sentimental de Primo Levi*, Paris, Rackham, 2015 (Prix Révélation Angoulême 2016). Si veda anche JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Filologia del fumetto?*, <https://nositaliesparis3.wordpress.com/2016/02/15/philologie-de-la-bd/>.

6 SCARNERA, *Une étoile tranquille*, cit., p. 19. Anche adesso una bella foto di Primo Levi studente (fine anni '30) in MARCO BELPOLITI, *Calvino, Levi e i buchi neri*, in «Doppiozero» (27 Agosto 2015), <http://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/calvino-levi-e-i-buchi-neri>.

7 Si veda, ad esempio, l'articolo di GIULIO NASCIBENI, *Levi: l'ora incerta poesia*, in «Corriere della Sera» (28 ottobre 1984), citato nella *Cronologia* premissa a LEVI, *Opere I*, cit., p. LIX.

dal testo all'atto di scrivere come avviene in Italo Calvino⁸ (ma pure, per dire, in Tomasi di Lampedusa alla fine di *Lighea* o *La sirena*, con un gerundio continuativo impressionante), quanto di una sorta di certificazione o prova di verità visibile del robusto legame con l'extratesto effettivo dello «scriba» (così Dante, *Par. X*, v. 27) o scrivente, il signor Primo Levi autore e testimone: insomma di una «funzione testimoniale» insita nella generica, jakobsoniana «funzione poetica» comune ad ogni autore di opere non strettamente informative (o addirittura letterarie, quando tale funzione prevale su tutte le altre, come ben sappiamo). Ci sono esperienze che nulla mai riuscirebbe a cancellare, perché sono state incorporate, profondamente incise nell'insieme della persona che le ha vissute, diventate parte della «natura» di questa per sempre. Una di esse fu il «verace» viaggio ultraterreno di Dante, di cui l'Alighieri ci dice che «almen dipinto» ne porta dentro il «bordon di palma», cioè la prova concreta, quasi materiale del proprio vissuto (*Purg. XXXIII*, vv. 76-78), e ne conserva al presente l'impressione, così come altrove;⁹ un'altra di queste esperienze è certamente la deportazione, la cui «offesa è insanabile» e, riportando le parole di Jean Améry, per la quale «Chi è stato torturato rimane torturato. [...] l'abominio dell'annullamento non si estingue mai» (SES, p. 664). Questa chiusura dell'epanadiplosi – visibile anche, per portare un altro esempio, nel costruito medesimo dell'antologia *La ricerca delle radici*, iniziata e conclusa col «dolore» (di Giobbe, dell'umanità scopritrice dei buchi neri¹⁰) – viene in qualche modo concettualizzata, a livello di filosofia esistenziale, dalla famosa dichiarazione «È avvenuto, quindi può accadere di nuovo» (SES, p. 819).¹¹ E, da un altro punto di vista, quasi da «sogno entro un altro sogno» (espressione dantesca, da *Inf. XXX*), come alla fine de *La tregua*, l'assertivo «C'è Auschwitz, quindi non può esserci Dio»:¹² di nuovo, si noterà, con l'uso di un presente allucinato in uno spazio-tempo immutabile, quello della scrittura medesima. Infatti, a un'altezza certamente diversa, anche le letture diventano «seconda natura» di chi scrive (O. Macrí), addirittura a distanza di tempo superiore all'umana memoria,¹³ come a volte non viene preso in giusta considerazione da chi si occupa di intertestualità.

Passo rapidamente su altre figure, presenti in ogni testo letterario, le quali non hanno

- 8 Puntualmente segnalato da Cases (in *ivi*, p. XVII) il quale cita la fine del *Barone rampante* (ma, in realtà, tutti i finali della serie *I nostri antenati* sfruttano lo stesso procedimento). Su tutto ciò, mi sia consentito di nuovo il rimando al mio antico VEGLIANTE, *Primo Levi et la traduction radicale*, cit., p. 200 e *passim* (v. sopra, nota 1 a pagina 161).
- 9 Altra immagine: sentenza «chiavata in mezzo de la testa / con maggior chiovi che d'altrui sermone» ecc. (*Purg. VIII*, vv. 137-138). Sulla funzione testimoniale (al di là della semplice testimonianza), si può vedere, tra l'altro, la mia edizione bilingue DANTE ALIGHIERI, *La Comédie - Poème sacré*, trad. da Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2014, specie p. 805.
- 10 Ma si potrebbe evocare altresì il titolo stesso *I sommersi e i salvati*, in circolo da SQU (cap. 9) fino all'eponimo SES (tra parentesi, interessante il problema di traduzione che esso pone, problema correttamente trascritto nel fumetto di Scarnera già citato: SCARNERA, *Une étoile tranquille*, cit., pp. 61 e 63, e nota p. 227; v. sopra, nota 6 nella pagina precedente). Altrove, comunque senza connotazione religiosa, si trova anche la coppia «sommersi» / «superstiti» (T, p. 217).
- 11 E già altrove: «ciò che è stato possibile perpetrare ieri potrà essere nuovamente tentato domani» (SES, p. 689).
- 12 Cfr. LEVI, *Opere I*, cit., p. XLV.
- 13 Sia consentito un altro rimando a una ricerca mia: JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Quasimodo (et Cielo d'Alcamo)*, *hypothèse andalouse*, in «Stilistica e metrica italiana», XVI (2016), pp. 297-323.

bisogno di commento: diafora, anzi evidenziata da virgolette, in «buttarsi giù [dall'autocarro diretto a Auschwitz]? Troppo tardi, troppo tardi, andiamo tutti "giù"» (SQU, p.14); citazione, anch'essa evidenziata tipograficamente «...Qui non ha luogo il Santo Volto, / qui si nuota altrimenti che nel Serchio!» (da *Inf.* XXI, vv. 48-49, con puntini correttamente a inizio verso; SQU, p. 23; ma si tenga anche presente il riferimento a Caronte, da *Inf.* III, ancora a p. 14); plurilinguismo, alquanto ovvio qui (pp. 33, 72 e *passim*); parallelismo come in «ipnosi [...] che uccide il pensiero e attutisce il dolore» (p. 47); piccole metafore circoscritte come «le armi della notte» o «lo schermo dei sogni» (pp. 54 e 60); le grandiose ipotiposi dei sogni giustappunto («si sente ansare la locomotiva [...]», p. 56), ecc. Un capitolo a parte, com'è ovvio, meriterebbero le allusioni, specie dantesche (a partire dal già citato Caronte fino al celebre *Canto di Ulisse* tutto). Bastino due sole occorrenze, forse meno scontate: «da pari a pari, e non come qui, come vermi vuoti di anima» (p. 69) < «l'animo vostro in alto galla, / poi siete quasi antomata in difetto, / si come vermo in cui formazion falla» (*Purg.* X, vv. 127-129); e: «i Musulmänner, i sommersi [...]. Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte» (pp. 91-92) < «Questi non hanno speranza di morte, / e la lor cieca vita è tanto bassa, / [...] / Questi sciaurati, che mai non fur vivi» (*Inf.* III, vv. 46-47 e v. 64). Superfluo, spero, aggiungere che, come avveniva già per le riprese lessicali e sintagmatiche nella *Commedia* medesima, i significati non sono qui in sé predominanti – ma i *significati*, come sappiamo ad ogni livello della pratica traduttiva, *non sono il senso* –, anzi possono trovarsi a breve distanza talvolta profondamente modificati, invertiti e addirittura di segno contrario,¹⁴ anche se facciamo fatica a concedere che, in Primo Levi, i significanti possano avere una qualche precedenza.

Per l'appunto: in letteratura, se si eccettuano alcuni giochi particolari, in cui viene sfruttata la “superficie” dei segni linguistici (per tutti, valgano le ricerche antiche dell'OULIPO)¹⁵ – giochi non estranei a Primo Levi come all'amico Italo Calvino (palindromi e rebus in *Lilít e altri racconti* –, è solo per semplificare che si parla di predominio dei significanti. Basta aprire il fortunato libro *L'autonomia del significante* di Gian Luigi Beccaria¹⁶ per capire che egli fa uso di una metafora quando enfatizza l'«autonomia» del significante. Lo stesso va tenuto presente, beninteso, in quella «prova di resistenza dei materiali» del tradurre (Fortini), laddove fin troppo viene sacrificato alla pretesa restituzione del significante, sia esso di tipo fonico – rima compresa – o ad altri livelli linguistici, sia più profondamente, a livello sopra-segmentale o per la struttura metrica, quando non ci sia un corrispettivo inopinabile nella lingua di destinazione (mettiamo, il *décasyllabe* francese a finale femminile per una maggioranza di endecasillabi). Questo, almeno da mezzo secolo, s'intende, scaduta la moda degli adattamenti e naturalizzazioni “nazionali” a partire dal solo (preteso) contenuto. Del resto, in lingue strutturalmente e

14 A tal proposito, Contini parlava di «antitetività contestuale» (così GIANFRANCO CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 384 e *passim*).

15 Cfr. in Italia un libro come *Abitare il vento* di Sebastiano Vassalli e i numerosi lavori di Giampaolo Dossena: SEBASTIANO VASSALLI, *Abitare il vento*, Torino, Einaudi, 1980; GIAMPAOLO DOSSENA, *Passim*, in *La zia era assatanata. Primi giochi di parole per poeti e folle solitarie*, Milano, Rizzoli, 1990, anche un rebus di Primo Levi).

16 GIAN LUIGI BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975.

storicamente vicine, come la francese e l'italiana, spesso le soluzioni vengono spontanee, suggerite dai sistemi medesimi. Per esempio, non ci sono difficoltà a rendere la paronomasia – altro gioco di parole notevole – di un titolo quale *Il rito e il riso* (AM) con > *Le rite et le rire*.¹⁷ Si può dare per scontato che ogni componente di significante è portatore di una valenza di senso, ma l'equivalenza non è sempre così facile e convincente in un sistema linguistico diverso: soprattutto quando si tratti di evocazione o connotazione (così, forse, per quel *Forma Dei* – 'formaldeide, formòlo' – in *L'aria congestionata* [AM, p. 39] a proposito del quale l'idea di 'rendere eterno' o per lo meno 'perenne' non è stata sempre ben compresa).¹⁸ Insomma, come tutti dovrebbero sapere, la pur minima variante nella forma dell'espressione può modificare – e di fatto modifica – tutto il contenuto, mentre il lavoro sui significanti (comprese le figure retoriche di cui sopra), in uno scrittore degno di tal nome, non serve che a comunicare meglio ciò che è arduo comunicare, quando ogni lingua umana e quindi anche «la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo» (SQU, p. 20). Alla fine, la letteratura – specie la poesia che voglia essere «en avant» (A. Rimbaud) – serve proprio a questo, o è soltanto inutile abbellimento dell'*ornatus*. Ci sono però in quella lingua anche espressioni correnti – quasi semplici catacresi – che vengono riprese in maniera che si direbbe pietosa, come «le nuore operose» o «il dolore antico del popolo che non ha terra» (SQU, p. 8). Non sono la maggioranza, e probabilmente – nelle prime pagine del racconto – neanche fanno testo. A partire da un concetto di scrittura aderente il più possibile alla realtà effettuale – sicché egli critica la presentazione degli uccelli «liete creature» in Leopardi (così come il Pascoli professore criticava la compresenza di «rose e viole» nel mazzolino della leopardiana donzelletta, in improbabile stagione) –, a rischio di un «italiano marmoreo, buono per le lapidi» (SP, p. 589), Primo Levi approda, senza rinunciare mai alla norma linguistica, se non altro «per restare vivi, per non cominciare a morire» (SQU, p. 36), anche contro la *hyle* o «materia stupida, neghittosamente nemica come è nemica la stupidità umana» (SP, p. 573), all'uso propriamente letterario di una lingua sua, integrativa ormai di dialettalismi, forestierismi, giochi verbali ecc. e, per finire, a un recupero della poesia.¹⁹ Allora, finalmente libero, si riconosce scrittore *tout court*, sia pure nel pieno della funzione *poetica e testimoniale insieme*, come quando, questa volta con un vero corto circuito narrativo, ci dà una specie di assicurazione del «patto autobiografico» (Ph. Lejeune) scrivendo:

Oggi, questo vero oggi in cui io sto seduto a un tavolo e scrivo, io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute. (*Esame di chimica*, SQU, p. 106)

ove, ancora una volta, non si può fare a meno di pensare a Dante, con la stessa finalità di certificazione veridica (*Inf.* XXV, vv. 46-48):

¹⁷ PRIMO LEVI, *Le métier des autres. Notes pour une redéfinition de la culture*, trad. da Martine Schruoffenegger, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁸ Il contrario della trasmissione/metamorfosi/traduzione, insomma. Interessante al riguardo questa breve *Lettera a Primo Levi: Pensieri e parole*, <https://leragazze.wordpress.com/2011/10/09/lettere-a-primo-levi-pensieri-e-parole/>.

¹⁹ PRIMO LEVI, *L'osteria di Brema*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1975; *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984.

Se tu se' or, lettore, a creder lento
 ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,
 ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

Per non concludere, anche il ricorso (pur sempre limitato in quest'opera) alla dimensione meta-testuale contribuisce, credo, alla verifica di un'effettiva presenza nel mondo, quindi alla comunicazione letteraria con i lettori reali, più che a rendere la narrazione ricca e complessa. Cito rapidamente dalle prime pagine di *Se questo è un uomo*: «Mi ricorda i cani da slitta dei libri di London» (p. 38); «storie di una nuova Bibbia» (*ivi*, p. 64); Torre di Buna «così come nella favola antica» (*ivi*, p. 72), ecc. E, senza rifare il percorso traduttologico già evocato, osservo quanta insistenza c'è costantemente su o intorno al mito della Torre di Babele, emblema – ma non solo – della pazza *hybris* nazista e simbolo dell'impossibilità fondamentale di comunicare con il mondo o anti-mondo da essa generato. Capire, se non comprendere, diventa quindi il compito principale dell'intellettuale. Un'operazione che ha a che fare, sempre, con l'atto ermeneutico e con la traduzione in senso esteso, quella che M. Serres chiamava la *duction* presente in molte svariate operazioni della mente umana.²⁰ Volontà di “mettere ordine”, all'opposto di quelle facili compiacenze che Primo Levi chiamava «libidine letteraria» (così per il Vercors di *Les armes de la nuit*: SES, p. 695),²¹ ancora una volta per non venire ignorati e sopraffatti. Porre in primo piano la funzione poetica – il che non esclude nessuna delle altre funzioni del linguaggio né la dimensione illocutoria così presente nella sua opera – non deve significare, beninteso, cedere a tali manierismi e affettazioni, così come non equivale, si è detto sopra, a puntare solo sui significanti. Ciò implica il ricorso (a titolo di mediazione, di stare tra, di transitività) a tutte le possibili forme di «traduzione», di circolazione in seno a un'unica e fundamentalmente fraterna umanità plurilingue. Lo sforzo per tradurre, compiuto qui in situazioni limite, è in fondo il migliore antidoto contro ogni specie di razzismo. Ed è pure un aiuto culturale (di nuovo *Il canto di Ulisse*, con l'alta poesia quasi «voce di Dio», SQU, p. 117), un vero sostegno e, in quanto “essere parlato a” o anche semplice gesto di riconoscenza umana (l'operaio civile Lorenzo, *ivi*, pp. 122 ss.), talvolta decisivo spartiacque tra chi resiste e chi soccombe, «sommersi» e superstiti. L'inaudito inferno o *Inferno* dantesco, girato in opera di poesia altissima, consente una trasmissione epperò un ritorno nella catena umana, a scapito del “traduttore” bestiale dell'ordine non umano, lo scudiscio o nerbo *Dolmetscher* ripreso da Hans Maršálek (SES, p. 723). Nel non umano, pre-babelico, grida e colpi e violenza sono – con amara ironia – «capiti da tutti» (*ibidem*): solo con l'avvento delle lingue, d'acchito diverse e bisognanti di interpreti, quindi di comunicazione interumana, anzi «desiderose» di traduzione (W. Benjamin) comincia veramente la nostra storia, e una possibile uscita dall'incubo totalitario e dal suo *unicum* intraducibile – e del resto non bisognoso di traduzione.

20 Valga il rimando a MICHEL SERRES, *Hermès III. La traduction*, Paris, Éditions de minuit, 1974 (v. anche, per l'uso del concetto in sede di traduttologia, JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996, p. 60 n. 9).

21 Così sarebbe, a mio sentire, l'occhiello (forse redazionale) – *Noi, sommersi o salvati?* – di un elzeviro di GIORGIO STREHLER, *Carissima Italia io non ti amo più*, in «Corriere della Sera» (13 settembre 1992), p. 7. Ma ugualmente, ad esempio, MARGUERITE DURAS, *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*, in *La douleur*, Paris, POL, 1985, p. 95: «Je maigris beaucoup. J'atteins le poids d'une déportée»; e tanti altri.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, DANTE, *La Comédie - Poème sacré*, trad. da Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2014. (Citato a p. 164.)
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato a p. 165.)
- BELPOLITI, MARCO, *Calvino, Levi e i buchi neri*, in «Doppiozero» (27 Agosto 2015), <http://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/calvino-levi-e-i-buchi-neri>. (Citato a p. 163.)
- BRAVO, ANNA e DANIELE JALLA (a cura di), *La vita offesa. Storia e memoria dei Lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti*, Milano, Franco Angeli, 1986. (Citato a p. 161.)
- CONTINI, GIANFRANCO, *Un'interpretazione di Dante*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970. (Citato a p. 165.)
- DOSSENA, GIAMPAOLO, *Passim*, in *La zia era assatanata. Primi giochi di parole per poeti e folle solitarie*, Milano, Rizzoli, 1990. (Citato a p. 165.)
- DURAS, MARGUERITE, *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*, in *La douleur*, Paris, POL, 1985. (Citato a p. 167.)
- FORTINI, FRANCO, *In morte di Primo Levi*, in *Saggi ed Epigrammi*, a cura e con pref. di Luca Lenzini, con uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003. (Citato a p. 161.)
- *L'apparizione*, da *Questo muro*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014. (Citato a p. 162.)
- Lettera a Primo Levi: Pensieri e parole*, <https://leragazze.wordpress.com/2011/10/09/lettere-a-primo-levi-pensieri-e-parole/>. (Citato a p. 166.)
- LEVI, PRIMO, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984. (Citato a p. 166.)
- *Le métier des autres. Notes pour une redéfinition de la culture*, trad. da Martine Schruoffeneger, Paris, Gallimard, 1992. (Citato a p. 166.)
- *L'osteria di Brema*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1975. (Citato a p. 166.)
- *Opere I. Se questo è un uomo. La tregua. Il sistema periodico. I sommersi e i salvati*, a cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1987. (Citato alle pp. 161, 163, 164.)
- *Opere III. Racconti e saggi*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1988. (Citato a p. 161.)
- NASCIMBENI, GIULIO, *Levi: l'ora incerta poesia*, in «Corriere della Sera» (28 ottobre 1984). (Citato a p. 163.)
- SCARNERA, PIETRO, *Una stella tranquilla. Ritratto sentimentale di Primo Levi*, prefazione di Marco Belpoliti, Bologna, Comma 22, 2013. (Citato a p. 163.)
- *Une étoile tranquille. Portrait sentimental de Primo Levi*, Paris, Rackham, 2015. (Citato alle pp. 163, 164.)
- SERRES, MICHEL, *Hermès III. La traduction*, Paris, Éditions de minuit, 1974. (Citato a p. 167.)
- STREHLER, GIORGIO, *Carissima Italia io non ti amo più*, in «Corriere della Sera» (13 settembre 1992), p. 7. (Citato a p. 167.)

- VASSALLI, SEBASTIANO, *Abitare il vento*, Torino, Einaudi, 1980. (Citato a p. 165.)
- VEGLIANTE, JEAN-CHARLES, *D'écrire la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996. (Citato a p. 167.)
- *Filologia del fumetto?*, <https://nositaliesparis3.wordpress.com/2016/02/15/philologie-de-la-bd/>. (Citato a p. 163.)
- *Primo Levi et la traduction radicale*, in «Chroniques Italiennes», LXIX-LXX (2002): *Mélanges offerts à Pierre Laroche*, pp. 181-208. (Citato alle pp. 161, 164.)
- *Primo Levi et le problème de la traduction radicale*, in «Les Langues Néo-Latines», CCLXXXII (1992), pp. 31-56. (Citato a p. 161.)
- *Quasimodo (et Cielo d'Alcamo), hypothèse andalouse*, in «Stilistica e metrica italiana», XVI (2016), pp. 297-323. (Citato a p. 164.)



PAROLE CHIAVE

Primo Levi; funzione poetica; funzione testimoniale; analisi retorico-stilistica; traduzione.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Jean-Charles Vegliante, né à Rome, formé à l'ENS (rue d'Ulm), vit et travaille à Paris depuis plus de trente ans ; marié, un enfant ; actuellement professeur émérite et directeur de recherches à la Sorbonne Nouvelle Paris III - séminaire double sur les échanges italo-français (langue-culture et traductologie).

En italien aussi bien qu'en français, il écrit sur la traduction et la poétique ; il s'occupe aussi de réception et de transferts culturels. Derniers volumes dirigés, *La traduction-migration 2*, L'Harmattan, 2011, dans le cadre CIRCE ; traduction de la *Vita nova* (Garnier Classiques, éd. critique bilingue, 2011). Dir. et prés. volumes *De la prose au cœur de la poésie, France Italie, Brésil, Variations du lyrisme*, coordonné avec V. Thévenon, P.S.N. 2007, et G. Leopardi, *Canzoni / Chansons*, Paris, Lavoisier St. Martin, 2014. Il a reçu en 2009 le prix Giacomo Leopardi pour l'ensemble de ses travaux. A récemment réédité *La Comédie - Poème sacré*, Paris, Gallimard "Poésie", 2014 (bilingue, 1248 p.).

jean-charles.vegliante@univ-paris3.fr

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

JEAN-CHARLES VEGLIANTE, *Rileggendo Primo Levi: la scrittura come traduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 161-169.

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

SAGGI

RIFLESSIONI SUL PRIMO MAGRELLI

FRANCESCO DIACO – *Università di Siena/Université de Lausanne*

Attraverso gli strumenti della critica psicoanalitica e dell'analisi testuale, l'articolo intende dimostrare come numerosi tratti di *Ora serrata retinae*, a partire dalla metaletterarietà e dalla compostezza stilistica, siano da ricondurre, prima ancora che alla temperie postmoderna, a una strategia eufemistica e difensiva. È solo grazie allo studio delle varie formazioni di compromesso presenti nei componimenti, quali la denegazione o la sublimazione, che è possibile intuire la natura del rimosso autoriale, coincidente non solo con le istanze del corpo e della sessualità (emblemizzate dalle figure femminili), ma anche con l'insicurezza gnoseologica, con la tragicità dell'esistenza e con la violenza della storia. Grazie al ripensamento della lezione di Paul Valéry, Magrelli elabora una poetica di illimpidimento e formalizzazione del negativo, capace di aprire nuove prospettive all'interno del panorama letterario italiano degli anni Ottanta, ma anche di evolvere e mutare fino ai giorni nostri.

By using the tools of psychoanalytic criticism and textual analysis, this paper aims to show that *Ora serrata retinae*'s marked meta literariness and stylistic balance may be associated with a poetics of euphemism as well as with a defense mechanism, rather than ascribed to postmodernism. It is only by analyzing the different compromise formations of the texts (i.e., denegation and sublimation) that the true nature of the authorial repression can be understood. Repression is related not only to corporeality and sexuality, as exemplified by his representation of female figures, but also to gnoseological uncertainty, existential pain and historical violence. By developing Paul Valéry's model, Magrelli's poetics attempts to clarify and formalize negation. Such poetics also paved the way for new perspectives within the Italian literary scenario of 1980 and opened up to a process of evolution and change, which is still continuing today.

I

Nel 1980 Feltrinelli pubblica la prima raccolta di Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*.¹ All'interno della storiografia letteraria italiana, questa data rappresenta una soglia simbolica: in quegli stessi mesi, infatti, viene dato alle stampe *Il nome della rosa* di Umberto Eco, mentre *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino era già uscito nel 1979. Insomma, «quelli erano [...], a livello mondiale, gli anni del *laboratorio post-moderno*».² Non per niente Giovanni Raboni, recensendo la seconda silloge dell'autore (*Nature e venature*, del 1987), sosteneva che «i partiti formali adottati da Magrelli costituiscono nel loro insieme una variante suggestivamente moderata [...] di quel postmodernismo che [...] sta emergendo come il vero comun denominatore delle ricerche poetiche di questi ultimi anni».³ A livello tematico, la cifra di *Ora serrata retinae* che qualsiasi esegeta riporterebbe immediatamente al clima culturale postmoderno è, ovviamente, la

1 Per brevità, nell'articolo ci si riferirà alle opere di Valerio Magrelli citate più spesso con le sigle che qui si sciolgono, immediatamente seguite dal numero di pagina: OSR= VALERIO MAGRELLI, *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-99; VV= *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002; NCC= *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003; GP= *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013; SA= *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014.

2 ANDREA CORTELLESA, *Valerio Magrelli, l'occhio, la terra, la salute*, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 410-437, a p. 412.

3 GIOVANNI RABONI, *Poesia facile per tempi difficili: Magrelli*, in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 374-376, alle pp. 375-376.

sua spiccata metaletterarietà: «Un tempo si portava sulla pagina | il giorno trascorso, adesso invece | si parla solamente del parlare» (OSR 39). Dal momento che i libri non servono che «a svelare altri libri» (OSR 68), la poesia si ripiega su se stessa, facendosi perpetuo rimando intertestuale, infinita riscrittura dove la realtà viene ridotta a segno. Sotto molti riguardi, è evidente la filiazione di Magrelli da quell'area del pensiero francese posta tra Oulipo, strutturalismo e semiotica: la sua poesia, difatti, vorrebbe coincidere con un'«ingegneria del senso» (OSR 84) in grado di «svelare [...] l'ossatura del cantiere» testuale, di tracciare «una planimetria» alla «fine d'ogni libro» (OSR 67). Conseguentemente a questo atteggiamento metariflessivo, dominano nella raccolta le indagini sulla gnoseologia e sulla fenomenologia della percezione, trasposte figurativamente in un gioco di lenti e di specchi.

A tutti questi fattori, ormai largamente acquisiti dalla critica, si potrebbe aggiungere un altro elemento, meno noto ma ugualmente rivelatore. Si tratta della «polemica», ripetutamente ingaggiata dall'autore, «contro ogni forma di evolucionismo all'interno della storia letteraria»:⁴

Quello che io non condividevo era proprio questo senso progressivo, da telenovela quasi [...]. Questo permette a dei testi di essere allo stesso tempo storicizzabili ma compresenti. È certamente la biblioteca di Borges, ma l'immagine che funziona meglio è quella [...] dei tempi contraddittori [...]. Stanno lì a significare un groviglio di spinte, di tensioni, di umori, molto più complesso e molto più interessante.⁵

Il Postmodernismo inizia esattamente quando, nella seconda metà degli anni Settanta, la logica dello scontro tra schieramenti opposti viene sostituita da quella della compresenza e della giustapposizione acconfittuale. Le diverse proposte, cioè, non rivendicano per sé un valore epocale e fondativo, non pretendono di incarnare l'unica forma di espressione all'altezza dei tempi. Ogni nuova soluzione, pertanto, non sostituisce quelle precedenti; ne risulta un panorama polverizzato, dove le differenti poetiche – «monadi singolari» che vivono «di vita propria» come «materiali alluvionali»⁶ – coesistono tranquillamente all'interno di un supermarket formale, di una banca-dati intercambiabile ed eterogenea a cui chiunque può attingere liberamente. Nell'intervista sopra riportata, rifacendosi a Borges e alla «non-contemporaneità del contemporaneo» di Ernst Bloch, Magrelli non solo asseconda, ma difende e rivendica questo stato di fatto.

2

Un testo che, di primo acchito, sembrerebbe confermare quanto detto sinora è, senza dubbio, OSR 15:

-
- 4 VALERIO MAGRELLI, *L'enigmista e l'invasato*, in *Seminario sulla poesia*, a cura di Franco Nasi e Lucio Vetri, Ravenna, Essegi, 1991, pp. 121-146, a p. 135.
 5 VALERIO MAGRELLI, *Scrittura e percezione. Appunti per un itinerario poetico*, in «Il Verri», xxxv (1990), pp. 185-202, alle pp. 187, 188 e 192.
 6 ANDREA AFRIBO, *Poesia*, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2011, pp. 181-259, a p. 192.

Dieci poesie scritte in un mese
 non è molto anche se questa
 sarebbe l'undicesima.
 Neanche i temi poi sono diversi
 anzi c'è un solo tema
 ed ha per tema il tema, come adesso.
 Questo per dire quanto
 resta di qua della pagina
 e bussa e non può entrare,
 e non deve. La scrittura
 non è specchio, piuttosto
 il vetro zigrinato delle docce,
 dove il corpo si sgretola
 e solo la sua ombra traspare
 incerta ma reale.
 E non si riconosce chi si lava
 ma soltanto il suo gesto.
 Perciò che importa
 vedere dietro la filigrana,
 se io sono il falsario
 e solo la filigrana è il mio lavoro.

Ciò che emerge da questi versi, oltre all'evidente metaletterarietà, è anzitutto una stigmatizzazione del realismo ingenuo: «Pensavo evidentemente alla famosa immagine di Stendhal della scrittura-specchio portata per le strade [...]. Ma nella mia poesia, in maniera parodica, c'è invece l'idea della scrittura come vetro della doccia, zigrinato, povero, degradato».⁷ Detto diversamente, «la parola non è cosa»⁸ e «il linguaggio | ha innanzitutto lo scopo di nascondere»,⁹ secondo una concezione che era già presente in *La letteratura come menzogna* di Giorgio Manganelli, ma soprattutto in *L'écriture et la différence* di Jacques Derrida. Come il «traduttore falsario»¹⁰ di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, l'io poetico sembra voler dimostrare «che dietro la pagina scritta c'è il nulla», che «il mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso»¹¹ e che «solo la contraffazione [...] intenzionale» può «rappresentare in un libro il valore assoluto».¹² L'autore – secondo la formula di Barthes – muore nella scrittura, scomparendo come persona empirica, come identità biografica, sociologica e ideologica. Lungi dal rispecchiare direttamente il mondo esterno, la dimensione estetica è diffrazione e differimento, è un travestimento che, proprio in virtù della propria insincerità dichiarata, riesce a comunicare un'inesauribile verità.

7 MAGRELLI, *L'enigmista e l'invasato*, cit., p. 133.

8 VALERIO MAGRELLI, *Primi esperimenti*, in «Periodo Ipotetico», x-xi (1977), pp. 88-90, ora in TOMMASO LISA, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 179.

9 SA 51; cfr. OSR 68.

10 ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 197.

11 *Ivi*, p. 242.

12 *Ivi*, p. 129.

Sebbene quanto sostenuto finora sia difficilmente confutabile, rimane l'impressione che, adottando un altro punto di vista, sia possibile avanzare un'interpretazione generale di *Ora serrata retinae* leggermente diversa. Persino in questi passaggi dall'apparenza inequivocabilmente postmoderna, infatti, potrebbe nascondersi qualcos'altro. Davvero, nel percorso magrelliano, non esiste un fondo esperienziale, un nucleo di vissuto? La stessa formalizzazione poetica, solitamente etichettata come mistificazione derealizzante, può essere vista prima di tutto come uno schermo, come uno strumento di censura che agisce a livello psicologico. «Questo per dire quanto | resta di qua della pagina | e bussa e non può entrare, | e non deve»: l'insistenza sulla negazione e la concitazione del polisindeto lasciano trapelare l'esistenza di qualcosa di pericoloso e l'impellenza della sua rimozione.¹³ Non potendo – per definizione – trattare di quanto non compare nei testi, ci si concentrerà quindi sull'emersione del non-detto attraverso strategie latamente riconducibili alla nozione freudiana di “formazione di compromesso”, in cui ognuna delle due istanze (quella rimossa e quella rimovente) trova un'espressione parziale e indiretta. Sono vari i componimenti in cui uno spunto riferibile alla temperie culturale degli anni Settanta-Ottanta risulta illuminabile anche attraverso altri strumenti ermeneutici.

È questo il caso, per esempio, della terzina che conclude OSR 20: «Ma voglio un giorno | distendermi nella pagina e dormire, | e diventare la mia stessa reliquia». A conferma della predilezione dell'autore verso il primo Ungaretti,¹⁴ si potrebbe liquidare questa chiusa come una riproposizione postmoderna de *I fiumi* («Stamani mi sono disteso | In un'urna d'acqua | E come una reliquia | Ho riposato»). Mentre Ungaretti si immergeva nell'Isonzo, vivendo un attimo di riconciliazione col cosmo e di sintesi del proprio passato, grazie a un'abluzione quasi battesimale, Magrelli, ormai lontano dalle atrocità della guerra, aspira a coricarsi nel «torrente del segno» e nel greto della pagina bianca. Il panismo naturalistico si trasforma in autoreferenzialità letteraria. Eppure, come suggerito dall'avversativa, dal verbo modale di valore ottativo e dall'avverbio di tempo («Ma voglio un giorno»), questa riduzione dell'io a traccia sulla carta è in primo luogo un meccanismo di difesa che tradisce un *cupio dissolvi*, un desiderio regressivo di sparizione.

Per comprendere meglio questo punto è opportuno leggere OSR 87 («Il male della pietra | ha fatto del mio corpo una miniera. | Nella curva del dorso ha preso forma | il cristallo doloroso grande | quanto una sillaba»), ma soprattutto OSR 13:

Essere matita è segreta ambizione.
Bruciare sulla carta lentamente
e nella carta restare
in altra nuova forma suscitato.
Diventare così da carne segno,
da strumento ossatura

¹³ Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006, p. 66: «Le tengo fuori | Voci-vespe ronzano, bzzzz, | un urticante sciame | che batte ai vetri della mia finestra: | vogliono entrare, ma le tengo fuori».

¹⁴ Cfr. RODOLFO ZUCCO, *Il primo Magrelli: note di metrica e stile*, in «Il lettore di provincia», xcvi (1996), pp. 35-50, alle pp. 42-43 e VALERIO MAGRELLI, *Millennium Poetry. Viaggio sentimentale nella poesia italiana*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 146-151.

esile del pensiero.
 Ma questa dolce
 eclissi della materia
 non sempre è concessa.
 C'è chi tramonta solo col suo corpo:
 allora più doloroso ne è il distacco.

Certo, OSR 87 cela un colto ammiccamento a Montaigne e Ciro di Pers, anch'essi affetti da calcolosi renale, e OSR 13 non fa che aggiornare il topos dell'arte come eternizzazione. Tuttavia, è innegabile che a unire questi testi sia soprattutto il processo alchemico con cui la penna compie «l'avarò travaso | della carne sul foglio». ¹⁵ Infatti, «l'oggetto perturbante per eccellenza è per Magrelli il corpo»: ¹⁶ per questo egli ne persegue una «mineralizzazione», anzi una transustanziazione, che «è inequivocabile *stigma* mortuario». ¹⁷ L'epanalessi chiasmica di «carta» e l'omeoarco tra «carne» e «carta», uniti alla giustapposizione antitetica tra «carne» e «segno», indicano proprio questo programma di trasformazione del corpo non solo in una pietra, ¹⁸ ma addirittura in una sillaba. ¹⁹

3

In termini psicoanalitici, ci troviamo di fronte a un complesso ed esteso processo di sublimazione. Secondo Freud, esso consiste nello spostamento di una pulsione originariamente sessuale verso una meta dotata di approvazione etica. La sublimazione, perciò, differisce dalla rimozione in quanto permette una qualche forma di soddisfacimento, per mezzo della desessualizzazione e della socializzazione dei fini. Tuttavia, come sottolineato da N.O. Brown, ²⁰ questa forma di spostamento, anche quando ha successo, si rivela legata più a *thanatos* che a *eros*. Infatti, oltre al fatto che non tutta la *libido* è sublimabile e che l'appagamento sublimato rimane in ogni caso attenuato e incompleto, questa traslazione si rivela portatrice di un'istanza di morte che nega la vita e la sensualità, reggendosi sul dualismo tra anima e materia. Detto diversamente, un'energia proveniente dal corpo viene deviata verso lo spirito, nel tentativo di obliterare la dimensione anzitutto fisica dell'uomo. Strettamente connessa a quanto si è esposto finora è la configurazione dei rapporti tra Io ed Es. Lungi dall'essere una mera interfaccia trasparente tra il sé e la realtà, l'Io ha la funzione non solo di frenare le richieste potenzialmente laceranti del principio di piacere, platonicamente pensabile come un "cavallo nero" imbizzarrito, ma anche di

15 VALERIO MAGRELLI, *Hylas e Philonous*, in *Quarto Quaderno Collettivo*, Parma, Guanda, 1979, pp. 91-110, ora in LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 183.

16 ARRIGO STARA, 'Radici di carne'. Una lettura di Nel condominio di carne di Valerio Magrelli, in «Italianistica», xxxiii (2004), pp. 121-124, a p. 121.

17 CORTELLESA, *Valerio Magrelli, l'occhio, la terra, la salute*, cit., p. 436.

18 Cfr. PAUL VALÉRY, *Charmes*, Paris, Gallimard, 1952, p. 119: «Et la chair s'est faite pierre | Qui fut tendre sous mon corps!».

19 Non per nulla, gli ultimi due versi di OSR 13, in cui si descrive lo scacco di questo processo, presentano una cupa riduzione timbrica su -o-.

20 NORMAN OLIVER BROWN, *La sublimazione*, in *La vita contro la morte*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 159-202.

proteggere l'individuo dalle delusioni provenienti dal mondo esterno. Di conseguenza, paradossalmente l'io preserva la vita dell'organismo per mezzo di una forma di morte, ossia attraverso la rinuncia alla pienezza del presente; per questo le relazioni con gli altri sono attenuate al punto da risultare totalmente inoffensive. Anzi, alcuni soggetti arrivano a rifiutarsi di vivere la propria vita, riducendo al minimo il dispendio emotivo e astenendosi da ogni attività, per evitare di esaurire le proprie energie psichiche, cioè per non andare incontro alla propria morte.²¹ Sarà evidente, a questo punto, la ragione profonda per cui l'io di *Ora serrata retinae* sembra rinchiudersi nella letteratura: «Questo quaderno è il mio scudo, | trincea, periscopio, feritoia» (OSR 41). Visto che «la penna [...] | offre riparo e ombra» (OSR 16), l'io accetta volentieri di diventare «prigioniero» della propria poesia: «Solo di questa interminabile | cattività so scrivere | e scrivendo infittisce | la trama del mio carcere» (OSR 42). Così, egli investe nella conoscenza le forze che sottrae all'Es, erotizzando la cultura fino a trasfigurare la piega interna del libro in una «dolcissima» curva «pelvica»:²² «Scivola la penna | verso l'inguine della pagina» (OSR 43).

Ma sono molte le ragioni per cui la letteratura costituisce una delle attività più indicate alla sublimazione, a partire dalla natura simbolica del linguaggio, cioè dalla sua facoltà di sopprimere l'esistente per tramutarlo in simulacro: «La scrittura è una morte serena» (OSR 10). A questo riguardo, va aggiunto che – partendo tanto dagli studi di Melanie Klein sull'introiezione quanto dalla lettura della *Recherche* – la psicologa Hanna Segal è arrivata a definire ogni libro come una sorta di cimitero, in cui l'autore riconquista (ma solo sul piano della rappresentazione) il proprio tempo perduto. La scrittura, allora, equivale al lavoro del lutto, nella misura in cui è possibile far rivivere nell'opera d'arte solo ciò che si è abbandonato, solo ciò a cui si è rinunciato.²³ In altri termini, l'io ricreerebbe gli oggetti interni a partire da oggetti esterni ormai distrutti o smarriti, volgendosi all'indietro e filtrando l'oggi attraverso le lenti dell'eglia: «è sempre sotto la luce del ricordo | che vivono i nostri giorni».²⁴ Essendosi proustianamente segregato nella propria camera, l'io alimenta l'opera sacrificando la policromia della realtà e restringendo il proprio orizzonte a «una cancelleria funebre, fatta di penne, matite, calamai», su cui «regna» un'«atmosfera vagamente luttuosa».²⁵ Il mondo esterno, nella sua dinamica varietà, fa capolino solo grazie alle metafore e alle similitudini, come secondo termine di paragone di un accostamento analogico quasi sempre coerente e sillogistico, per quanto acceso da un' *agudeza* barocca.²⁶ Con le parole di Pagnanelli: «come non pensare che i frutti di tali

21 HANNA SEGAL, *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, in *Nuove vie della psicoanalisi. Il significato del conflitto infantile nello schema del comportamento dell'adulto*, a cura di Melanie Klein et al., trad. da Ulrico Pannuti, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 495-517.

22 VALERIO MAGRELLI, *Sopralluoghi*, [audiolibro], regia di Filippo Carli, Roma, Fazi, 2005.

23 SEGAL, *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, cit., p. 500.

24 MAGRELLI, *Hylas e Philonous*, cit., ora in LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 187. Cfr. anche MAGRELLI, *Disturbi del sistema binario*, cit., p. 40: «Ciò che ti è caro muore, ciò che muore | ti è caro, se qualcosa ti è caro, | è perché muore. Ed ecco il corollario: | “Ciò che ti è caro, è solo la sua morte”».

25 NCC 4950. Tale attenzione agli strumenti scrittori indurrà in Magrelli un interesse verso la cavalcantiana *Noi siàn le triste penne isbigotite*: cfr. MAGRELLI, *Millennium Poetry*, cit., p. 32.

26 Cfr. STEEN JANSEN e PAOLA POLITO, *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 107-148, alle pp. 122-123.

visioni siano una compensazione alla perdita della vera Natura?»²⁷

Ecco, allora, che la propensione metaletteraria, oltre a costituire un tratto tipico degli anni Ottanta, si riveste in Magrelli di un valore eminentemente eufemistico e difensivo, a cui fa da controcanto una sensazione di limitatezza: «Si considera ciò che si fa | e si finisce per fare | soltanto ciò che si considera» (OSR 73). La luminosa serenità intellettuale si tinge, così, delle occidue sfumature della solitudine. A rafforzare quest'impressione contribuisce la ripetuta insistenza sui motivi del sonno (ancora una volta proustiano), dell'esistenza in sordina, della vicevita attutita e quasi pre-mortuaria. Se osservati da questa specola, gli stessi titoli (quello del volume e quelli delle due sezioni interne, battezzate rispettivamente *Rima palpebralis* ed *Aequator lentis*) appaiono estremamente significativi, anzitutto per la scelta del latino. Se, per un verso, ciò denota la particolare predilezione dell'autore per una cultura che sappia coniugare eredità umanistica e sapere scientifico (si tratta, infatti, di locuzioni mediche), è d'altro canto indubbio che il ricorso a una lingua morta introduca fin dall'inizio una tonalità funebre e antiquata, un senso di perfetta quiete sepolcrale. In secondo luogo, il rimando agli occhi è spia di un più vasto tropismo verso le regioni superiori e nobili del corpo (la testa, la mente, il cervello, la mano che scrive), a scapito di quelle inferiori, più compromesse con la sessualità.²⁸ Si intraprende, cioè, una risalita dal basso verso l'alto, in cui la vista è vicaria del tatto, e la parola della vista.

In aggiunta, «vedere» presuppone «la distanza, la disgiunzione da ciò che si vede, il potere [...] di non entrare in contatto, e dunque di evitare la confusione dello scambio ravvicinato».²⁹ Detto diversamente, la vista è il senso più elevato e spirituale, in quanto permette una percezione distaccata del reale, scongiurando il rischio di contagio. Non per nulla, «per gli antichi greci» la vista arrivava a «significare metaforicamente la conoscenza stessa».³⁰ Ma la conoscenza deve necessariamente partire dallo *gnothi seauton*, e l'occhio, in *Ora serrata retinae*, emblemizza principalmente il grande tema dell'autoscopia. La raccolta, infatti, presenta un versante quasi diaristico, la cui peculiarità risiede nell'istantaneo duplicarsi degli accadimenti – di per sé già minimi e infraordinari –³¹ nello specchio dell'elucubrazione mentale: «dal punto di vista compositivo mi interessa il momento in cui un'emozione si raddoppia in una riflessione».³² Il soggetto si dedica, quindi, a una “geometria delle passioni” e a un'analisi del sé quanto più possibile asettiche e rigorose, assecondando «una vocazione cartografica» che mira a definire con esattezza calviniana³³ anche i più torbidi «moti della psiche».³⁴ Arroccato nel proprio cervello co-

27 REMO PAGNANELLI, *Recensione a Nature e venature*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mursia, 1991, pp. 196-198, a p. 197.

28 È degna di nota OSR 74, dove l'autore ricorre – seppure con una buona dose di ironia – a un eufemismo perifrastico e citazionistico: «quelle che Omero chiama | nel diciottesimo libro le vergogne».

29 VV 28.

30 VV 81.

31 Cfr. GEORGES PEREC, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

32 VALERIO MAGRELLI, *Su Ora serrata retinae e altra poesia*, in *Prepar parole*, a cura del Liceo scientifico Leonardo da Vinci di Firenze, Firenze, Risma, 1992, pp. 9-23, a p. 18.

33 ITALO CALVINO, *Esattezza*, in ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 55-77.

34 NIVA LORENZINI, *Ora serrata retinae: il corpo tra miopia e poesia*, in *Corpo e poesia nel Novecento italiano*,

me in una fortezza, il soggetto persegue l'intento «di padroneggiare la realtà attraverso la sua visione distaccata». ³⁵ Asserragliato nella propria «separatezza claustrale», ³⁶ silenziosa e sospesa, l'io cerca di tenere tutto sotto controllo, di chiarire ogni dubbio e dissipare ogni incertezza, grazie a «un'intelligenza acuta ma equilibrata». ³⁷ Ne deriva un clima di pacata tranquillità, in cui il locutore, come un astronomo o un agrimensore, si sforza di prevedere ogni fenomeno, nel tentativo di eludere imprevisti e contrasti: «Per me la ragione | della scrittura | è sempre scrittura | della ragione» (OSR 93). Nel timore di essere travolto da sentimenti troppo violenti e da dispiaceri troppo scomposti – di cui cadeva vittima, tra l'altro, la figura paterna –, ³⁸ l'io magrelliano preferisce tenere l'esperienza oltre i limiti di un vetrino, in modo da poter contemplare turbamenti e trepidazioni senza doverli subire. Con gozzaniana chiaroveggenza, ³⁹ egli si separa da se stesso, vivisezionando con equanime lucidità – come in un'autopsia laboratoriale – l'oggetto del proprio esame. Il prezzo pagato per raggiungere la serenità e l'autonomia del saggio, però, sono la malinconia e l'astensione da ogni scambio con l'alterità. *Ora serrata retinae*, pertanto, può essere definito come un libro «autistico», ⁴⁰ in cui la letteratura viene usata come «antidoto» o «antidolorifico», come un anestetico così potente da narcotizzare ogni pulsione psichica, sia essa di segno euforico o disforico. ⁴¹

4

Nonostante quanto si è esaminato nel paragrafo precedente, l'ideale di un dominio assoluto e costante del sé non può che tradursi in uno scacco (OSR 23):

Questo studio è in realtà soltanto
una paziente meteorologia dell'uomo.
Accorta analisi delle maree del pensiero
e delle mutazioni della carne,
che come un pianeta silenzioso lo attrae.
Calcolo delle correnti e dei venti,
dei climi e delle oblique

Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 115-119, a p. 116.

³⁵ VV 96.

³⁶ PAGNANELLI, *Recensione a Nature e venature*, cit., p. 196.

³⁷ ANDREA AFRIBO, *Valerio Magrelli*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 31-62, a p. 34.

³⁸ Cfr. GP 33.

³⁹ Cfr. GUIDO GOZZANO, *Ananke*, in *Poesie e prose*, a cura di Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, pp. 1053-1054.

⁴⁰ VALERIO MAGRELLI, *Intorno all'inaccettabilità dell'io*, in *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 49-72, a p. 61.

⁴¹ Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 82 («l'eucarestia di un antidolorifico»); VALERIO MAGRELLI, *La vicevita. Treni e viaggi in treno*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 37 Idem, *La vicevita. Treni e viaggi in treno* («Ma io in treno leggo, e leggo per narcotizzarmi [...]: lettura come antidoto. Metto in stand-by le pulsioni, le paure, i desideri, conservando soltanto il funzionamento della mente») e SA 15 («io amo [...] | l'anestesia [...] | ma sento che qualcosa è andato perso | e insieme che il dolore mi è rimasto»).

isobare dello spirito; stesura
 delle effemeridi corporali.
 Osservatorio appartato d'ogni variazione
 che la mente proietta sul cielo del cranio.
 Ma in tutto questo ancora
 non riesco a prevedere
 il passaggio delle comete e delle donne.

I primi undici versi di questo testo si presentano come una trascrizione scrupolosa, una neutra registrazione, delle dinamiche di un io osservato come un estraneo. Lo conferma il lessico tecnico, per quanto lirizzato dagli *enjambements* e dall'aggettivazione/specificazione («oblique | isobare dello spirito», «effemeridi corporali»). Eppure, in questa «paziente meteorologia» – che ancora una volta si regge sulla dicotomia tra «pensiero» e «carne», non a caso posti in punta ai vv. 3 e 4 – non tutto può essere compreso, il «calcolo» non torna. L'unico verbo coniugato alla prima persona singolare («non riesco») coincide con un'ammissione d'impotenza: «la risposta al mio disperato desiderio di comprendere le emozioni umane, per controllarle, per anticiparle, si andava allontanando sempre più». ⁴² Questa sotterranea consapevolezza della fallibilità del proprio maniacale autocontrollo si traduce testualmente nella presenza di precisazioni limitanti e *correctiones* riduttive, significativamente concentrate nelle chiuse. Alla sicumera di un ragionamento in cui tutto trova la propria collocazione, subentra un'insicurezza destabilizzante e retroattiva. ⁴³ Anche se, in assoluto, sono i segnali di equilibrio a prevalere, e nonostante talvolta il locutore faccia sfoggio della propria facoltà ordinatrice, ⁴⁴ in *Ora serrata retinae* «è turbata per sempre | la concentrica quiete tolemaica» (OSR 86).

Come si evince dall'ultimo verso del componimento sopra riportato (OSR 23), è soprattutto la figura femminile, sfuggente ed enigmatica, a minacciare la tenuta del solipsismo. In effetti, sono le istanze soffocate dell'amore e della sessualità a spaventare l'io: esse appaiono come forze estranee e oscure, come potenze selvagge e disgreganti, ⁴⁵ capaci di alienare il soggetto da se stesso. ⁴⁶ Eppure, è solo grazie ad esse che l'io gradualmente intuisce l'impraticabilità di un progetto di autarchia assoluta; di conseguenza, egli instaura un rapporto ambivalente, di attrazione/repulsione, con questo polo vitalistico. È profi-

⁴² GP 103.

⁴³ OSR 36: «O forse è solamente»; OSR 82: «io non so ancora»; OSR 84: «Eppure ancora non comprendo».

⁴⁴ Cfr. OSR 31: «Ho finalmente imparato | a leggere la viva | costellazione delle donne | e degli uomini le linee | che uniscono tra loro le figure».

⁴⁵ Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura del Liceo Classico Umberto I di Napoli, in (15 Febbraio 2001), <http://digilander.libero.it/ccalbatross/poesia/magrelli/intervista.htm>: «Per capire quello che è successo nei giorni scorsi, un fatto così tragico come quello di un ragazzo che prende la propria ex ragazza e la sgozza, bisogna capire qual è la forza dell'amore, [...] che è innanzi tutto violenza [...]. L'eros è un demone che piomba nella vita delle persone, che le distrugge, che le devasta. Sta a noi, poi, riuscire ad addomesticare questa forza, che però non ci appartiene. Ecco, l'innamorato è una sorta di posseduto, di indemoniato».

⁴⁶ Cfr. NCC 57: «Il movimento a scatti, a strattoni, è lo stesso dell'orgasmo, lo stesso che ritorna in ogni caso di possessione. Strano, questo andamento sussultorio che infallibilmente testimonia l'aderire del corpo a una forza esterna».

cuo, quindi, prestare attenzione ai luoghi in cui si registrano le occorrenze di tale campo semantico,⁴⁷ a cominciare da OSR 72:

Io non potrei
parlare della donna.
Posso soltanto elencare
i segni della mia salute
ma senza mai raggiungere
il fondo dell'immagine.
Io credo veramente
che non esistano donne.

In accordo con la tradizione lirica italiana, la donna non è, in *Ora serrata retinae*, un personaggio dotato di vita propria. Più che porsi come presenza attiva e dialogica, essa pare piuttosto il pretesto per un soliloquio dell'egolalico protagonista maschile: l'altro è rilevabile solo nella misura in cui produce effetti sull'io. In questo testo, in particolare, si intravede una propensione al narcisismo propriamente detto (resa testualmente dall'anafora di «Io»). In psicologia, infatti, il narcisismo costituisce un passo fondamentale nel processo di sublimazione, poiché è grazie ad esso che l'energia precedentemente rivolta verso l'esterno ritorna in seno al soggetto, il quale la desessualizza e la rende disponibile per un nuovo investimento. Il principale agente di questa permutazione del corporeo in spirituale è la fantasia, che sostituisce la concretezza dell'altro da sé in un'immagine mentale. La perentoria dichiarazione finale, allora, vuole in verità negare il fallimento di questa operazione, decretando l'inesistenza di quanto il soggetto intende occultare persino a se stesso.⁴⁸

Tuttavia, in psicologia come in poesia, ogni negazione implica, almeno in potenza, un certo grado di affermazione:

La caratteristica della negazione linguistica è che essa può annullare solo quanto è enunciato, che deve formulare esplicitamente quanto vuole sopprimere e che un giudizio di non-esistenza ha anche necessariamente lo *status* formale di un giudizio di esistenza. La negazione è quindi in primo luogo accettazione.⁴⁹

Ed è proprio una denegazione di questo tipo ad aprire OSR 61:

Le labbra senza desiderio
sono lenzuola

47 Tra l'altro, sulla copertina della terza edizione della silloge (1989) appariva la riproduzione di una cronofotografia di Bragaglia, intitolata *Il miope*, in cui un uomo occhialuto si avvicina verso una donna (cfr. OSR 309 e 51).

48 Cfr. FABRIZIO PATRIARCA, *Motivi intertestuali e caratteri strutturali nel primo Magrelli. Una lettura di Ora serrata retinae*, in «Sincronie», XIII (2003), pp. 167-181, a p. 177. Il testo, d'altronde, deriva etimologicamente dal *textus*, ossia da quel fitto intreccio che era finalizzato a coprire una lacuna, a rivestire e nascondere una nudità.

49 ÉMILE BENVENISTE, *Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 93-107, a p. 103.

stese ad asciugare.
Solo il vento le sfiora,
stendardi di malinconia.
Non sono le labbra
di questa ragazza,
popolate di baci,
rami spessi
dalle pesanti ombre.

Questo testo risulta paradigmatico tanto per la sua dicotomia quanto per la sua ambiguità. È vero che la *levitas* formale – data dalle figure di suono⁵⁰ – e la grazia compositiva – data dalla divisione simmetrica in due parti di cinque versi ciascuna – contengono e compongono le spinte che lo attraversano. Ciononostante, è chiaro che siamo di fronte a una fantasia erotica, per quanto elegantemente velata, e al rimpianto per quel *côté* pulsionale che viene solitamente censurato. La bipartizione, infatti, oppone il locutore a una figura femminile, feticisticamente ridotta al particolare della bocca, giocando sulla ripetizione, sul ribaltamento e sulla dialettica di presenza/assenza secondo uno schema quasi chiastico («le labbra [senza] desiderio | sono» *vs* «non sono le labbra»). Le labbra del poeta sono un semplice organo fonatorio, bianche come un sudario o una pagina,⁵¹ «popolate» di sole parole. Le stesse «lenzuola» richiamano un immaginario funebre, stagliandosi contro un paesaggio rapidamente tratteggiato come spoglio e desolato.⁵² In questo luogo disabitato, nessun contatto umano è possibile. Al contrario, il deittico «questa» introduce – anzi evoca attraverso l'ellissi – una «ragazza» piena di fascino e sensualità. Il sintagma «popolate di baci» – dove è da notare l'insolita *iunctura* e l'affollarsi di occlusive – indica una pienezza tattile e un'aspettativa iterativa. Queste labbra, allora, alludono – per sineddoche o per spostamento – ad altre parti del corpo femminile, a una fisicità fresca e trionfante. Mentre, lungo la raccolta, i sememi connotati positivamente sono quelli associati alla luce e alla cultura, qui gli allitteranti «rami spessi | dalle pesanti ombre» emblemizzano un vitalismo misteriosamente rigoglioso, a cui l'io rivolge uno sguardo insieme avido e timoroso. La metafora vegetale, quindi, serve ad accrescere la carica erotica della scena, contrapponendo la sterilità del locutore alla lussureggiante fecondità della ragazza.

A questo punto non sorprenderà constatare il fatto che, in altri testi, è il soggetto stesso a cercare il contatto con l'universo femminile, per quanto invano (OSR 21):

Questa ragazza si sottrae ad ogni gesto
ed è cieca ai miei inganni, né può
scorgere il filo del mio parlare,
né inciamparvi. Attraversa ogni trama

⁵⁰ Per esempio, le assonanze *lenzuola* : *sfiora*, *labbra* : *ragazza*; *stendardi* : *baci* : *rami* : *pesanti*.

⁵¹ Cfr. OSR 64.

⁵² Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Nature e venature*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 173 («Non sono di nessuno | le terrazze condominiali. | Vi si lasciano i panni | ad asciugare, | i panni del deserto. | Sono altopiani vasti, | vasti e disabitati, | abbandonati») e GP 94.

senza nemmeno sapere a cosa si sottrae,
 o forse proprio questo incurante sostare
 le dona prodigiosa incolumità. Così,
 mi sento quasi una terra abbandonata,
 su cui di sera quietamente passeggiano
 uomini ed animali; e questa donna
 cresce dentro di me, dolorosa
 come un uccello vivo nel torace.
 Paziente dovrò aspettare
 la lenta espunzione di questo corpo estraneo,
 che varcando l'orizzonte dei sensi
 lascerà di sé solo
 la sottile firma d'una cicatrice.

Come emerge anche dal confronto con altri componimenti della raccolta, l'io magrelliano si ritrova, suo malgrado, nella condizione dell'amante non corrisposto, costretto ad ammettere l'inermità delle proprie difese e a tradire il proprio coinvolgimento.⁵³ Il soggetto, difatti, si getta all'inseguimento di una donna petrarchescamente assente e irraggiungibile,⁵⁴ capace di superare, senza nemmeno avvedersene, le trappole letterarie che il poeta le tende (con rivitalizzazione di una locuzione catacretica quale "il filo del discorso"). La sofferenza del protagonista, oltre che dalle numerose inarcature e dal groviglio delle figure di suono, emerge distintamente dalle immagini evocate: una *Waste Land* di eliotiana memoria e un «uccello» vorace, quasi prometeico. L'atto della scrittura, allora, espleta una funzione che si potrebbe definire esorcistica, servendo a espellere ciò che risulta interiormente spiacevole e gravoso. Similmente, nei riti orali d'origine,⁵⁵ per scacciare un demone che infesta la comunità, lo sciamano ne pronuncia il nome, ne svela l'identità, in modo da ottenere su di esso il potere necessario a ingiungerne l'allontanamento. Nel testo magrelliano questa operazione avviene lentamente, come se si trattasse di un rigetto fisiologico; in quella «cicatrice» finale, che rimargina la ferita precedentemente inferta dalla passione, è forse lecito scorgere il ghirigoro della poesia stessa:⁵⁶ «Se "scrivere è nascondere", si scrive appunto degli echi crudi di un passato che non si vuole dimenticare, ma che si vuole smaltire».⁵⁷

L'esorcismo, però, non riesce sempre, al punto da spingere l'io a confessare il cedimento della propria diga cerebrale (OSR 80): «Ho il cervello popolato di donne. | Da

53 Cfr. OSR 71.

54 Per quanto concerne l'ascendenza petrarchesca, Sabrina Stroppa rimanda giustamente a *Rvf* LXIV, ma si potrebbe forse richiamare anche il sonetto *Rvf* VI: «Sì traviato è 'l folle mi'desio | a seguitar costei che 'n fuga è volta, | et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta | vola dinanzi al lento correr mio | [...] | sol per venir al lauro onde si coglie | acerbo frutto, che le piaghe altrui | gustando affligge più che non conforta». Cfr. SABRINA STROPPA, *Commento*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, pp. 61-62.

55 MARCEL MAUSS, *Saggio di una teoria generale della magia*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-152, Cfr.

56 È per questo, probabilmente, che il poeta ricorre a un termine tecnico-filologico come «espunzione».

57 ENZO SICILIANO, *Introduzione*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 7-12, a p. 10.

qualche parte | dev'essersi sfondato il cranio | e mormorando mi sgorga in testa | una fontana d'amore». ⁵⁸ Soprattutto in *Aequator lentis*, la donna – qui associata analogicamente a un elemento liquido e rigeneratore – fa il suo ingresso devastante nel solipsismo del poeta, sconvolgendo la sua stasi malinconica e mortuaria. Si arriverà, così, fino alla scoperta del pube femminile e della sua perturbante peluria ⁵⁹ (OSR 77):

Il sesso apre vertigini
nel corpo della donna
e lo sguardo si accalca
tra le sue ombre
e ne soffre il pensiero.

L'irruzione della sessualità «lacerata la compostezza asettica del pensiero razionale», ⁶⁰ che «soffre» poiché non perviene a controllare le spinte dell'Es. La focalizzazione, è vero, continua a concentrarsi sulle reazioni dell'io, ma l'irresistibile attrazione per gli abissi del nudo femminile è ormai espressa a chiare lettere. Lo «sguardo», con verbo quasi tattile, «si accalca» sui bordi di queste oscure voragini, rinfocolando l'agrodolce infinitezza della fantasia erotica.

A quanto pare, l'io appagherà presto i propri desideri, ma non per questo riuscirà a liberarsi dall'incombere del proprio Super-Ego (OSR 79):

Come terreno calpestato, risuona
profondo, cavo e abbandonato
come terra scossa,
questo corpo chiaro di donna,
come un animale battuto, questa schiena
fatta lucida da mani silenziose,
come pietra levigata
dal corso d'altre pietre,
senza profumo e senza voce,
bocca consumata e debole
come una pianta troppo usata,
senza ombra, ovunque toccata,
ovunque percossa, campo desolato
senza erba e senza tracce, senza margini [...].

Stilisticamente, siamo di fronte a un componimento molto più lungo e mosso rispetto al calibrato minimalismo che domina nella raccolta. Lungo i versi, infatti, si affastella

⁵⁸ Cfr. OSR 34: «A volte mi scopro [...] popolato di oggetti».

⁵⁹ Cfr. OSR 14 («intricato come il sesso d'una donna») e GP 90 («Ricordo ancora quando, alle scuole medie, sfogliando di nascosto in un'edicola un giornalino pornografico, scoprii la peluria del pube femminile. Ebbi un vero e proprio sussulto cardiaco, un cataclisma. Chi si nascondeva in mezzo a quelle candidissime cosce? Che ci faceva la barba di un frate cappuccino fra tutto quell'inebriante biancore (vertigine, voragine)? Perché, strazianti, le curve delle gambe giungevano, asintotiche, lambendo l'infinito, dentro un cespuglio, nel Roveto Ardente?»).

⁶⁰ LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 41.

una serie di similitudini, ripetizioni e anafore, oltre che di allitterazioni, assonanze, quasi-rime. Questo vorticare di immagini veicola una considerazione quasi sessuofoba del coito, inteso come violenza, sacrilegio, orrenda profanazione. Il corpo, dopo il rapporto, appare tumefatto e logoro, illividito e abbandonato, secondo una brutale riproposizione del topos del bocciolo sfiorito. In più, la descrizione viene compiuta attraverso la tecnica, tipica della lirica manierista, del (*contre-*)*blason*, grazie alla quale il corpo della donna viene scomposto nei suoi particolari e distanziato dall'accumulo dei comparanti analogici.⁶¹ In questo modo, feticismo e astrazione concorrono alla frantumazione dell'integrità fisica del nudo femminile.⁶²

I rari momenti di felicità, dunque, saranno attinti solo quando la censura viene meno, quando l'io si assenta da se stesso, quando il «custode» si distrae o si assopisce, dimenticando di fare «il giro | per chiuder[e] le porte» (OSR 50).⁶³ Dato l'incomponibile dissidio tra riflessione (ossia letteratura) e vita, quando trionfano il calore e la spensieratezza dell'esperienza, proprio allora la poesia e il pensiero si disperdono (OSR 66):

D'estate, come i cinema, io chiudo.
Il pensiero mi vola via e si perde,
il segno si fa vacante,
l'aria è calda
la tavola piena di frutta.

Mentre solitamente la scrittura riduce il mondo a «una natura morta» (OSR 49), qui si accampano in primo piano frutti succosi e colorati. Per sfuggire al rischio di un'arida solitudine, il poeta sospende – almeno per la stagione delle ferie – la propria ipocondriaca autoscopia, «non a caso» paragonandola «ai cinema, luoghi chiusi e protetti dove scorre una realtà parallela». ⁶⁴ L'io, perciò, risulta costituito da una molteplicità contraddittoria, che non coincide affatto con l'univocità di un pensiero cristallino e cartesiano (OSR 24): «Io abito il mio cervello | come un tranquillo possidente le sue terre. | [...] | Il mio cervello abita in me | come un tranquillo possidente le sue terre». Come dimostrato da inversioni, paradossi, *adynata* e antimetabole, la razionalità pura – «questo delirio | luminoso e geografico» (OSR 82) – svela il proprio doppio fondo folle, lasciando scorgere le aporie a cui si giunge a forza di sillogismi. Lo scollamento, la non-congruenza, tra l'«Io» e il proprio «cervello» incrina, così, l'apparente serenità apollinea di *Ora serrata retinae*, denunciando la repressione su cui essa si fonda: se, per ora, la mente domina i propri beni con placida sicurezza, come un proprietario terriero facoltoso e conservatore,

61 Non a caso, Magrelli ha anche tradotto alcuni *blasons*: cfr. GIOVANNI RABONI e AURELIO PRINCIPATO (a cura di), *Lodi del corpo femminile. Poeti francesi del Cinquecento tradotti da poeti italiani*, Milano, Mondadori, 1984.

62 Cfr. GIUSI BALDISSONE, *Gli occhi della letteratura. Miti, figure, generi*, Novara, Interlinea, 1999, p. 139.

63 Cfr. NCC 75: «non ricordo nulla di quei momenti puri, pieni, repleti, e dunque vuoti di me: una vacanza dal mio perenne incombere. Perché io gravo su me stesso, sono il mio promontorio, sempre presente a me, sempre a strapiombo, sempre di troppo. Ebbene, in quei momenti ero felice. Il guardiano dormiva».

64 LAURA GATTI, *Commento*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stoppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, p. 112.

è facilmente immaginabile che, un giorno, la fisicità, la materia e il basso reclameranno i propri diritti, fino all'aperta ribellione.⁶⁵

5

Se, finora, si è insistito sulla rimozione del corpo e dell'eros (o meglio sulla loro emersione attraverso il filtro delle formazioni di compromesso), occorre precisare che gli ambiti colpiti da interdizione, oppure evocati solo dietro lo schermo della reticenza e dell'eufemismo, non si limitano alla sola sfera sessuale. Sono oggetto di tabù, infatti, tutte le occasioni in cui l'io sia obbligato a scontrarsi con entropia e ingovernabilità, antagonismo e rottura, cambiamento e perdita. Per il giovane Magrelli, il primo non-detto coincide con la durezza dell'adolescenza, considerata come un'età tremenda, fatta di disorientamento e trasformazione.⁶⁶ Sono anni di violenza e sgomento, in cui la transizione dall'infanzia alla maturità si compie attraverso continui riti di passaggio, talvolta paragonabili a ordalie tribali infette dal «feroce [...] bacillo della sopraffazione».⁶⁷ Come dei «lupi mannari», gli adolescenti sono esseri mostruosi e mutanti, sconcertati da una «scomposizione cubista» che altera senza pietà i loro tratti somatici:⁶⁸ «Dunque il dolore è metamorfosi | e le sue cause si susseguono | non viste» (OSR 34). Di tutto ciò, forse, rimane traccia in OSR 22:

Stasera mi sono visto nello specchio,
 con una canottiera bianca
 e la barba lunga delle malattie.
 Ma avevo ancora attraversato il dolore,
 e la carne era fresca
 e tutto il dubbio dissolto.
 Avevo doppiato una stagione di sconforti.
 Appena girato lo scafo,
 coperti dal promontorio grigio,
 il vento cade di colpo
 e l'impeto si quietava
 e stupisce del suo esaurirsi.
 Così il marinaio è salvo.

Riesumando la tradizionale metafora nautica della vita e della scrittura come viaggio per mare, il locutore rivendica la propria vittoria sulle ostilità che si è trovato a fronteggiare, attorializzate in questo caso da un vento tempestoso. La "salvezza" dell'*explicit*

65 Paradigmatica, in tal senso, è la morte dell'astronomo Tycho Brahe: «Eccola, la vendetta dell'organismo, contro l'eclittica e i calcoli celesti» (NCC 66).

66 Cfr. NV 145 ed ET 224.

67 MAGRELLI, *La vicevita*, cit., p. 27.

68 MAGRELLI, *Sopralluoghi*, cit.

sta soprattutto nella perizia stilistica e nella perspicuità della forma,⁶⁹ capaci di sfumare anche i più cupi madrigalismi («*tutto il dubbio*»). Eppure, la sofferenza sembra essere espunta piuttosto che effettivamente sconfitta, con la conseguenza di ingigantire involontariamente quanto viene taciuto.

Tra le righe di *Ora serrata retinae*, perciò, sembra lecito scorgere un fondo cupo e disforico, che riguarda tanto il «confuso accavallarsi del pensiero» quanto il «doloroso disordine del tempo» (OSR 44). Come si evince da alcune dichiarazioni autoriali e dalle opere più tarde, il punto di partenza, per Magrelli, consiste in una concezione pessimistica del cosmo e dell'esistenza, in «un senso di mestizia [...], estraneità, [...] smarrimento», in un «inseparabile sentimento di abbandono».⁷⁰ L'uomo contemporaneo, infatti, è orfano e solo, heideggerianamente gettato in un universo ostile e privo di certezze, immerso in una *Age of Anxiety*, perennemente oscillante «fra la Mancanza e la Ripetizione» (SA 134). In alcuni passi, pare che l'autore consideri la Terra come un luogo atroce, inabitabile,⁷¹ e la vita stessa come un male talmente lancinante da essere tollerabile solo grazie all'assunzione di tranquillanti o antidepressivi.⁷² Insomma, l'io poetico sembra affetto da un'inclinazione saturnina, un'accidia inguaribile: «Come è possibile dire di sì al mondo? Per me questo dovrebbe essere il punto d'arrivo di una emendazione interiore quasi impossibile da realizzare. A me il mondo esterno appare purtroppo solo nelle forme della resistenza, dell'opposizione».⁷³

Anche rinunciando a un'interpretazione forse troppo debitrice alla produzione più recente e tornando alla lettera della prima silloge, si notano comunque vari accenni alla fragilità tanto dell'esistenza quanto della conoscenza umana (OSR 18):

L'esperienza c'insegna che ogni idea
s'accompagna a un'idea
nel corso ordinario delle cose,
e che quindi poter prevedere
dà regola alle nostre azioni
secondo le necessità della vita.
Altrimenti sarebbe il dubbio,
non saper nulla in modo

69 Per esempio, il parallelismo sintattico e le rime interne desinenziali, riconoscibili in *avevo...attraversato...e...e... : avevo doppiato : appena girato...e...e...;* oppure le assonanze *bianca : barba, dissolto : colpo, fresca : quieta, scafo : salvo*.

70 GP 16; cfr. GP 41.

71 Cfr. SA 102.

72 Cfr. MAGRELLI, *Didascalie per la lettura di un giornale*, cit., p. 47; SA 128 («Queste che prendo gocce | con tanta religiosa compunzione | sono i miei testimoni | per le nozze col mondo. | [...] | perché solo con loro reggo l'urto | della sua illimitata ostilità») e 129 («L'ansia avvampa e non consuma, | come falso fuoco, eppure | la tortura è vera, e vere | sono queste medicine»).

73 VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Mario Inglese, in «Il lettore di provincia», CXXI (2004), pp. 17-24, a p. 20. Cfr. MAGRELLI, *Intorno all'inaccettabilità dell'io*, cit. alle pp. 71-72: «Ho in me la convinzione che tutto quello che si può fare con le parole sia costruire delle forme per arginare tutto il resto [...]. Io posso raccontare tutto quello che riguarda il testo, il modo in cui si dispone la rete, si tessono le maglie, per il "resto", però, mi fa piacere sentire [...] che il senso profondo sia malinconico, anche perché la malinconia è il segno di Saturno, e mi piace mettermi nella sua ombra».

che ci desse o levasse
 il dolore dei sensi.
 E ogni mezzo conduce
 ad un suo risultato
 secondo leggi stabilite di natura.
 E senza, saremmo incerti e confusi
 né un adulto saprebbe vivere
 meglio d'un bambino appena nato.
 Tuttavia questa meccanica uniforme
 che indica la saggezza dello spirito
 non guida verso lui la nostra mente
 che vaga in cerca d'altre ragioni.

Come risaputo, questo testo è una sorta di *ready-made*, essendo formato da un *collage* di citazioni tratte dal *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* di Berkeley. Sia la scelta della fonte, sia l'operazione di assemblaggio degli estratti, però, ci dice molto sulle intenzioni autoriali:

Mi piace in Berkeley, come [...] in diversi scrittori di quel periodo, il tentativo di affrontare il caos e di ridurlo a ordine. Se leggiamo quel testo, c'è il tentativo di spiegare la vita dell'uomo inquadrandola in una possibile norma, in un sistema di regole [...]. Mi piaceva molto questa specie di lotta [...] del filosofo che [...] cerca con un grandioso sforzo speculativo di restaurare un ordine in un universo che non è più tolemaico, ma newtoniano [...], all'interno di un mondo culturale in espansione e ormai completamente disgregato [...]. Mi piaceva [...] la scelta di un passo che raffigurava un simile disordine pulsionale, senza mimarlo, ma cercando appunto di arginarlo, di dargli una forma.

Se si presta attenzione al testo, difatti, ci si accorge che esso è attraversato da tonalità e agogiche opposte, da un andirivieni quasi teatrale di movimenti bruschi e antitetici. In altri termini, le proposizioni rappacificanti sulla perfezione del creato, gli encomi alla sistematizzazione che lo spirito attua a partire dai dati fornitigli dai sensi, si alternano senza soluzione di continuità alle frasi incentrate sull'incertezza gnoseologica, sull'ignoranza, sulla vulnerabilità.

6

Tutto ciò che si è visto finora suggerisce che persino nel primo Magrelli, «considerato un autore cerebrale, mentale, freddo, algido», si nascondono in realtà «dei risvolti profondamente patetici, drammatici». ⁷⁴ Per quanto inibito e depotenziato, come per una vaccinazione, il fondo della scrittura magrelliana è sempre di natura tragica, piuttosto che ludica o “postmoderna” (nel senso deteriore dei termini):

74 *Ivi*, pp. 52-53.

molto francamente quando sento «postmoderno» la mia reazione è quella di fronte a un'offesa, né più né meno [...]. Dire «giocosamente e ironico» è definire un atteggiamento che è agli antipodi rispetto al mio. Anzi, quest'idea della tragicità proprio come pulsione primaria [...] è veramente ciò che io avverto come strada, come traccia. Tutto il resto, mi dispiace se si intuisce perché è completamente al di fuori delle mie intenzioni.⁷⁵

La stessa cifra ironica spesso evocata a proposito del *corpus* lirico dell'autore andrà intesa nell'accezione romantica e schlegeliana, cioè come sdoppiamento e «distanziamento critico»,⁷⁶ più che in quella di arguto *divertissement*. Riassumendo, si potrebbe dire che «la ragione del successo e dell'effettivo fascino di *Ora serrata retinae*» sta «nella doppia identità del suo messaggio, insieme di crisi e di soluzione della stessa»,⁷⁷ ossia nell'«oscillazione del libro tra ordine e disordine, sicurezza e insicurezza, serrato controllo e rivincita dell'inatteso».⁷⁸ Dietro la spiazzante maturità stilistica di un esordiente, stanno l'inquietudine e la bruciante frontalità tipiche dell'adolescenza:⁷⁹ la «razionalità» magrelliana, perciò, «è una sorta di rete che cerca di limitare [...] pressioni altrimenti laceranti».⁸⁰ Il messaggio illuministico di previsione e controllo, il luminoso equilibrio del dettato, l'impassibile eudemonia intellettuale sono allo stesso tempo coperture e strumenti di difesa contro fratture e angosce solitamente spinte al di fuori dei confini della pagina. Se il soggetto teme la contraddittorietà del reale, egli tuttavia guarda con nostalgia, rimpianto e attrazione all'alterità, ossia a un polo vitalistico, corporeo e sensuale, spesso identificato nella figura femminile: la claustrofilia, insomma, si ribalta sovente in elegiaca claustrofobia.⁸¹ L'io di questa silloge, pertanto, si scopre segretamente scisso, quasi «nevrotico»; la sua «parola», così «ferma» e ben definita nei propri contorni, consente in verità «l'affiorare» episodico dei «nodi irrisolti dell'inconscio».⁸² Detto questo, è certamente doveroso guardarsi dal rischio di leggere *Ora serrata retinae* alla luce della poetica sviluppata nella successiva *Nature e venature* (1987).⁸³ Sebbene alcuni

75 VALERIO MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, in «Le parole e le cose» (24 settembre 2012), <http://www.leparoleelecose.it/?p=6763>.

76 Cfr. MAGRELLI, *L'enigmista e l'invasato*, cit., pp. 145-146: «L'ironia presuppone il fatto di prendere un oggetto non in quanto tale, ma duplicandolo, allontanandolo, virgolettandolo [...]. Ma non è una poesia [...] che voglia far ridere; è una poesia che [...] io intendo come tragica».

77 AFRIBO, *Valerio Magrelli*, cit., p. 34.

78 *Ivi*, p. 43.

79 Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Luigia Sorrentino, in «La poesia e lo spirito» (16 gennaio 2009), <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2009/01/31/intervista-a-valerio-magrelli>: «Le poesie di 'Ora serrata retinae' [...], le avevo scritte a partire dal 1975, quando ero ancora uno studente e in parte erano anche diari... Avevano un margine anche molto effusivo... Ecco, però sentii il bisogno di ricondurle sotto una cifra più fredda, quasi da catalogazione scientifica, [nel] tentativo di inquadrare razionalmente [...] materiali che [...] erano sempre avvertiti come troppo incandescenti e caotici. Più che un ritorno all'ordine è un ricorso all'ordine nel tentativo di governare una materia altrimenti brutta e brutale».

80 *Ivi*.

81 Cfr. DANIELE PICCINI, *Valerio Magrelli*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 541-566, a p. 544.

82 LORENZINI, *Ora serrata retinae: il corpo tra miopia e poesia*, cit., p. 117.

83 SABRINA STROPPA, *Introduzione*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, pp. 5-24, alle pp. 15-16.

testi di questa seconda silloge siano stati composti parallelamente a quelli della prima, è in effetti metodologicamente scorretto confondere la nitida e immobile compattezza dell'una con le movimentate crepe dell'altra. Perciò, «rispetto alle ipotesi di 'disturbi' e 'inciampi'»,⁸⁴ bisognerà appunto parlare di rimozioni, il che non vieta (anzi, semmai suggerisce) di valorizzare appieno "il ritorno del represso", qualora esso si manifesti nei versi attraverso attenuazioni ed eufemismi, denegazioni e sublimazioni.

7

Quanto detto fino a questo punto è, dunque, riferibile esclusivamente a paure e idiosincrasie private, a meccanismi psichici individuali? Trattandosi di opere letterarie, e non di referti clinici, la risposta non può che essere negativa. Il primo tassello che va aggiunto alla campitura che si è cercato di tracciare è l'influenza esercitata dal modello di Paul Valéry. Come ricostruito dallo stesso Magrelli nel suo saggio *Vedersi vedersi*, in seguito alla cosiddetta "notte di Genova" Valéry si dedica a «un'opera di radicale distanziamento»⁸⁵ dalle «tentazioni» della propria «sensibilità esacerbata»,⁸⁶ puntando a trasformarsi in uno sguardo disincarnato e smettendo di scrivere poesie. Il "delirio di lucidità" rintracciato nell'opera di Poe viene assunto da Valéry come uno strumento per dominare emozioni e sensazioni che rischierebbero di inghiottire il soggetto: «Amours, joies, angoisses, tous les sentiments m'épouvantent ou m'ennuient [...]. Je frémis avec dégoût [...] – avec la connaissance d'être dupe et prisonnier de mon tout, d'être enchaîné à ce qui souffre, espère, implore, se flagelle à côté de mon fragment pur».⁸⁷ Se, nel *Cimitero marino*, sono l'immagine del disco solare e quella del cranio ad allegorizzare la pace del regno delle idee e l'autosufficienza del pensiero,⁸⁸ è soprattutto *Monsieur Teste* a incarnare «la "vita di colui che si vede vivere"».⁸⁹ L'io si fa osservatore, asciuttamente raziocinante, di se stesso, salvandosi dall'orrore dell'incontrollato attraverso l'analisi e la distanziamento. La «struttura cristallina», «in tutto lo splendore della sua autoreferenzialità»,⁹⁰ compendia icasticamente il sogno di un rigore geometrico e di una perfezione monadica dove la carnalità del corpo,⁹¹ la sregolatezza e l'ebbrezza dionisiaca (di cui si nutre, per esempio, il *Bateau ivre* rimbaudiano) siano stigmatizzate e bandite. L'«elaborazione» di questa proposta, «basata» sull'aspirazione a «un assoluto controllo interiore»,⁹² si ar-

84 *Ivi*, p. 18.

85 VV 12.

86 VV 13.

87 PAUL VALÉRY, *Cahiers*, Paris, CNRS, 1958, vol. IV, p. 112.

88 Cfr. CHARLES MAURON, *Valéry e Valéry: la Dormeuse*, in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1983, pp. 81-104 e 157-193.

89 VV 77. Non a caso, *Monsieur Teste* rientra tra gli esempi di "esattezza" citati da Calvino (cfr. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 64-67), insieme a Ponge (*ivi*, pp. 73-75).

90 VV 286.

91 Cfr. VALÉRY, *Charmes*, cit., pp. 57-59: «Des douceurs de l'amour quoique parfois touchée, | Pourtant nulle tendresse et nuls apaisements | Ne me laissent captive et victime couchée | Dans les puissants liens du sommeil des amants! | Baisers, baves d'amour, basses béatitudes, | Ô mouvements marins des amants confondus, | Mon cœur m'a conseillé de telles solitudes, | Et j'ai placé si haut mes jardins suspendus | Que mes suprêmes fleurs n'attendent que la foudre».

92 VV 25.

ticola sul piano letterario nel rigetto dell'esempio di Verlaine – riassumibile nel binomio di sensualità e musicalità – a favore delle rarefatte e cesellate astrazioni di Mallarmé.

Se bisogna evitare di appiattire Magrelli sul magistero valeriano, tuttavia occorre raccogliere e sviluppare ulteriormente la portata eminentemente letteraria della questione. In altre parole, con la sua prima raccolta Magrelli elabora una vera e propria poetica:

Direi che la passione [...] è il «primo motore» [...]. La scommessa consiste nel non dirla mai o dirla sempre di rimessa, di sponda, di riflesso [...]. Dire e non dire. In una parola, a me interessa l'*attrito* tra la ragione che spinge la poesia e la maniera in cui si esplica [...]. Ci deve necessariamente essere un contrasto. Ho sempre il timore, invece, che ci sia un accordo. Io vorrei che restasse l'idea sentimentale di uno strazio, ma espresso attraverso un numero.⁹³

In accordo con le prescrizioni classicistiche,⁹⁴ Magrelli rigetta la mimesi del dolore e l'imitazione diretta della magmaticità del fenomenico. Più che assecondare le pulsioni dell'autore, riducendosi così a mera trascrizione, la poesia deve invece occultare, formalizzare e rielaborare il nodo esistenziale da cui parte.⁹⁵ I testi, pertanto, si reggeranno sul difficile equilibrio tra «costruzione» ed «effusione».⁹⁶ A questo intento rispondono le soluzioni stilistiche adottate in *Ora serrata retinae*, a cominciare dal principio d'ordine che regola le scelte linguistiche, dove precisione illuministica e metaforicità barocca vengono armoniosamente sintetizzate. Il lessico è piano ma nient'affatto sciatto o volgare, talvolta ricercato e specialistico ma scevro di crudi tecnicismi o arcaismi; il risultato è una pronuncia omogenea e senza sbavature. La sintassi, mai particolarmente complessa, spesso si sviluppa su proposizioni di tre versi⁹⁷ e su eleganti parallelismi. Anche la metrica non è rilevata, in quanto assorbita da un dettato molto vicino a una nobile prosa saggistica; la lunghezza dei versi, ad ogni modo, non si discosta molto dalle misure canoniche dell'endecasillabo e del settenario. Tutti i componimenti, inoltre, sono compattamente monostrofici. Alla generale sensazione di decoro e levigatezza concorre anche l'aspetto macrotestuale, organizzato intorno alla divisione della silloge in due sezioni simmetriche di quarantacinque poesie ciascuna. Questa attenzione strutturale e numerologica è strettamente imparentata con l'interesse che l'autore nutre verso la pratica degli anagrammi e dei calligrammi: lungi dal ridursi a «giochetti», queste pratiche si innestano sempre – con funzione esorcistica e apotropaica⁹⁸ – su un tessuto esperienziale di una «tragicità

93 MAGRELLI, *Scrittura e percezione*, cit., p. 200.

94 Tra l'altro, anche le norme dell'estetica freudiana si collocano su questa lunghezza d'onda: «L'arte dello scrittore non consiste [...] nel portare alla luce e nel trattare dei problemi [...]. La sua arte consiste, viceversa, nell'ottenere effetti poetici partendo da simili problemi [...]; i problemi debbono essere mascherati [...]. L'arte dello scrittore consiste dunque nella velatura» (HERMAN NUNBERG e ERNST FEDERN (a cura di), *Dibattiti della società psicoanalitica di Vienna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, pp. 133-134, citato in MARIO LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 2001, p. 259).

95 Cfr. MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Mario Inglese, cit., p. 23.

96 VALERIO MAGRELLI, *Intervento*, in *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vincentini, Torino, Eri, 1991, p. 128.

97 Cfr. ZUCCO, *Il primo Magrelli: note di metrica e stile*, cit., p. 47.

98 Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Una conversazione*, in «clanDestino», IX (1996), p. 34.

impressionante»:⁹⁹ «Il campione di tutto questo per me è Perec [...]. A me piacciono le parole crociate in quanto parole messe in croce».¹⁰⁰ Il manierismo e l'enigmistica, allora, servono soprattutto «come antidoto» e «contravveleno»:

non voglio lasciarmi scivolare lungo il versante della tragicità, che teoricamente non avrebbe fine. Nel caso migliore ottieni Celan, [...] nel caso peggiore quegli scrittori convinti che scrivere di cose tristi sia di per sé intelligente [...]. Buttarsi sul dolore per salire di intensità è [il] classico atteggiamento del ragazzo con le spalle al muro: non ho nessuno dietro di me, io sono quello più dolente, io voglio avere il monopolio della sofferenza. Ma non funziona così, e io diffido di certa facilità, come usare troppo il pedale suonando il pianoforte: è semplicemente *kitsch*.¹⁰¹

La compostezza e la deflazione tipiche della poesia magrelliana non implicano, dunque, un «disconoscimento del male»,¹⁰² bensì una sua paziente distillazione. In opposizione all'«effetto Trakl» – secondo cui una lirica «oscura acquista un survalore, indipendentemente [...] dalla sua reale consistenza» – e al monopolio interpretativo di un «heideggerismo mal compreso», Magrelli ricorda come la profondità possa annidarsi anche in una scrittura «leggera e trasparente».¹⁰³ Proprio per preservare questa «biodiversità»¹⁰⁴ creativa ed espressiva, egli valorizza perciò la produzione di Aldo Palazzeschi e «la linea disarmata di Sandro Penna».¹⁰⁵ In contrasto con un informale che rischia di scivolare al rango di idioletto, con un atonalismo buono a «descrivere» soltanto «una gamma di reazioni primarie» e di «sensazioni irrelate»,¹⁰⁶ i componimenti magrelliani sono quindi caratterizzati da una spiccata referenzialità, che rende sempre possibile la comprensione della lettera.

8

Molte delle peculiarità di *Ora serrata retinae* appena descritte sono spiegabili come replica a tendenze che infastidivano l'autore, a cominciare dalla diffusione dell'espressionismo: «Il primo libro era veramente, anche se non si vedeva, ai limiti del *pamphlet*, era violentemente ipocondriaco. Io rispondevo a questa effusività che vedevo nell'aria con un dettato chiuso, millimetrico, gnoseologico».¹⁰⁷ In opposizione all'esplosione di un'estroffessione viscerale del sé, Magrelli decide di scrivere una poesia «verniciata a fuoco»,

99 VALERIO MAGRELLI, *L'incanto del gioco*, in «Enthymema», IX (2013), intervista a cura di Damiano Sinfonico, pp. 395-406, a p. 396.

100 MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

101 MAGRELLI, *L'incanto del gioco*, cit., p. 400.

102 PAGNANELLI, *Recensione a Nature e venature*, cit., p. 196.

103 MAGRELLI, *Intorno all'inaccettabilità dell'io*, cit., p. 68.

104 *Ibidem*.

105 VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, in *A colloquio con... Interviste con autori italiani contemporanei*, a cura di Caroline Lüderssen e Salvatore Sanna, Firenze, Cesati, 2004, pp. 251-260, a p. 258.

106 Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Vera Lúcia de Oliveira, in «Poesia e poesia» (1996), http://www.veraluciadeoliveira.it/PoeIntx%5C_Magrelli.htm: «Da parte mia, [...] credo che lo scollamento tra significato e significante rischi di produrre non tanto una accresciuta libertà espressiva, quanto una notte del segno in cui tutti i versi si rivelano grigi».

107 MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

fredda e bloccata come un libretto di istruzioni.¹⁰⁸ La sua pronuncia, misurata e in sordina, intende smentire la «vulgata», di «origine romantica», che «vede il poeta [...] come qualcuno che abbia la possibilità di entrare in contatto con la realtà in maniera “esorbitante”», ossia a partire dall’«eccesso».¹⁰⁹ Riprendendo il titolo di un celebre saggio di M.H. Abrams,¹¹⁰ si potrebbe allora ipotizzare che per Magrelli la scrittura non sia né “specchio” – semmai vetro zigrinato, come si è visto – né “lampada”; in altre parole, egli rifugge tanto l’immediatezza del realismo quanto quella del soggettivismo. Anzi, in *Ora serrata retinae* si assiste a una sorta di “desoggettivizzazione” della lirica: l’io è ridotto a istanza percettiva e conoscitiva, a mero osservatore e ricettore. Lo scrivente, sebbene sia l’unico personaggio del libro, quasi non appare sulla scena, parlando raramente (e solo per vie indirette) della propria intimità. Quello della prima silloge, insomma, è un io imploso e scarnificato, «un io “senza neanche me stesso”».¹¹¹ Questa aspirazione a un’impersonalità quasi scientifica va di conserva con una più generale ricerca di prosasticità, deliberatamente intrapresa dall’autore per «rancore e risentimento verso quanto Sanguineti chiama il “poetese”».¹¹² Detto diversamente, Magrelli rigetta le immagini scontate, alonate di *pathos*, e aborre il «magazzino dei luoghi comuni» esemplificato dai gabbiani al tramonto, ambendo al contrario a esprimere la propria «esigenza emotiva» con «figure [...] reinventate volta per volta»¹¹³ e tratte dal *décor* contemporaneo. Il suo procedere speculativo e intellettualistico, però, non si allontana solo dal sentimentalismo ingenuo, ma anche dai grandi classici della tradizione incontrati durante l’«esperienza scolastica [...]». Fuggivo dalla letteratura italiana, [...] da quel modo di leggere i testi».¹¹⁴ La peculiarità del timbro magrelliano, allora, è dovuta anche alla particolare formazione – filosofica ed esterofila – dell’autore e alla sua relativa estraneità alla poesia italiana novecentesca (per quanto, poi, il primo Montale e il primo Ungaretti siano molto presenti).

Ciò che si è esposto negli ultimi paragrafi può essere agevolmente tradotto in termini di storiografia (o di topografia) letteraria, all’interno della quale «Magrelli riesce a ritagliarsi uno spazio alternativo ai luoghi più riconosciuti».¹¹⁵ Se guardiamo alla geografia lirica degli anni Settanta, notiamo subito la distanza del poeta romano dal «mare della soggettività» del neopasoliniano Dario Bellezza, così come da quella linea di spontanesimo selvaggio, confessionalità e autenticità riassunta nel mito di Eros Alesi. D’altro canto, nonostante guardi con interesse a Pagliarani e riprenda la lezione della Neoavanguardia (soprattutto per quanto concerne la stigmatizzazione del “poetese”), Magrelli non risulta per nulla assimilabile allo sperimentalismo propugnato dagli ex-membri del Gruppo ’63.¹¹⁶ Provenendo da un liceo sperimentale, dove si studiavano Freud e Beckett, e aven-

108 Cfr. LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 119.

109 MAGRELLI, *Scrittura e percezione*, cit., p. 185.

110 MEYER HOWARD ABRAMS, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, London, Oxford University Press, 1971.

111 VV 123.

112 MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, cit., p. 255.

113 MAGRELLI, *L’enigmista e l’invasato*, cit., p. 129.

114 MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, cit., p. 255.

115 AFRIBO, *Valerio Magrelli*, cit., p. 32.

116 A questo proposito, è significativo ricordare che *Ora serrata retinae* viene pubblicato da Feltrinelli, cioè da un editore storicamente legato alla Neoavanguardia.

do presto pubblicato una monografia sul Dadaismo,¹¹⁷ il giovane Magrelli sceglie di non aderire a un programma di “sabotaggio” e sovversione sintattico-formale «che replicava all’infinito modelli di un secolo prima».¹¹⁸ Per lui, quelle teorizzazioni e quei manifesti programmatici non sono che note o appendici alle provocazioni di Duchamp. Infine, pur essendo antologizzato ne *La parola innamorata* (1978), Magrelli traccia un percorso che diverge anche dal cosiddetto filone neo-orfico o neo-ermetico, caratterizzato da una concezione sacrale della poesia e dalla rivitalizzazione di stilemi post-simbolisti (se non addirittura da improbabili regressioni paniche e mitologiche). Di fronte a questo spettro di alternative – ma anche in confronto ai poeti delle generazioni precedenti che avevano contaminato la lirica col teatro, con la dialogicità del parlato, o con la narratività del romanzo – era ovvio che l’apparizione della prima silloge magrelliana desse l’impressione di un «nuovo “ritorno all’ordine”», quasi cardarelliano, dopo una stagione di «intemperanze» e «arbitrii».¹¹⁹ A queste caratteristiche è, forse, dovuta la sensazione espressa da Siciliano nella sua introduzione a *Ora serrata retinae*: «Mi sembrò, questa di Magrelli, una poesia che ricominciava da capo».¹²⁰ Numerosi esegeti, d’altronde, hanno a più riprese sottolineato come questa scrittura minimalista, assorta e lievemente enigmatica, azzeri un’intera epoca per ricominciare da capo: «sembra di essere di fronte a un recupero quasi naturale della poesia senza passare attraverso le forche caudine del poetico».¹²¹ Ovviamente, tra gli anni Ottanta e i Novanta, l’autore romano non è il solo a smarcarsi dall’egemonia dei raggruppamenti sopra ricordati: «all’obbligo dell’*obscuritas* subentra la ricerca della chiarezza e di una lingua comune, condivisibile [...]. I libri [...] sono più “poetici” e più equilibrati – almeno in superficie – di quelli del decennio precedente. Rispecchiano [...] una maggiore educazione formale».¹²² Se Magrelli risente di questa generalizzata tendenza “restaurativa”, la sua posizione non è tuttavia accostabile alla moda del neometricismo, sia essa declinata nel manierismo di Patrizia Valduga oppure nella sperimentazione ipertecnica e arcicola del Gruppo ’93. All’interno di un panorama letterario certamente più complesso di quanto non appaia da alcune mappature schematizzanti, dove abbondavano scambi e contatti tra centri di produzione maggiori e minori (Milano, Roma, Napoli, ma anche Padova e persino Cesenatico), la rilevanza di Magrelli sta, probabilmente, nella proposta di un percorso in equilibrio tra «mito delle origini» e «nevrosi della fine».¹²³ Significativamente, egli è tra i primi ad accorgersi che la contrapposizione tra «tradizione della rottura» e «rottura della tradizione» non ha più ragion d’essere: «tutto quello che ho cercato di fare è tutelare uno spazio tra questi due poli».¹²⁴ Insomma, Magrelli sembra superare dicotomie ormai obsolete, autorizzando altri

117 VALERIO MAGRELLI, *Profilo del Dada*, Roma, Lucarini, 1990.

118 MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, cit., p. 255.

119 RABONI, *Poesia facile per tempi difficili: Magrelli*, cit., p. 375.

120 SICILIANO, *Introduzione*, cit., p. 7.

121 SERGIO PAUTASSO, *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all’attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 30. Cfr. anche STROPPA, *Introduzione*, cit., p. 21 e PICCINI, *Valerio Magrelli*, cit., p. 544.

122 AFRIBO, *Poesia*, cit., p. 222.

123 GIANLUIGI SIMONETTI, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «Ulisse», XI (2009), pp. 51-56.

124 MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, cit., p. 255. Cfr. ELIO PAGLIARANI, *Poesia tra avanguardia e restaurazione*, in «Periodo Ipotetico», X-XI (1977).

poeti, coetanei o più giovani, alla ricerca di una terza via, esente tanto dagli estremismi dell'avanguardia quanto da quelli del neo-orfismo più criptico.¹²⁵

9

Le dinamiche interne al campo letterario, tuttavia, non possono mai essere scisse dai movimenti della storia propriamente detta. Riprendiamo il discorso, allora, da un altro passo dell'introduzione di Siciliano: «La poesia di Magrelli mi parve scritta mentre il fumo e le ceneri di una battaglia andavano diradandosi. L'aria, intorno, non è ancora schiarita, ma è subentrata una vasta, attonita quiete. Magrelli scrive di questa quiete».¹²⁶ Dopo l'esaurirsi dell'onda lunga della contestazione – che col movimento del '77 sferra l'ultimo, ambiguo, colpo di coda –, il 1980 (con la sua simbolica “marcia dei quarantamila”) segna l'ingresso negli anni del riflusso, posti all'insegna della ripresa economica, del consumismo televisivo e del ripiegamento nella sfera del privato. *Ora serrata retinae*, anche in questo caso, si colloca su una linea di confine, svelando un volto ancipite. Se, da un lato, tale raccolta sembra rispecchiare alla perfezione il mutato clima socio-culturale, dall'altro è facile intuire come essa sia nata proprio in reazione alla precedente saturazione ideologica. Detto altrimenti, Magrelli – come altri della sua generazione – patisce una politicizzazione dell'esistenza avvertita come esasperata, onnipervasiva e, a tratti, verbalistica:¹²⁷ mentre al suo liceo si susseguono quotidianamente le «assemblee» dove si invita a «uccidere i fascisti»,¹²⁸ il giovane Valerio si dedica a due attività “sospette”, quali lo sport e la poesia. All'epoca, infatti, l'attività estetica doveva in qualche modo giustificarsi di fronte all'urgenza di un *primum* indiscutibilmente politico: «la letteratura era pensata come parte del dominio dell'utopia [...] che ogni aspetto della vita doveva plasmare. Si negava, così, non solo l'utilità dei vecchi codici, ma anche ogni espressività».¹²⁹ La funzione anestetizzante dei testi di *Ora serrata retinae*, ricondotta in precedenza a moventi prettamente psicologici, deve essere spiegata anche alla luce di queste ultime considerazioni. È evidente, cioè, che il rimosso è anche di natura storica, e che esso coincide con la

125 L'esperienza di «Scarto minimo», per esempio, si inserisce proprio nello spazio creato da Magrelli, pur guardando con molta attenzione a «Niebo» e a una raccolta come *Somiglianze*, capace di coniugare la verticalità dell'assoluto, la trascendenza dell'attimo e dell'eterno, con la dura prosasticità delle periferie urbane: «Posso tranquillamente dire che senza Magrelli non esisterei, come non esisterebbero tanti di noi. Parlo del primo Magrelli, ovviamente [...]. “Scarto minimo” è nata dalla confluenza fra qualche cosa che veniva da Magrelli, e poi anche qualche cosa che veniva da De Angelis» (STEFANO DAL BIANCO, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso*, in «404: file not found» (4 marzo 2013), intervista a cura di Claudia Crocco, <https://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/>). Per molti versi affine a Magrelli è anche la cosiddetta “scuola romana”, con cui egli condivide l'amore per lo “stile semplice” e una certa “poetica dello sguardo”. Tuttavia, in Magrelli l'accensione metaforica trasfigura l'umile e il quotidiano, mentre in Damiani ci si ferma spesso a una descrizione dell'oggetto dimessa e fedele (così come accade alle crepuscolari «briciole nel taschino del gilè» di Cucchi). Senza contare che il “classicismo” di Magrelli guarda più alla Francia e all'Europa che all'Italia.

126 SICILIANO, *Introduzione*, cit., p. 9. Cfr. OSR 14: «non succederà nulla e nessuno | busserà a questa porta».

127 Cfr. MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

128 *Ivi*.

129 SICILIANO, *Introduzione*, cit., p. 8.

violenza degli anni di piombo e con la logica del conflitto: «Eravamo troppo piccoli per entrare nel terrorismo, [...] ma il clima era condiviso [...]. Allora, per sfuggire alla retorica dell'impegno, mi rifugiai in Berkeley, Hume, nel linguaggio analitico, finché scoprii Ponge». ¹³⁰ Una volta venuta meno la tensione a far coincidere letteratura e impegno civile, una volta tramontata la fiducia nella possibilità di intervenire sulle sorti della società attraverso la parola scritta, il poeta – per scelta o per necessità – cerca senso, o addirittura protezione, nella scrittura e nella lingua. Magrelli dà la sensazione di ricominciare da zero anche perché, in maniera almeno parzialmente inconsapevole, contribuisce a rifondare la specificità della poesia, scongiurandone sia una distruzione in senso “militante” (la condanna sessantottina della letteratura, la sua scomparsa in ciclostilati semi-clandestini e di rapido consumo), sia una distruzione in senso edonistico (la spettacolarizzazione “alla Castelporziano”, il trionfo del desiderio e della corporalità, la “presa di parola” generalizzata). Pur essendo schiacciato tra il crepuscolo dell'era delle rivoluzioni e l'affermazione del surrealismo di massa, Magrelli riesce a trovare un luogo per la lirica, ripartendo da una rastremazione essenziale: appena un occhio, un letto, un foglio e una penna. In una parola, Magrelli intercetta la tenuta del sistema letterario al di là delle contrapposizioni, dei naufragi e degli “effetti di deriva”. ¹³¹ per questo egli pubblica indifferentemente su «Nuovi argomenti», «Periodo ipotetico» e «Prato pagano», venendo antologizzato tanto da Antonio Porta ¹³² quanto da Pontiggia e Di Mauro. ¹³³

IO

Prima di concludere, è forse opportuno accennare rapidamente all'evoluzione della poesia magrelliana, spostando il *focus* da *Ora serrata retinae* alle pubblicazioni successive, fino a quelle più recenti. Se si prendono in considerazione raccolte come *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), *Disturbi del sistema binario* (2006), *Il sangue amaro* (2014), e dialoghi come *Il Sessantotto realizzato da Mediaset* (2011) o *La lingua restaurata e una polemica* (2014), si nota immediatamente l'affiorare proprio di quella vena civile che il primo libro aveva tanto accuratamente evitato. La spiegazione di questa mutazione sta nella storia italiana degli ultimi trentacinque anni: «ho avuto una vera e propria trasformazione [...], che riassumo in una battuta: “sono passato da Ponge a Brecht. Il motivo è stato che la società è passata da Brecht a Ponge” [...]. Andando avanti, vedendo lo smantellamento dello stato democratico, sono cambiato». ¹³⁴ Certo, talvolta permangono, sotto mutate spoglie, alcune fobie e alcuni *tic* degli albori, ¹³⁵ e in qualche occasione si avverte il rischio di una concezione consolatoria dell'arte, ¹³⁶ di una riduzione della poesia a op-

¹³⁰ MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

¹³¹ ALFONSO BERARDINELLI, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29.

¹³² ANTONIO PORTA (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.

¹³³ GIANCARLO PONTIGGIA e ENZO DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978.

¹³⁴ MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

¹³⁵ Ne *Il sangue amaro*, per esempio, si rileva il ricorrere sintomatico della dialettica tra «Dentro» e «Fuori» (cfr. SA 9, 25, 30, 8586 e 102).

¹³⁶ Cfr. MAGRELLI, *Disturbi del sistema binario*, cit., p. 16 e SA 91.

piaceo, a «barricata musicale in grado di tenere indietro il mondo».¹³⁷ Ciononostante, la direzione generale della parabola magrelliana è riassumibile nel passaggio dalla solitudine all'alterità, dall'epistemologia all'etica, dall'osservazione del sé a quella della realtà. È almeno a *Esercizi di tiptologia* (1994) che bisogna far risalire questa svolta tematica e stilistica, ulteriormente corroborata dalla successiva quadrilogia in prosa (*Nel condominio di carne* del 2003; *La vicevita* del 2009; *Addio al calcio* del 2010; *Geologia di un padre* del 2013). Sulla scorta delle letture di Michaux e Mandel'stam, la lirica viene ora ibridata con la prosa, con poesie d'occasione e traduzioni; la scrittura si fa progressivamente impura, grazie al contagio della materia e all'emersione delle regioni ipogee; il lessico si apre al forestierismo e al tecnicismo duro, così come all'oralità e alla disfemia, mescolando alto e basso, forme chiuse e contenuti scabrosi o sarcastici. Parallelamente, il corpo viene ritratto in tutta la sua pienezza metamorfica, con uno sguardo tra l'angosciato e il divertito. L'io parla abbondantemente di sé e della propria famiglia, indagando i temi dell'infanzia e del gioco, del viaggio e della paternità, della storia collettiva e della memoria personale, della malattia e della morte. L'autobiografismo, perciò, diviene esplicito, per quanto velato da una certa dose di (auto)ironia e da una leggera esagerazione teatrale. Insomma, sulla pagina magrelliana finalmente trova spazio ciò che – a livello psicologico, storico e linguistico – era stato rimosso o sublimato all'altezza di *Ora serrata retinae*, al punto che l'autore arriva a chiudere un sonetto elisabettiano (in versi alessandrini, tranne l'endecasillabo finale) con un distico di questo tenore: «sogno di forma pura, angelico complesso | di sesso sesso sesso sesso sesso» (SA 5). Vorrei, allora, terminare queste riflessioni citando un passo de *Il condominio di carne*, dove si narra un aneddoto che, nella sua piccolezza casalinga, sembra allegorizzare alla perfezione il percorso letterario di Valerio Magrelli:

La casa respirava, e respirava anche troppo. Noci, chiamava mio padre le fessure degli infissi [...]. Di qui, la decisione di chiamare il laminatore [...]. Per una certa cifra, inchioda ai bordi di tutte le finestre quelle lamelle, obliquamente, in modo che [...] aderiscano bene [...]. Mezza giornata, e dormo in un relativo silenzio, ma pneumatico [...]. Sono sotto vuoto. Curiosa sensazione, di un'irreale, dolcissima apnea [...]. Ormai nessuna onda d'urto potrà varcare più questo mio acquario del tempo. E furono almeno due giorni di vera felicità. Una vita attutita, subacquea, un po' ottusa, un po' chiusa, e anche questo odore, forse eccessivo, questo tanfo, questo umido... Fu allora che alzando lo sguardo scorsi il soffitto, e sul soffitto un vasto prato erboso. Muschio [...]. Poi, sotto i materassi: funghi, licheni. Tornò il laminatore, e per la stessa somma tolse tutto. Per questo, adesso, scrivo con fatica, mentre i fogli mi volano, mentre, a finestre chiuse, la brezza sospinge la penna, e un brivido già corre per le ossa.¹³⁸

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABRAMS, MEYER HOWARD, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, London, Oxford University Press, 1971. (Citato a p. 194.)

¹³⁷ GP 75.

¹³⁸ NCC 78-79.

- AFRIBO, ANDREA, *Poesia*, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2011, pp. 181-259. (Citato alle pp. 174, 195.)
- *Valerio Magrelli*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 31-62. (Citato alle pp. 180, 190, 194.)
- BALDISSONE, GIUSI, *Gli occhi della letteratura. Miti, figure, generi*, Novara, Interlinea, 1999. (Citato a p. 186.)
- BENVENISTE, ÉMILE, *Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 93-107. (Citato a p. 182.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29. (Citato a p. 197.)
- BROWN, NORMAN OLIVER, *La sublimazione*, in *La vita contro la morte*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 159-202. (Citato a p. 177.)
- CALVINO, ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988. (Citato alle pp. 179, 191.)
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 175.)
- CORTELLESA, ANDREA, *Valerio Magrelli, l'occhio, la terra, la salute*, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 410-437. (Citato alle pp. 173, 177.)
- DAL BIANCO, STEFANO, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso*, in «404: file not found» (4 marzo 2013), intervista a cura di Claudia Crocco, <https://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/>. (Citato a p. 196.)
- GATTI, LAURA, *Commento*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stoppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013. (Citato a p. 186.)
- GOZZANO, GUIDO, *Ananke*, in *Poesie e prose*, a cura di Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, pp. 1053-1054. (Citato a p. 180.)
- JANSEN, STEEN e PAOLA POLITO, *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 107-148. (Citato a p. 178.)
- LAVAGETTO, MARIO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 192.)
- LISA, TOMMASO, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004. (Citato alle pp. 175, 177, 178, 185, 194.)
- LORENZINI, NIVA, *Ora serrata retinae: il corpo tra miopia e poesia*, in *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 115-119. (Citato alle pp. 179, 190.)
- MAGRELLI, VALERIO, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato alle pp. 180, 188.)
- *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006. (Citato alle pp. 176, 178, 197.)
- *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 173.)

- MAGRELLI, VALERIO, *Hylas e Philonous*, in *Quarto Quaderno Collettivo*, Parma, Guanda, 1979, pp. 91-110. (Citato alle pp. 177, 178.)
- *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014. (Citato a p. 173.)
- *Intervento*, in *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vincentini, Torino, Eri, 1991. (Citato a p. 192.)
- *Intervista*, a cura del Liceo Classico Umberto I di Napoli, in (15 Febbraio 2001), <http://digilander.libero.it/ccalbatross/poesia/magrelli/intervista.htm>. (Citato a p. 181.)
- *Intervista*, a cura di Luigia Sorrentino, in «La poesia e lo spirito» (16 gennaio 2009), <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2009/01/31/intervista-a-valerio-magrelli>. (Citato a p. 190.)
- *Intervista*, a cura di Mario Inglese, in «Il lettore di provincia», CXXI (2004), pp. 17-24. (Citato alle pp. 188, 192.)
- *Intervista*, a cura di Vera Lúcia de Oliveira, in «Poesia e poesia» (1996), http://www.veraluciadeoliveira.it/PoeIntx%5C_Magrelli.htm. (Citato a p. 193.)
- *Intorno all'inaccettabilità dell'io*, in *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 49-72. (Citato alle pp. 180, 188, 189, 193.)
- *La vicevita. Treni e viaggi in treno*, Roma-Bari, Laterza, 2009. (Citato alle pp. 180, 187.)
- *L'enigmista e l'invasato*, in *Seminario sulla poesia*, a cura di Franco Nasi e Lucio Vetri, Ravenna, Essegi, 1991, pp. 121-146. (Citato alle pp. 174, 175, 190, 194.)
- *L'incanto del gioco*, in «Enthymema», IX (2013), intervista a cura di Damiano Sinfonico, pp. 395-406. (Citato a p. 193.)
- *Millennium Poetry. Viaggio sentimentale nella poesia italiana*, Bologna, il Mulino, 2015. (Citato alle pp. 176, 178.)
- *Nature e venature*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 183.)
- *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003. (Citato a p. 173.)
- *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-99. (Citato a p. 173.)
- *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, in «Le parole e le cose» (24 settembre 2012), <http://www.leparoleelecose.it/?p=6763>. (Citato alle pp. 190, 193, 196, 197.)
- *Primi esperimenti*, in «Periodo Ipotetico», x-xi (1977), pp. 88-90. (Citato a p. 175.)
- *Profilo del Dada*, Roma, Lucarini, 1990. (Citato a p. 195.)
- *Scrittura e percezione. Appunti per un itinerario poetico*, in «Il Verri», xxxv (1990), pp. 185-202. (Citato alle pp. 174, 192, 194.)
- *Sopralluoghi*, [audiolibro], regia di Filippo Carli, Roma, Fazi, 2005. (Citato alle pp. 178, 187.)
- *Su Ora serrata retinae e altra poesia*, in *Prepar parole*, a cura del Liceo scientifico Leonardo da Vinci di Firenze, Firenze, Risma, 1992, pp. 9-23. (Citato a p. 179.)

- *Una conversazione*, in «clanDestino», IX (1996), p. 34. (Citato a p. 192.)
- *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 173.)
- MAGRELLI, VALERIO, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, in *A colloquio con... Interviste con autori italiani contemporanei*, a cura di Caroline Lüderssen e Salvatore Sanna, Firenze, Cesati, 2004, pp. 251-260. (Citato alle pp. 193-195.)
- MAURON, CHARLES, *Valéry e Valéry: la Dormeuse*, in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1983. (Citato a p. 191.)
- MAUSS, MARCEL, *Saggio di una teoria generale della magia*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-152. (Citato a p. 184.)
- NUNBERG, HERMAN e ERNST FEDERN (a cura di), *Dibattiti della società psicoanalitica di Vienna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973. (Citato a p. 192.)
- PAGLIARANI, ELIO, *Poesia tra avanguardia e restaurazione*, in «Periodo Ipotetico», X-XI (1977). (Citato a p. 195.)
- PAGNANELLI, REMO, *Recensione a Nature e venature*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mursia, 1991, pp. 196-198. (Citato alle pp. 179, 180, 193.)
- PATRIARCA, FABRIZIO, *Motivi intertestuali e caratteri strutturali nel primo Magrelli. Una lettura di Ora serrata retinae*, in «Sincronie», XIII (2003), pp. 167-181. (Citato a p. 182.)
- PAUTASSO, SERGIO, *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Milano, Rizzoli, 1991. (Citato a p. 195.)
- PEREC, GEORGES, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989. (Citato a p. 179.)
- PICCINI, DANIELE, *Valerio Magrelli*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 541-566. (Citato alle pp. 190, 195.)
- PONTIGGIA, GIANCARLO e ENZO DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978. (Citato a p. 197.)
- PORTA, ANTONIO (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979. (Citato a p. 197.)
- RABONI, GIOVANNI, *Poesia facile per tempi difficili: Magrelli*, in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 374-376. (Citato alle pp. 173, 195.)
- RABONI, GIOVANNI e AURELIO PRINCIPATO (a cura di), *Lodi del corpo femminile. Poeti francesi del Cinquecento tradotti da poeti italiani*, Milano, Mondadori, 1984. (Citato a p. 186.)
- SEGAL, HANNA, *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, in *Nuove vie della psicoanalisi. Il significato del conflitto infantile nello schema del comportamento dell'adulto*, a cura di Melanie Klein, Paula Heimann et al., trad. da Ulrico Pannuti, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 495-517. (Citato a p. 178.)
- SICILIANO, ENZO, *Introduzione*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 7-12. (Citato alle pp. 184, 195, 196.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «Ulisse», XI (2009), pp. 51-56. (Citato a p. 195.)

- STARA, ARRIGO, *'Radici di carne'. Una lettura di Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, in «Italianistica», XXXIII (2004), pp. 121-124. (Citato a p. 177.)
- STROPPA, SABRINA, *Commento*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, pp. 61-62. (Citato a p. 184.)
- *Introduzione*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, pp. 5-24. (Citato alle pp. 190, 191, 195.)
- VALÉRY, PAUL, *Cahiers*, Paris, CNRS, 1958, vol. IV. (Citato a p. 191.)
- *Charmes*, Paris, Gallimard, 1952. (Citato alle pp. 177, 191.)
- ZUCCO, RODOLFO, *Il primo Magrelli: note di metrica e stile*, in «Il lettore di provincia», XCVI (1996), pp. 35-50. (Citato alle pp. 176, 192.)

PAROLE CHIAVE

Valerio Magrelli; *Ora serrata retinae*; Postmodernismo; critica psicoanalitica; sublimazione; corpo; donna; Paul Valéry; poesia italiana contemporanea; anni Ottanta.

NOTIZIE DELL'AUTORE


Francesco Diaco è dottorando in filologia e critica presso l'Università degli Studi di Siena, in cotutela con l'Université de Lausanne. Le sue ricerche vertono principalmente sulla letteratura del Novecento. Ha collaborato con articoli, interviste o recensioni alle riviste «Allegoria», «Años diez», «Giornale storico della letteratura italiana», «il lavoro culturale», «Italian Poetry Review», «Italian Studies», «Le parole e le cose», «l'immaginazione», «L'ospite ingrato», «Mosaici», «Rivista di Studi Italiani», «Transpostcross». Ha inoltre partecipato a convegni internazionali in Italia, Francia, Svizzera e Stati Uniti. È membro del comitato scientifico del Centro Studi Franco Fortini e della redazione de «L'ospite ingrato online». fg.diac@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCESCO DIACO, *Riflessioni sul primo Magrelli*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 173–202. 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.

TEORIA E PRATICA DELLA
TRADUZIONE

FONTANA DE' MEDICI*

GUILLERMO CARNERO

traduzione di PIETRO TARAVACCI – *Università di Trento*

Traduzione inedita del poemetto *Fuente de Médicis*, del poeta valenziano Guillermo Carnero, pubblicato per la prima volta nel 2006. La traduzione è introdotta da una nota critica che dà conto della traiettoria artistica del poeta e fornisce al lettore gli strumenti adeguati per una piena interpretazione dell'opera.

Unpublished italian translation of the long poem *Fuente de Médicis*, by the Valencian poet Guillermo Carnero, published in Spain in 2006. The translation is introduced by a critic essay that offers an account of the artistic trajectory of the poet and ensures the reader the proper tools for the interpretation of the poem.

NOTA DEL TRADUTTORE

Guillermo Carnero, nato a Valencia nel 1947, è uno dei maggiori poeti spagnoli contemporanei, che le storie letterarie ascrivono al gruppo dei poeti *Novísimos*, come dimostra peraltro la sua inclusione nella famosa antologia *Nueve novísimos poetas españoles*,¹ pubblicata nel 1970 da Josep María Castellet. Il suo esordio poetico, *Dibujo de la muerte* (1967) non passò inosservato, sia per il tema con cui il giovane poeta, appena ventenne, si misurava, sia per la «suprema elegancia en el decir»,² come osserva Carlos Bousoño. A quello seguono numerosi libri di poesia: *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), *El Azar Objetivo* (1975), *Ensayo de una teoría de la visión* (1979), *Divisibilidad indefinida* (1990), *Verano inglés* (1999), *Espejo de gran niebla* (2002), *Poemas arqueológicos* (2003).

Il testo che presento qui, nella prima traduzione integrale in italiano, è una delle più recenti opere poetiche di Carnero, *Fuente de Médicis*, composta tra il 2002 e il 2005 e pubblicata nel 2006 nella fortunata collana poetica di Visor.³ Con le due raccolte del 1999 e del 2002, questo *poema* dialogico forma un unico discorso poetico in cui domina il tema dell'amore come strumento conoscitivo, percorso che conduce alla propria identità. Il titolo del componimento riprende quello del gruppo scultoreo presente in una delle fontane del parigino *Jardin du Luxembourg*, che rappresenta la mitica storia di Aci,

* La traduzione che segue (pp. 212-235) presenta il testo spagnolo e la traduzione in italiano su pagine affrontate; si consiglia pertanto di visualizzare il PDF in modalità "pagine affiancate" oppure di stampare fronte/retro il file [NdR].

- 1 JOSEP MARÍA CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970. Il famoso antologista raccoglie la produzione di poeti che, nati fra il 1939 e il 1947, non avessero un'esperienza diretta della Guerra Civile e che nella loro ancora limitata produzione (Carnero al tempo aveva pubblicato solo la sua prima raccolta) avessero dato segno di un'evidente innovazione, o addirittura di una netta rottura con le precedenti generazioni poetiche di *posguerra*.
- 2 CARLOS BOUSOÑO, *Estudio preliminar*, in Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Peralta, 1979, p. 63. Per una ricognizione critica della poesia di Carnero, fino a *El Azar Objetivo*, rinvio a CARLOS BOUSOÑO, *La poesía de Guillermo Carnero*, in *Poesía contemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, pp. 227-301.
- 3 GUILLERMO CARNERO, *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor Libros, 2006. L'opera è valse all'autore il XVIII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe.

Galatea e Polifemo. La *fictio* poetica si sviluppa attraverso un fitto dialogo fra la Galatea della Fontana e un io lirico (evidente proiezione dell'io dell'autore) che, sentendosi prossimo alla fine, confida alla giovane ninfa il suo amaro bilancio d'un insanabile conflitto tra un'arte lungamente inseguita, ma non del tutto raggiunta, e una vita costantemente elusa che ora, mediante Galatea, rivendica all'uomo il suo diritto.

In tutta la sua opera poetica Carnero sembra mantenere fede a buona parte degli elementi che caratterizzano la sua iniziale poetica, dominata da una spiccata visione *culturalista*,⁴ una precoce vocazione a cogliere il senso tragico della realtà e il destino mortale di ogni bellezza. Ma soprattutto, qui, mentre ci si accinge a presentare una delle sue ultime opere, converrà sottolineare quanto il giovane “novísimo” valenciano affermava nella breve esplicitazione della propria poetica, che Castellet aveva chiesto a ogni autore antologizzato: «Poetizar es ante todo un problema de estilo».⁵ Uno stile che rende riconoscibile lo sguardo di un poeta su qualunque cosa esso si diriga e che deve essere salvato da quei *corruptores*⁶ (probabilmente i poeti “sociali” della precedente generazione) i quali, illusi di un potere demiurgico della poesia, hanno corrotto e impoverito i sacri fuochi della Lingua. Ebbene, le strategie e gli strumenti di Carnero sono certamente cambiati nel tempo, ma non il suo fondamentale intento di salvaguardare la sacralità della lingua e il fuoco che ardeva in quella prima poetica.

A questo profondo e personalissimo programma innovativo dell'autore si deve la sua intonazione naturalmente elegante, il suo lessico ricco, al servizio di uno sguardo che tende a essere onnicomprensivo e talvolta fantasmagorico, spaziando lungo il tempo e nello spazio. Nel perseguire il suo intento il poeta ha mostrato sempre una delicata sensibilità e una nitida intelligenza (entrambe sottolineate da Bousoño);⁷ e assieme al critico, autore della *Teoría de la expresión poética*, sento di dover ribadire che in Carnero disciplina (o rigore della parola) e scrupolo divengono gli elementi che caratterizzano la sua voce “cartesiana”.

Il poeta, attratto da tutto ciò cui la tradizione culturale ha dato voce e figura, già nella prima raccolta rivela una singolare capacità di osservare i particolari, di interrogare gli oggetti nella loro storia più intima, le cose nella loro anima, mostrando un gusto estetico che richiama le finezze moderniste, una forte attrazione verso, per così dire, un'estetica della “Maniera”, cui non è estranea neppure la lunga frequentazione del *barroquismo* del sec. XVII da parte dell'autore. Del tutto evidente è la sua vocazione all'ecfrasi, presente nell'intera produzione poetica, in particolare nei 12 componimenti raccolti nel volumetto intitolato *Ut Pictura Poesis*,⁸ così come nel recente, elegante volumetto *Una máscara veneciana*.⁹

4 ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA, *Semblanza crítica*, http://www.cervantesvirtual.com/portales/guillermo_carnero/semblanza/.

5 CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, cit., p. 203.

6 *Ivi*, p. 204 (in corsivo nel testo).

7 BOUSOÑO, *Estudio preliminar*, cit., p. 63.

8 GUILLERMO CARNERO, *Ut Pictura Poesis*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006.

9 GUILLERMO CARNERO, *Una máscara veneciana*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2006.

Ma il tratto più connotativo della poetica di Carnero, che si ritrova anche in *Fuente de Médicis*, è il costante interesse nel confrontare arte e vita; occasione sensibile in cui egli ama scoprire la fragilità di entrambe e dipingere, con toni raffinati e spesso estenuati, la segreta inquietudine del mondo. Su questo motivo dominante il poeta costruisce un'infinita serie di varianti, quali la riflessione sul rapporto tra corpo e parola, o una contemplazione «entre doliente / y resignada» (come in *Chagrin d'Amour, principe d'oeuvre d'art*, della raccolta *El sueño de Escipión*, del 1971) degli spazi in cui *factio* poetica e vita si incontrano, per interrogarsi reciprocamente. Tutti temi e occasioni che dicono della modernità del poeta valenciano, la quale si approfondisce nella nozione della distanza – come rileva Ignacio-Javier López¹⁰ – tra l'esperienza e la rappresentazione della stessa nella scrittura, distanza che induce l'autore a una poesia metapoetica e a una “metalettura” della vita reale e in definitiva a una inevitabile (e altrettanto necessaria) ironia sull'attività poetica stessa. Un'attitudine, questa, che è particolarmente evidente nella raccolta *El sueño de Escipión*¹¹ ma che informerà anche il “poemetto” dialogato che qui presento.

La produzione degli anni '70, quelli in cui il poeta si fa conoscere al lettore spagnolo ed europeo, rivela un preciso intento polemico e un'evidente reazione contro le funzioni conoscitive e salvifiche che avevano connotato molte delle poetiche della cosiddetta *generación del conocimiento*, o *de los cincuenta*. La forte resistenza, manifestata nelle prime opere, a identificare la poesia con l'esperienza sentimentale si attenuerà con il passare del tempo, ma non l'attrazione del poeta verso le forme “auree” e lo splendore espressivo e culturale del classico, come dimostra la raccolta *Divisibilidad indefnida* (1990).

Rileggendo in prospettiva l'intera opera di Carnero, oggi si ha l'impressione che la sua poesia nasca da un'attrazione visiva delle cose – trasformata poi in attrazione linguistica – alle quali il poeta si abbandona (come accade con quel mare del primo componimento della «Variación II» di *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* («El mar es un color /al que la piel se entrega»)) animando uno scenario in cui gli esseri, come dotati di una loro intelligenza immanente, vivono all'interno della loro letterarietà e nella fitta rete intertestuale, prima ancora che la parola del poeta tenti di coglierli, e ancor prima che possano depositarsi nella memoria umana.

La critica ha spesso osservato che l'originalità di Carnero deriva dall'unione di temi che si impongono per la loro rarità (come il Linneo che appare in *El sueño de Escipión*) e un'espressione rigorosissima che punta a smascherare i limiti della ragione, ma che, paradossalmente, per farlo si avvale di una dialettica argomentativa dotata di matematica precisione. Quella stessa che, a dire di Bousoño,¹² allontana il poeta valenciano da qualsiasi eredità surrealista e lo vede altresì opporsi, fin dalla sua prima poetica, a qualsiasi sentimentalismo, come già molti poeti della generazione antecedente, ma in diverso modo. Non è raro, per questo, che gli venga attribuita, per non dire imputata, una certa *frialdad* come tratto distintivo della sua scrittura poetica.

¹⁰ IGNACIO JAVIER LÓPEZ, *Metapoesía en Guillermo Carnero*, in «Zarza Rosa», v (1985), pp. 37-52, a p. 43.

¹¹ Per quanto sembri ovvio rimarlo, vale la pena ricordare che il titolo rinvia al famoso brano che chiude il Libro VI del *De re publica* di Cicerone.

¹² BOUSOÑO, *Estudio preliminar*, cit., p. 66.

Talvolta il *discours* poetico di Carnero si apre a un lusso argomentativo e a una logica così articolata e stringente che disorienta il lettore (come, per fare un esempio, in *Meditación de la pecera*, della raccolta *El Azar Objetivo*, del 1975). Ma, dibattendosi fra lusso verbale e rigore discorsivo, venato da costante ironia, responsabile di quella già menzionata freddezza, il poeta, è bene sottolinearlo, non smette mai di essere attratto dal processo creativo in sé, sempre chiamato a una riflessione così intima e profonda del *poièin* da rinvenire proprio lì la sua più autentica emozione poetica.

Fuente de Médicis, dunque, opera della maturità, in cui convergono e si rinnovano i tratti più autentici della poetica di Carnero, con *Verano Inglés* e *Espejo de gran niebla* forma (come s'è osservato in occasione della sua prima edizione) un trittico poetico sull'amore, esperienza cardine e strumento per la comprensione dell'esistenza umana.

Nel suo dialogo con Galatea, fatalmente attratto dalla fonte, in quel *locus amoenus*, cifra di una mitica bellezza e di un'eterna impossibilità di amare, l'io lirico è fortemente segnato dai messaggi in epigrafe, in cui domina il senso di una bellezza che svela la sua natura divina e insieme la sua fragilità. Rispondendo all'interrogativo di Galatea, il soggetto poetico si presenta pronto a un disincantato bilancio, ma anche disposto a rinnovare l'illusione che viene dalla bellezza; e dunque si apre a un fraseggio colloquiale sincero, in cui l'artista si confronta con l'uomo, ed entrambi con la figura di Galatea, ma pur sempre all'interno di una metapoetica riflessione sull'arte e sulla vita, da molto tempo preparata. La prospettiva è quella di chi ha quasi oltrepassato i confini dell'esistenza terrena e la osserva dallo spazio della morte con l'animo *desengañado* di chi si accorge, inseguendo un ideale di arte e bellezza che ora gli sfugge dalle mani, di non aver vissuto. Il dialogo tra le due voci è incalzante e non consente né pause né distrazioni perché, obbedendo all'opinione di T. S. Eliot, che vuole che la poesia sia sempre una persona che parla con l'altra, la voce poetica sceglie di svelarsi in un una sorta di scambio amebeo, senza alcun intervento narrativo o descrittivo.

Giunto alla fine del suo cammino e avvertendo che il tempo della vita si fa breve, l'io poetico chiede a Galatea, viva icona di ogni sua aspirazione artistica, la ragione della sua mancata esistenza. Ma Galatea non può fare altro che rispondere che l'ideale estetico sempre inseguito dal poeta non si dà altrimenti che in un eterno ritorno del desiderio di bellezza, in un'infinita tensione che non porterà mai a trovare né a possedere ciò cui si aspira. Il verdetto di Galatea è inappellabile e al poeta, diviso fra il rammarico di non aver vissuto e l'illusione di trovare nell'arte almeno una consolazione, risponde che nulla di quello che egli, in quanto artista, ha vissuto mediante la poesia gli è appartenuto e nulla gli appartiene. Così l'io del poeta va acquistando consapevolezza nel corso del dialogo e va oltre lo "spossessionamento" del suo tempo, che Galatea gli ha svelato, e annulla la pur minima traccia della propria esperienza in un bilancio retrospettivo in cui si scopre «silueta del viento en luz dudosa», «profilo d'aria in esitante luce». E tale rimane, in quella inconclusa sospensione, nonostante Galatea lo incoraggi ad accettare le poche certezze date all'uomo; quelle certezze che l'io del poeta, in realtà, non ama, pur essendo le uniche che gli darebbero la possibilità di avere una qualche risposta dall'esistenza.

Il lettore deve accettare il paradosso del dialogo tra l'uomo che ha rinunciato (e rinuncia) alla vita reale, sempre demandata alla bellezza dell'arte, e la statua di Galatea,

tutta consapevole di essere vuoto simulacro di un'illusione di vita, di una bellezza che in realtà non esiste, neppure in quel giardino parigino, che soltanto l'illusione artistica vorrebbe dipingere come *locus amoenus*. Sì, perché un tale paradosso è la sostanza stessa dell'impossibilità di conciliare aspirazioni così opposte: quella dell'uomo artista che non ha saputo cogliere né la forza della vita né l'urgenza della passione e quella di una Galatea che, da sempre relegata e imprigionata dentro l'immaterialità della parola poetica o dentro la prigione della pietra della statua, rimpiange quella vita carnale, quelle passioni che le sono negate. La funzione di Galatea è dunque quella di essere monito a chi potrebbe, forse, tentare ancora di vivere e allo stesso tempo quella di ricordare che l'esistenza dell'artista non può annullarsi completamente neppure sotto il peso di una pretesa e reiterata incoscienza, perché il poeta ha, di fatto, scritto la sua esistenza, il poeta è la parola che lo ha rappresentato e sostanziato.

La traduzione di *Fuente de Médicis* è stata realizzata in accordo con i principi che da anni vado seguendo e testimoniando sia nei miei corsi di traduzione letteraria sia in occasione di incontri e studi miscelanei dedicati alla traduzione del testo poetico. Con questo obiettivo, e in accordo con quell'esperienza e quei contributi critici, la traduzione che propongo mira a rispettare i tratti stilistici connotativi del testo, il programma semantico che l'autore gli ha voluto imprimere.

In primis si è rispettato l'assetto metrico, che presenta un netto predominio dell'endecasillabo, alternato ai settenari sciolti o al doppio settenario come emistichio dell'alexandrino. La metrica del componimento rivela il forte legame del poeta alla tradizione lirica colta e interviene, come negli altri due testi della "trilogia", a regolarizzare mediante misure classiche una poesia che nelle precedenti opere dell'autore stesso – in particolare in *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère* (1974) e in *El Azar Objetivo* (1975) – poteva dilatare il verso fin oltre le venti sillabe, imprimendogli un andamento discorsivo prossimo a quello del saggio filosofico (si pensi in particolare alla *Meditación de la pecera*, della seconda delle raccolte appena citate). Già da *Divisibilidad indefinida* (1990) l'autore opta per una maggiore regolarità metrico-prosodica che nell'endecasillabo riconosce lo strumento di una riflessione più intima. E in particolare con *Verano inglés* e poi con *Espejo de gran niebla*, il poeta consegna all'endecasillabo e al settenario la sua voce, il suo canto che ancora una volta riesce a interrogarsi ancor più profondamente e forse in modo più stringente, ma più sobrio. E dunque il poeta, mediante quella nuova e antica regolarità ritmica, racconta e intesse storie d'amore, si confessa, medita sull'esistenza, esplora la sua stessa arte, la sua infinita illusione, il suo eterno inganno. Con tutte queste aspettative, con tutte queste "mansioni" semantiche i due metri più classici della tradizione lirica si presentano alla poesia di *Fuente de Médicis* e la strutturano intimamente.

La traduzione non può che rispettare, dunque, la scelta di un metro che, consapevolmente, si carica di una così sensibile qualità semantica ed espressiva. Ogni endecasillabo è stato dunque conservato con cura, anche nell'efficace gioco contrappuntistico, tipico del teatro in versi spagnolo, che s'innesci nel passaggio da un interlocutore all'altro. Con altrettanto rigore si sono mantenuti i settenari, con una speciale attenzione laddove, separati dalla indispensabile cesura, formano i due emistichi dell'alexandrino, (come avviene, per fare solo alcuni esempi, nei vv. 42-44, «in volo percorrendo un rosario di immagi-

ni / di luoghi e dei suoi giorni della felicità / nient'altro concependo che stia al di là del suono», o nel v. 339, «o dammi quello sguardo degli occhi di un bambino»). Con la stessa attenzione si sono mantenuti i pochi versi più brevi, quali il pentasillabo (v. 30). In un solo caso si è trasformato l'endecasillabo dell'originale, che nella traduzione creava difficoltà, in un doppio settenario, accedendo, tuttavia, a una soluzione che, come s'è visto, è connaturale alle scelte metriche del testo: pertanto il v. 355 dell'originale, «en el primer desorden de sus sábanas» è stato reso con «nel primo stropicciarsi di quelle sue lenzuola».

Nella traduzione, oltre che alla dominante metrico-ritmica, e in connessione con la stessa, si è prestata attenzione ai tratti stilistici – che in questa sede non posso analizzare – connotativi della natura dialogica del testo, del tono memorativo e insieme allocutivo del suo *discours*, la chiarezza, vibrante, emozionata, dell'assetto sintattico e lessicale dell'interlocuzione, che non concede quasi nulla all'artificio di quell'*ornatus* che il tema mitologico e gongorino potrebbe lasciar presagire. E dunque la traduzione ha cercato di restituire, nel testo di arrivo – che ho voluto fosse il più possibile un testo poetico – l'intimo tono elegiaco di matrice garcilaciana, che (ben al di là dei riferimenti espliciti alla *Fábula* di Góngora,¹³ che qui sembrano avere solo una funzione di referente culturale) traspare nella dinamica discorsiva del dialogo poetico, in quella pacata emozione del soggetto lirico, il quale, come il Salicio e il Nemoroso delle *Églogas* del toledano, nell'evocazione di una fine imminente, mette in prospettiva il presente e il passato, sollecitando, attraverso la voce di Galatea, una verità tutta umana, un bilancio definitivo, ma sempre sfuggente, sempre dolente, del conflitto fra arte e vita.

PIETRO TARAVACCI – *Università di Trento*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOUSOÑO, CARLOS, *Estudio preliminar*, in Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Peralta, 1979. (Citato alle pp. 205-207.)
- *La poesía de Guillermo Carnero*, in *Poesía contemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, pp. 227-301. (Citato a p. 205.)
- CARNERO, GUILLERMO, *Fuente de Médicis*, Madrid, Visor Libros, 2006. (Citato a p. 205.)
- *Una máscara veneciana*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2006. (Citato a p. 206.)
- *Ut Pictura Poesis*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006. (Citato a p. 206.)
- CASTELLET, JOSEP MARÍA, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970. (Citato alle pp. 205, 206.)

¹³ Mi riferisco sia al verso gongorino in epigrafe sia al riferimento alla “lezione” estetica che il soggetto lirico dichiara di aver ricevuto negli anni della sua gioventù dalla Galatea della *Fábula* di Góngora («en púrpura nevada o nieve roja»; cfr. vv. 175-183).

-
- LÓPEZ, IGNACIO JAVIER, *Metapoesía en Guillermo Carnero*, in «Zarza Rosa», v (1985), pp. 37-52. (Citato a p. 207.)
- PRIETO DE PAULA, ÁNGEL L., *Semblanza crítica*, http://www.cervantesvirtua1.com/portales/guillermo_carnero/semblanza/. (Citato a p. 206.)

FUENTE DE MÉDICIS

GUILLERMO CARNERO

Con Galatea:

La nieve de sus miembros da a una fuente.

LUIS DE GÓNGORA, *Polifemo*, 23d

*Concededme un verano, sólo uno, ¡oh poderosos!,
y un otoño en que pueda mi canto madurar;
sólo de esa manera, saciado con tan dulces
juegos, el corazón aceptará la muerte.
Alma que en vida no disfrutó sus derechos
divinos, ni en el Orco logrará descansar;
mas si logro plasmar lo más querido
y sagrado, el poema, ¡bienvenidos seáis,
silencios de las sombras! Porque yo estoy contento
si mi música, al menos, no se pierde;
una vez, por lo menos, habré vivido igual
que los dioses, y nada más me será necesario.*

FRIEDRICH HÖLDERLIN, *A las Parcas*

J'ai fait voeu de te perdre

PAUL ÉLUARD, *Au défaut du silence*

— ¿A qué vienes? Tuviste tu verano:
yo puse en tu camino a una feliz
y hermosa criatura,
mucho más que los versos que le escribes,
5 a la que heriste y renunciaste. Era
niña de pocos años,
mi encarnación, lo que yo soy en piedra
y en concepto, perfecta pero viva,
cálida en la aureola de su sangre;
10 y vuelves viejo y solo,
condenado a vivir en el recuerdo
a esperar el alivio de la muerte.
Yo he conducido a muchos
a la felicidad; no quiero ser
15 tu maldición.

FONTANA DE' MEDICI[§]

GUILLERMO CARNERO

Con Galatea:

La neve del suo corpo dà a una fonte.

LUIS DE GÓNGORA, *Polifemo*, 23d

*Solo un'estate datemi, o potenti!
E un autunno per maturare il canto,
più volentieri, il cuore mio, saziato
da sì soave gioco, se ne muoia.
L'anima, che non ebbe qui il divino
diritto, non avrà quiete nell'Orco;
ma se un giorno quel Sacro mi sarà,
che più ho a cuore, il poema, riuscito,
venga il silente regno delle ombre!
Sarò felice, pur se la mia cetra
laggiù non mi conduca. Una volta
vissi come gli dei, di più non chiedo.*

FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Alle Parche*

J'ai fait voeu de te perdre

PAUL ÉLUARD, *Au défaut du silence*

— Che cerchi qui? hai già avuto la tua estate:

io ti ho fatto incontrare una felice

e bella creatura,

molto più di quei versi che le scrivi,

e l'hai ferita, l'hai lasciata. Era

bimba di pochi anni

mia incarnazione, quel che sono in pietra

e in concetto, perfetta però viva,

calda dentro l'aureola del suo sangue;

e torni vecchio e solo,

dannato a viver solo nel ricordo

sperando nel conforto della morte.

Io ne ho condotti molti

alla felicità; non voglio esser

la tua maledizione.

5

10

15

§ La traduzione dal tedesco del testo di Hölderlin (*An die Parzen*, da *Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung das Jahr 1799*) è mia. Per facilitare la lettura del testo, che si struttura in un dialogo tra Galatea (una delle tre figure del gruppo scultoreo denominato, appunto, *Fuente de Médicis*) e il soggetto lirico, indico i due interlocutori, rispettivamente con un asterisco semplice (*) e uno doppio (**) posto alla fine del primo verso dei loro interventi.

- Esta fuente me atrae por sus aguas
inmóviles y negras, por sus flores
pútridas; y tu estatua,
tu desnudez, que encarna
20 la Hermosura suprema
junto al amor ardiente, helada y rígida,
mohosa, tantas veces recubierta de nieve,
me recuerda mi error y mi fracaso.
Tan pronto te mostraste
25 me indujiste a creer en lo absoluto,
y el ser tu hechura me hace más amarga
la noche de este invierno.
- No olvides tus recuerdos más hermosos:
busca refugio en su ilusión de vida.
- 30 — Aquello que viví
ya ha sido una ilusión; no lo acepté,
no advertí su valor ni lo retuve,
y el tiempo me arrastró, dejándome en las manos
el pálpito indeciso de su sombra;
35 y me ofreces el mísero consuelo
de perseguir la sombra de una sombra.
- Pero en ella no hay daño,
y no arriesgas la vida que no tienes;
acepta la piedad con que te ciega
40 un inocente engaño sin peligro.
- Si un niño muere, un ángel se lo lleva
volando a recorrer el rosario de imágenes,
de lugares y días de su felicidad,
y no concibe nada más allá del sonido
45 del batir y el reposo de sus alas;
pero el viejo que muere cada día
teme el rumor de alas que lo esperan
al umbral del jardín de su memoria.
- 50 — ¿Y por qué ha de temerlo, si lo llevan
a visitar de nuevo el territorio
de nostalgia serena de los gratos
lugares escondidos donde estuvo?

— Mi attrae per le sue acque questa fonte, **
 pacate e nere, per i suoi fiori
 putridi; e la tua statua,
 il tuo nudo, che incarna
 la Bellezza suprema 20
 con quell'amore ardente, fredda, rigida
 muschiosa, più e più volte rivestita di neve,
 mi rammenta il mio errore e il mio naufragio.
 Col solo tuo apparire
 hai fatto che credessi all'assoluto, 25
 e l'esser tua fattura fa più amara
 questa notte d'inverno.

— I tuoi più bei ricordi non gettarli: *
 nella loro illusione cerca asilo.

— Quanto ho vissuto ** 30
 fu già illusione; io non lo accettai,
 non vidi né trattenni il suo valore,
 e il tempo mi rapì, lasciando in mano mia
 della sua ombra il palpito indeciso;
 e ora mi offri il misero ristoro 35
 di andare dietro l'ombra di una ombra.

— Ma non vi è danno in lei, *
 né rischi quella vita che non hai;
 accetta la pietà con cui ti acceca
 un innocente inganno senza insidie. 40

— Se un bimbo muore, se lo porta un angelo **
 in volo percorrendo un rosario di immagini,
 di luoghi e dei suoi giorni della felicità,
 nient'altro concependo che stia al di là del suono
 d'un battere e un posarsi delle ali; 45
 però il vecchio che muore ogni giorno
 teme quel batter d'ali che lo attendono
 sull'uscio del giardino dei ricordi.

— Perché dovrà temerlo, se lo portano *
 di nuovo a visitare il territorio 50
 di nostalgia serena di quei grati
 luoghi nascosti dove ha dimorato?

— No es nostalgia serena, esa que puede
alzarnos de la tierra como a niños,
55 pues en esos lugares
 han caído nevadas de ceniza
 de las que ignoran que la primavera
 funde el hielo y renueva los colores.
No me atrevo a cruzar el manto gris
60 bajo el que yacen huellas
 huidizas, sepultadas
 como el amor tras que corrían.

— Muertas
mientras no las revivas.

65 — Si pudiera
 volverlas a pisar, me sentiría
 como un ciego que escucha,
 con las manos cortadas,
 reír la voz que amó, mientras esconde
70 su vergüenza en la sombra, al otro lado
 de un muro de vejez y cobardía.

— Tú lo has alzado: puedes derruirlo.

— Yo lo alcé, pero sólo
obedecí las órdenes del Tiempo,
75 que me tendió un espejo donde viera
 en mi rostro los signos de la muerte,
 junto a la juventud y la belleza
 tras que corría.

80 — Busca
 otra mujer.

— No puedo.
Mi alma está cortada a su medida.

— Pues entonces recuerda
tantos lugares donde me tuviste,
85 hecha mujer en el amor de ella.

— Non è serena nostalgia, che può **
 alzarci su da terra come bimbi,
 perché lì in quei luoghi 55
 nevicata di cenere son scese
 di quelle che non sanno che l'aprile
 fonde il gelo e rinnova i colori.
 Non m'azzardo a passare il grigio manto
 sotto cui stanno tracce 60
 fugaci, lì sepolte
 come l'amor che inseguivano.

— Morte *
 finché non le ridesti.

— Se potessi ** 65
 ripercorrerle, sì, mi sentirei
 come un cieco che ascolta,
 con le mani mozzate,
 rider la voce amata, nascondendo
 la vergogna nell'ombra, al lato opposto 70
 di un muro di vecchiaia e codardia.

— Tu l'hai innalzato: tu puoi demolirlo. *

— Io l'ho innalzato, ma **
 solo ho obbedito agli ordini del Tempo,
 che mi allungò uno specchio per vedere 75
 sulla mia faccia i segni della morte,
 assieme a bellezza e gioventù
 che vagheggiavo.

— Cerca *
 un'altra donna. 80

— No. **
 L'anima mia è tagliata a sua misura.

— E ricordati allora *
 i tanti luoghi dove mi hai avuta,
 fatta io donna nell'amore suo. 85

82 L'anima mia è tagliata a sua misura.] Il verso evoca il decimo, «mi alma os ha cortado a su medida», del famoso *Soneto V* di Garcilaso de la Vega, *Escrito está en mi alma vuestro gesto*.

- En ella te encontré. Su voz, su tacto,
su belleza, me alzarón
a la región azul de lo perfecto.
Mi amor era ligero. La cogía
90 de la mano y andábamos alegres
como dioses sin peso sobre el agua.
Era turgente y cálido, sabía
sugerir en su voz y en la caricia
del aire los secretos de su cuerpo,
95 demorados con plácida
y calma posesión de su certeza.
- Recuerda aquel lugar, y volverás
a creer que la llevas de la mano.
- Su recuerdo me cerca
100 de humillación y de remordimiento.
Sé que vas a obligarme,
aunque no quiera arder en su amargura,
a revivir la herida
del calor y el deleite de su voz entregada.
105 Una alameda bordeaba un río
y el viento entre las hojas, como el agua
al otro lado del pretil, venía
a mirarme a los ojos reclamando
permanencia: «¡No seas como un niño!»
110 — decían— «¡Llévanos
más allá del sonido!
Conserva el eco en ti, y en otro tiempo
respóndele, y de nuevo
serás quien bordeaba
115 el río y el rumor de su alameda».
- Así supiste entonces
que tus heridas iban a llevarte
hasta el sueño de amor tras que corrías,
y tu victoria sobre el tiempo.
- No quiero su retorno. Al caminar
120 inquietando la bóveda del tiempo
crecen ese rumor y su amenaza
para arrastrarme al río y su ribera:
mi victoria es un campo de ceniza.
125 Puedo huir del rencor de las imágenes

- In lei io ti trovai. La voce, il tatto, **
 la bellezza, m'alzarono
 al regno azzurro della perfezione.
 Il mio amore era lieve. La prendevo
 per mano e così allegri camminando 90
 come dèi senza peso sopra le acque.
 Ero turgido e caldo, e sapevo
 proporre alla sua voce e alla carezza
 dell'aria i segreti del suo corpo,
 attardati con placido 95
 e pacato possesso del suo essere.
- Ricordati quel luogo, e tornerai *
 a credere di prenderla per mano.
- Mi assedia il suo ricordo **
 di umiliazione e di rincrescimento. 100
 So che mi obbligherai,
 se anche vorrò fuggire all'amarezza,
 a riaprir la ferita,
 del calore e del gusto della voce che si offre.
 Lì accanto a un fiume c'era un pioppeto 105
 e il vento tra le foglie, come l'acqua
 dall'altro lato della balaustra,
 mi guardava negli occhi reclamando
 permanenza: «Non fare il bambino!»
 – dicevan – «Portaci 110
 ben al di là del suono!
 Racchiudi l'eco in te, e in altro tempo
 rispondile, e ancora
 sarai tu a contornare
 il fiume e il fruscio dei suoi pioppi». 115
- Così hai saputo che *
 ti avrebbero portato le tue piaghe
 fino al sogno d'amore che inseguivi,
 e a vincere sul tempo.
- Non voglio il suo ritorno. E nel cammino ** 120
 turbando l'ampia cupola del tempo
 crescono quel rumore e la minaccia
 di trascinarci al fiume a alla sua riva:
 la mia vittoria è un campo tutto cenere.
 Posso sfuggire all'astio delle immagini 125

que se cubren de sombra
en mi recuerdo, aquellas que se pierden
en el fluir del tiempo, y no perviven
al no tener lugar.

130 — Todas lo tienen
cuando se posan daño y alegría
en la continuidad de su recuerdo.

135 — Sí; pero ese recuerdo
se disipa sin luz como un andrajo
roído por el viento en la pendiente,
y con él su lugar inaccesible
a quien no estuvo allí si no regresa.

140 — Vuelve entonces la espalda
a su disolución, no las inquietes
si te van olvidando en su deriva.
Evita este jardín donde el espacio
les pertenece: mira su punzada,
antes susurro leve en noche oscura,
volverse horizontal y más extensa.

145 — He de volver a ti. Mi invierno oscuro
y gélido me orienta hacia tu imán
con su interrogación. Mi tiempo acaba
y tengo que saber por qué no he sido.

150 — ¿Me dices que no has sido? Mírate
en el espejo de tu pensamiento.

— Para él no existe vida codiciable.

155 — Vete de aquí y olvídate.
La promesa y el don de tanto tiempo
como te concedí no te han salvado
de volver al lugar de tu principio:
ni me encontraste ni me conseguiste.

160 — Te busqué entre los vivos,
y en ella te encontré. Pero me hizo
feliz un solo día;
luego amor y su llaga me exiliaron
y me acogí a la paz
de tu imagen de piedra,

che si coprono d'ombre
 nel mio ricordo, quelle che si perdono
 nel fluire del tempo, e non resistono
 perché non hanno un luogo.

— Tutte l'hanno *

130

se nel fluire del loro ricordo
 si posano il danno e l'allegria.

— Certo; ma quel ricordo **

svanisce senza luce come un cencio
 roso dal vento giù per la scarpata
 e assieme a lui il suo luogo inaccessibile
 a chi non fu mai lì se non ritorna.

135

— Volgi allora le spalle *

a quel loro svanire, non turbarle
 se vanno alla deriva col tuo oblio.
 Fuggi questo giardino, dove tutto
 è loro: osserva quella loro fitta,
 prima sussurro in una notte oscura,
 nel farsi orizzontale e dilatata.

140

— Da te devo tornare. Il mio inverno **

145

buio e gelido con le sue domande
 mi calamita a te. Non ho più tempo
 e ho da sapere perché non son stato.

— Dici che non sei stato? Guardati *

dentro lo specchio, lì, del tuo pensiero.

150

— Per lui nessuna vita è attraente. **

— Va via da qui e dimentica. *

Promessa e dono di tutto quel tempo
 che ti concessi non ti hanno evitato
 di tornare al luogo del tuo inizio:
 né mi hai trovato né mi hai avuto.

155

— Ti ho cercato tra i vivi, **

e in lei ti ho trovato. Ma mi fece
 felice solo un giorno;
 e già lì amore e piaga mi esiliarono
 e mi affidai alla pace
 della tua icona in pietra,

160

- idea inerte y pulcra sin dolor,
el que siempre emponzoña
165 el mundo de los vivos.
- De los vivos
sabes bien poco.
- Sé cuánto defraudan
la inocencia y la fe.
- 170 — Si se alimenta
de sueños más allá de lo posible,
la fe no es más que el rumbo de los débiles
hacia la certidumbre del fracaso,
abdicación sin riesgo ni inocencia.
- 175 — Otra fue la lección que me enseñaste
en púrpura nevada o nieve roja:
la belleza absoluta de los cuerpos
jóvenes, casi niños, intocados
entre seda y cristal, mármol y oro.
180 Los encontré pintados, esculpidos
o en el fraude de un soplo de palabras;
y he cruzado mi tiempo hasta llegar
de nuevo a este jardín, con las manos vacías.
- No lo has perdido: nunca lo tuviste.
185 El tiempo que cruzabas no era el tuyo.
- Lo sé. Pero ninguno lo sería.
Y nunca lo crucé. Me atravesaba
su raudal esculpiendo mi vacío,
silueta de viento en luz dudosa.
- 190 — Amanece tu luz siempre dudosa,
mientras se ensancha el Sol en certidumbre.
- Porque en la anchura que la luz impone
brillan las certidumbres que no quiero.
- Acéptalas y vívelas. En ellas
195 la realidad te acepta y te responde.
- Realidad es aquello que deseo
cuando me pertenece y cuando dura,

idea inerte e pulcra senza pena,
che da sempre avvelena
il mondo dei viventi.

— Dei viventi *

tu sai ben poca cosa. 165

— So che frodano **

l'innocenza e la fede.

— Se si nutre *

di sogni oltre quello che le è dato,
la fede solo è rotta dei più deboli
che porta con certezza al fallimento,
rinuncia senza rischio né innocenza. 170

— Ben altra la lezione che mi desti **

in porpora innevata o neve rossa:
la bellezza assoluta di quei corpi
giovani, quasi bimbi, non toccati
tra seta e cristallo, marmo e oro. 175

Li ho trovati dipinti e scolpiti,
nella bugia di un soffio di parole;
e ho percorso il mio tempo e sono giunto
ora in questo giardino, senza più niente in mano. 180

— Non l'hai perduto: non l'hai mai avuto. *

Non era tuo il tempo che hai percorso.

— Lo so. Nessuno lo sarebbe stato. **

E non l'ho mai percorso. Mi fendeva
il suo flusso scavando nel mio vuoto,
profilo d'aria in esitante luce. 185

— Sempre esitante sorge la tua luce, *

finché non s'alza il Sole con certezza.

— Sì, nell'ampiezza che la luce impone ** 190

brillano le certezze che non amo.

— Accettale e vivile. In quelle *

ti accetta la realtà e ti risponde.

— Realtà è tutto quello cui aspiro **
per quanto mi appartiene e quanto dura, 195

y no lo que propone
la rutina falaz de los sentidos.

200 — Sé qué misión te dicta ese lenguaje,
y los caminos en que te acompaña.
Eres un transeúnte del desierto,
un peregrino de la soledad;
un paseante en busca de jardines
205 abandonados donde complacerse
en la desolación y en la rüina.

— En la desolación se oyen las voces
de la verdad, y llega desde lejos
la lección de reposo de las ruinas,
210 en soledad colmadas de presencias:
la tuya, y la de quienes ostentaron
su fortaleza en forma de jardín.

— Yo desprecio la falta de valor
de los que creen en mi compañía.
215 Los vivos y los fuertes no me ven.
Hay demasiada luz en su horizonte:
aceptan lo real,
la verdad y la gracia del presente.
También la hubo en el poder y el riesgo
220 de quienes clausuraron su jardín
frente al peligro y confusión del bosque:
realidad en la piedra ornada, vida
en el árbol y el agua de la fuente.
Pero envilecen, cuando no se logran
225 en furtivo vagar por sueño ajeno,
la delicia y el lujo del jardín.

— La dignidad de un hombre y su grandeza
se miden por la altura de sus sueños.

— No hay altura en los sueños humillados
230 a cuyo umbral te acercas temeroso,
furtivo al otro lado de un cordón,
torpe con la nariz contra el cristal;
y tus sueños son sólo la nostalgia,
el eco y la parodia de los sueños de otros,
235 que no saben de ti ni te conceden
ese tiempo que cruzas sin ser tuyo.

e non quel che propone
l'illusoria abitudine dei sensi.

— Questo linguaggio so cosa ti detta, * 200
e so per quali strade ti accompagna.
Sei nomade che passa nel deserto,
un pellegrino della solitudine;
un vagabondo in cerca di giardini
abbandonati dove appagarsi 205
della desolazione e la rovina.

— Nella desolazione si odon voci **
di verità, e giunge da lontano
delle rovine un monito di pace,
ricolme, in quel ritiro, di presenze: 210
la tua, e quella di chi ha ostentato
la sua fermezza in forma di giardino.

— Disprezzo la mancanza di ardimento *
di quelli che in me hanno fiducia.
I vivi non mi vedono né i forti. 215
C'è troppa luce nel loro orizzonte:
accettano il reale,
la verità e la grazia del presente.
E ce ne fu nel potere e nel rischio
di chi anche ha sigillato il suo giardino 220
innanzi al rischioso caos del bosco:
realtà lì nella pietra ornata, vita
nell'albero e nell'acqua della fonte.
Ma appassiscono, se non le si trova
nel furtivo vagare in altrui sogno, 225
e la delizia e il lusso del giardino.

— La dignità di un uomo e il suo valore **
si vedon nell'altezza dei suoi sogni.

— Non c'è altezza nei sogni umiliati *
alla cui soglia giungi timoroso, 230
furtivo al di là di una barriera,
inetto con il naso contro il vetro;
e i sogni tuoi son solo nostalgia,
o un'eco o parodia di sogni di altri,
che non sanno di te né ti concedono
quel tempo che attraversi e non è tuo. 235

— Soñar con lo perdido y con lo muerto
es un acto de amor que nos reúne
a la más alta perfección posible.

240 — Amor enamorado de su propia impostura,
envuelto en el desdén de la mortaja
de la imposible perfección que orea
las cumbres de la angustia de los débiles.

245 — De no ser por la fuerza de los débiles,
que te supo crear, no existirías.

— Yo no quiero existir en esa altura
de perfección.

250 — Friné, al avergonzarse
de la suya, la hacía más visible
a los jueces de Atenas.

— No me crees.
Sólo soy unas manchas de pintura
sobre un lienzo, un puñado de palabras
en un papel, la forma de una piedra
255 que revela su engaño al cuartearse,
una fotografía
en celuloide que se autodestruye,
en libros que se olvidan, o recuerdos
cada vez más borrosos
260 en memorias que mueren. Más allá
nunca he existido.

— Por creer en ti,
yo tampoco.

265 — Si no me conseguiste,
al cabo de tu tiempo me has hallado
en esta oscuridad de no haber sido.

270 — En esa identidad me sobra el cuerpo.
Su mediocre y tediosa compañía
hubiera sido atarla
de pies y manos, frente a frente,
a un cadáver que al irse corrompiendo
convirtiera su amor
en caridad y repugnancia,
destino y maldición de toda carne.

— Sognare ciò che è perso e ciò che è morto **
è atto d'amore che ci ricongiunge
alla più alta perfezione data.

— Amore innamorato della propria impostura, * 240
avvolto nello sdegno del sudario
dell'ideale impossibile che spazza
le vette dall'angoscia dei più deboli.

— Mancando della forza di quei deboli, ** 245
che ti seppe creare, esisteresti?

— Ma io non voglio stare in quell'altezza *
di perfezione.

— Frine, vergognandosi **
della sua, la rendeva più visibile
ai giudici di Atene. 250

— Non mi credi. *
Son solo qualche macchia di pittura
sopra una tela, un pugno di parole
su di un foglio, la forma di una pietra
che palesa il suo inganno se si spacca, 255
una fotografia
in celluloide che si autodistrugge,
su libri tralasciati, o su ricordi
sempre più scoloriti
in ricordi che muoiono. Oltre ciò 260
mai ho vissuto.

— Io, credendo in te, **
neppure.

— Ma, se non mi hai posseduto, * 265
in fondo al tuo tempo mi hai trovato
in questo oscuro non aver vissuto.

— In questa identità di troppo è il corpo. **
La sua tediosa e scarsa compagnia
doveva esser legata
e mani e piedi, proprio lì di fronte, 270
a un cadavere che nel suo scomporsi
convertisse il suo amore
in carità e ripugnanza,
che è destino e condanna di ogni carne.

275 — Y de la mía. La belleza
sin mácula ni falta no concierne
a la vida. Ese rictus de los labios
que antes te parecía una sonrisa
es sólo rigidez de carne muerta;
280 mira mis dientes negros y mellados,
la piel rota en los codos
mostrando el hueso, el vientre
rajado y purulento,
las órbitas vacías
285 y la hendidura fétida
que llamaba al amor. Has rechazado
el mundo de los vivos, por buscar
en ellos un engaño de completa
pulcritud que no existe. Déjate
290 llevar por los sentidos, busca y logra
la piedad y el perdón de la radiante
y hermosa criatura que perdiste.

— Sabes que perdonar
puede ser gran linaje de venganza.

295 — Lo puede ser, pero si tú te vengas
de ti mismo, soberbio en ostentar
el gran boato de tan graves culpas.
Perdónate y tendrás mejor castigo
al recibir el don de la humildad:
300 compártelo, como el perdón, con ella.

— No tendré su perdón, y sus sentidos
ya tendrán otro dueño. Y en mi cuerpo
no queda mucha vida;
carne arrugada y flácida,
305 quejosa del esfuerzo, temerosa
de la debilidad y de la muerte,
avergonzada al acercarse
a la suya, sabiendo que la muerte
vendrá a llevarme cuando más me duela
310 abandonarla, cuando mis sentidos
más quieran aferrarse a su ternura
como un recién nacido, inútiles en darle
el mezquino placer que lograrían
al saberlo: la farsa y la limosna
315 que recibe un mendigo
que malgastó su tiempo y su riqueza.

- Anche la mia. La bellezza * 275
 senz'ombra e senza errore non riguarda
 la vita. Questo ghigno delle labbra
 che prima ti pareva un sorriso
 solo è rigore di carne ormai morta;
 guarda i miei denti neri e sbreccati, 280
 la pelle rotta ai gomiti
 dove si vede l'osso, il ventre
 tutto crepe e marcito,
 le orbite svuotate
 e la fessura fetida 285
 che chiamava all'amore. Hai disdegnato
 il mondo dei viventi per cercare
 in loro un'illusione di completa
 bellezza inesistente. Adesso lasciati
 guidare dai tuoi sensi, cerca e ottieni 290
 pietà e perdono di quella raggiante
 e splendida creatura che hai smarrito.
- Tu sai che il perdono **
 può esser generato da vendetta.
- Può esserlo sì, ma solo se ti vendichi * 295
 di te stesso, superbo quando ostenti
 lo strepitio di così gravi colpe.
 Perdonati e avrai maggior castigo
 nel ricevere in dono l'umiltà:
 dividilo con lei, come il perdono. 300
- Non avrò il suo perdono, e i suoi sensi **
 avranno altro padrone. E al mio corpo
 non resta molta vita;
 carne grinzosa e flaccida,
 lagnosa d'ogni sforzo, timorosa 305
 di ogni debolezza e della morte,
 con la vergogna di avvicinarsi
 alla propria, sapendo che la morte
 mi prenderà quando più farà male
 abbandonarla, quando i miei sensi 310
 si appiglieranno alla sua tenerezza
 come un neonato, incapaci di darle
 quel po' di gioia che avrebbero avuto
 sapendolo: la farsa e l'elemosina
 che riceve un mendico 315
 che ha sprecato il suo tempo e ogni ricchezza.

Algo peor que soledad y muerte:
lilies that fester smell far worse than weeds.

320 — Si perdieras el tacto, quedarías
 ante una certidumbre sin presencia.

— Por el tacto me llega el viento leve
 sin que presencia alguna lo desvíe.
 Renuncio a su extensión de soledad.

325 — La falta de los gozos del oído
 te hundiría en pozo de conciencia
 hipnotizada por su propio espejo.

330 — Oír en lejanía no me trae
 más que la vastedad de la conciencia
 que al ascender descubre su desierto.
 Renuncio a su oquedad y su distancia.

— Renunciar al deleite de la vista
 te hará perder la gracia y la belleza.

— Renuncio a su deleite contemplado
 a través de la verja de un jardín.

335 — Y el gusto, y el olfato...

— Los renuncio.

Y también la memoria
 y la imaginación y el pensamiento.
 O dame la mirada de los ojos de un niño;
 340 permíteme empezar
 de nuevo, que recobre
 juventud, esperanza, fortaleza,
 y con ellas el tiempo que crucé
 inconsciente, creyendo que era el mío,
 345 para escribir su nombre
 en mi cuaderno azul de colegial,
 sobre el recuerdo triste de mi infancia,
 en las lindes del prólogo inocente
 del nacimiento del deseo,

Peggio di solitudine e di morte:
lilies that fester smell far worse than weeds.

— Se tu perdessi il tatto, resteresti *
 di fronte a una certezza inconsistente. 320

— Dal tatto giunge a me il vento lieve **
 senza che consistenza alcuna lo devii.
 Rinuncio al suo infinito di abbandono.

— Mancandoti le gioie dell'udito *
 cadresti dentro un pozzo di coscienza
 ipnotizzata dal suo stesso specchio. 325

— Udire in lontananza non mi porta **
 più della vastità della coscienza
 che nell'ascesa scopre il suo deserto.
 Alla sua vacuità rinuncio e alla distanza. 330

— Rinunciare al diletto della vista *
 ti alienerà la grazia e la bellezza.

— Rinuncio al suo diletto contemplato **
 da dietro l'inferriata di un giardino.

— E al gusto, e all'olfatto... * 335

— Vi rinuncio. **

E pure alla memoria
 e all'immaginazione e al pensiero.
 O dammi quello sguardo degli occhi di un bambino;
 fa' che possa iniziare 340
 di nuovo, che ritrovi

e gioventù e speranza e ancora forza,
 e insieme a quelle il tempo che trascorsi
 incosciente, credendo fosse il mio,
 per scrivere il suo nome 345
 nel mio quaderno azzurro di scolaro,
 sopra il ricordo triste dell'infanzia,
 sui confini del prologo innocente
 del primo desiderio,

318 *lilies that fester smell far worse than weeds*] Si tratta dell'ultimo verso del sonetto 94 di William Shakespeare (*They that have power to hurt, and will do none*), appartenente alla sequenza *Fair Youth*, composta dai sonetti 87-96, in cui si denuncia la mancanza di costanza della gioventù.

350 en el deslumbramiento primerizo
del amor que aún no sabe darse nombre;
sálvame de una vida que no ha sido
más que un banquete envenenado,
déjame estar con ella
355 en el primer desorden de sus sábanas,
que descubramos juntos la sorpresa
de ríos antes nunca navegados.

— Ya sabes que no puedo, ni tú puedes
renunciar y borrarte: te has escrito.

360 — Como estatua sin rostro en su vitrina,
alguien que quiso atravesar el tiempo
trayéndonos su nombre entre las manos
en una antigua lengua incomprensible.

— Te creeré si callas.

365 — No me atrevo
a olvidar el milagro
que sólo ella concede:
que en tinta negra brillen
los signos del amor
370 radiante, o que el radiante
amor que se desliza
hasta el fondo del agua azul turquesa
en la luz vertical brille y se apague
trazando un signo negro. Mira el páramo,
375 al que cualquiera impone su sonido:
los ecos lo recorren y lo manchan.
Hablar sobre el vacío significa
más que el vacío de no hablar,
y yo quiero el castigo
380 de quien cambió su vida
por un sueño de libros y museos.
Hace tiempo buscaba estos jardines
abandonados para percibir
mi identidad creciente en su vacío
385 de árboles grises y de estatuas yertas.
Su soledad me daba fortaleza,
y al verte entre los brazos
de tu pastor, un dejo de arrogancia
cubría de desdén mi penitencia.

in quell'abbagliamento tutto nuovo 350
 dell'amore che ancor non sa il suo nome;
 salvami da una vita che non altro
 fu che un banchetto avvelenato,
 lascia che stia con lei
 nel primo stropicciarsi di quelle sue lenzuola, 355
 perché insieme scopriamo la sorpresa
 di fiumi mai ancora navigati.

— Sai bene che non posso, né tu puoi *
 rinunciare e annullarti: ti sei scritto.

— Sì, statua senza volto in una teca, ** 360
 come chi volle attraversare il tempo
 portandoci il suo nome tra le mani
 in un'antica lingua incomprensibile.

— Ti crederò se taci. *

— Non m'azzardo ** 365
 a scordare il miracolo
 che solo lei concede:
 che nell'inchiostro brillino
 i segni dell'amore
 raggianti, o che il raggiante 370
 amore che via scorre
 fin sul fondo dell'acqua blu turchese
 su nell'abisso brilli e poi si spenga
 tracciando un nero segno. Ecco la landa
 a cui chiunque impone un proprio suono: 375
 e gli echi lo percorrono e lo macchiano.
 Significa parlare sopra il vuoto
 più assai che non il vuoto del tacere,
 e io voglio il castigo
 di chi scambiò la vita 380
 con un sogno di libri e di musei.
 Da tempo io cercavo questo parco
 abbandonato per poter sentire
 il mio essere che cresce nel suo vuoto
 di alberi grigi e di statue ritte. 385
 Mi dava forza la sua solitudine,
 e al vederti abbracciata
 dal tuo pastore, un'orma di arroganza
 ricopriva di sdegno il mio castigo.

390

Hoy sólo veo en ellos abandono,
sin vida ni esperanza,
ni más aspiración que ser escrito.
Llévame de la mano
a las aguas tranquilas.

395

— Todas serán tranquilas para ti
ya que vas de la mano que no sientes.

In ciò non vedo oggi che abbandono
 senza vita o speranza,
 né altro anelo che d'essere scritto.
 Portami tu per mano
 fino alle acque tranquille.

390

— Non altro che tranquille ti saranno *
 perché stringi la mano che non senti.

395



PAROLE CHIAVE

Guillermo Carnero; *Fuente de Médicis* (*Fontana de' Medici*); ecfraisi; *Galatea*; traduzione; poesia spagnola contemporanea.

NOTIZIE DEL TRADUTTORE

Pietro Taravacci è professore ordinario di Letteratura spagnola presso Università degli Studi di Trento. Si è dedicato al romanzo sentimentale medievale, al romanzo picaresco, al teatro burlesco del Siglo de Oro, alla poesia barocca, alla lirica contemporanea (in particolare a quella metafisica) e alla letteratura mistica spagnola. I suoi principali campi di interesse lo hanno indirizzato verso gli ambiti metodologici della teoria letteraria, la comparazione tra le letterature europee e verso le relazioni intertestuali. È particolarmente interessato alla relazione tra letteratura e le altre arti e alla teoria e alla pratica della traduzione del testo letterario, con particolare attenzione alla prosa lirica e alla poesia.

Già presidente dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (AISPI) e direttore del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento, è direttore responsabile della rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», direttore del Seminario Permanente di Poesia (SEMPER), membro di comitati scientifici e di redazione di riviste quali «Testo a Fronte», «Orillas» e «Cuadernos AISPI» e di collane di studi letterari quali *Agua y peña* (Viareggio), *Teatro Breve Español* (Iberoamericana, Madrid) e *Bagatelle* (ETS, Pisa). È direttore delle collane *Labirinti* e *Reperti* (Università di Trento), di *Bibliotheca Iberica* (Dell'Orso, Alessandria) ed è membro della giuria del Premio letterario Benno Geiger per la traduzione poetica, presso la Fondazione Cini di Venezia. È membro del collegio docenti del Dottorato in "Le forme del testo" dell'Ateneo trentino.


pietro.taravacci@unitn.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GUILLERMO CARNERO, *Fontana de' Medici*, trad. di Pietro Taravacci, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 205–236.

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.

IL *CID* DI MONTALE: UNO STILE DI TRADUZIONE

ELENA COPPO – *Università di Padova*

L'articolo presenta e analizza la traduzione montaliana del *Cid* di Corneille (1960), che rappresenta un caso particolare nel corpus delle traduzioni montaliane. Essa viene analizzata dapprima sotto il profilo metrico, in particolare per quanto riguarda la versificazione e l'impiego della rima, e poi sotto il profilo stilistico, evidenziando tre tendenze fondamentali della traduzione montaliana: la *variatio*, l'*enjambement* e la concentrazione espressiva. Si tratta di costanti stilistiche che si ritrovano anche nelle altre traduzioni di Montale, in particolare nelle versioni delle liriche inglesi contenute nel *Quaderno di traduzioni*. Questo permette di parlare, per Montale, di un vero e proprio stile o metodo di traduzione, da lui applicato anche a testi molto diversi per epoca, lingua e genere letterario di appartenenza.

This article aims to analyse Montale's translation of Corneille's *Le Cid* (1960), which represents an isolated case in Montale's corpus of literary translations. The metrical analysis especially concerns the choice of verses and the use of rhyme, while the stylistic analysis points out three fundamental tendencies of Montale's translation: *variatio*, *enjambement* and expressive concentration. The same stylistic features can be perceived in his other translations, especially in those of English poems which are part of *Quaderno di traduzioni*. This enables us to consider them as stylistic or methodological traits of Montale's translations applied to verses written in different eras and languages, and belonging to different literary genres.

I MONTALE TRADUTTORE E IL *CID*

Che Montale sia stato, oltre che poeta, anche traduttore, è cosa ben nota; non tutte le sue traduzioni hanno però goduto di pari attenzione da parte della critica. In genere si ricordano le liriche del *Quaderno di traduzioni*,¹ soprattutto le versioni dei tre sonetti shakespeariani e quelle da T.S. Eliot, studiate nel quadro di un'indiscutibile affinità poetica. Ma le esperienze di Montale come traduttore sono più variegate, come ricorda egli stesso in questo passo del 1960: «Ho tradotto molto: cinque drammi di Shakespeare (*Amleto*, *Racconto d'inverno*, *La commedia degli errori*, *Timone d'Atene* e *Giulio Cesare*); il *Cid* di Corneille; il *Faust* di Marlowe; il *Billy Budd* di Melville; parecchi *entremeses* e racconti di Cervantes; un volume intero di liriche straniere (*Quaderno di traduzioni*) ecc.»²

Tuttavia, Montale sembra non aver mai attribuito grande importanza a questa sua attività di traduzione, di cui anzi ha sempre parlato in maniera riduttiva, arrivando persino a definirla, nel 1946, «forzata e sgradita»: «E anche nel nuovo libro [*Le occasioni*] ho continuato la mia lotta per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico, che mi pareva rifiutarsi a un'esperienza come la mia. Ripeto che la lotta non

1 La prima edizione è del 1948 (EUGENIO MONTALE, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948), mentre la seconda, con alcune integrazioni, è del 1975 (*Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1948).

2 EUGENIO MONTALE, *E. M.*, «Poesie», in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 87-91, a p. 90. Si tratta della *Prefazione* all'edizione svedese degli *Ossi di seppia*, nella traduzione Gösta Andersson, del 1960. Un elenco completo delle traduzioni montaliane, nell'ordine di pubblicazione, si trova in LAURA BARILE, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977.

fu programmatica. Forse mi ha assistito la mia forzata e sgradita attività di traduttore».³ Del resto non è un mistero che fra il 1938 e il 1943, dopo che fu rimosso dalla direzione del Gabinetto Vieusseux per il suo rifiuto di iscriversi al partito fascista, le traduzioni divennero per Montale un modo per guadagnarsi da vivere: «i soli *pot boilers* a me concessi», come le definisce lui stesso nella *Nota* alla prima edizione del *Quaderno di traduzioni*, del 1948.⁴ Comunque, per quanto abbia talvolta vissuto questa attività come una costrizione, Montale ne riconosce almeno il valore di apprendistato tecnico, funzionale allo sviluppo della sua produzione poetica originale, nonché a una riflessione sulle caratteristiche e sulle potenzialità della lingua italiana a partire dal confronto con altre lingue europee.

Ben più tarda è tuttavia la traduzione del *Cid* di Corneille, pubblicata nel 1960, quando l'epoca dei *pot boilers* era ormai finita da tempo, così come la fase di apprendistato montaliano. Nel corpus delle sue traduzioni, il *Cid* occupa una posizione piuttosto isolata, per diverse ragioni. Innanzitutto, a livello cronologico, dato che l'attività traduttoria di Montale si concentrò soprattutto fra gli anni trenta e quaranta, per poi diradarsi. Ancor di più, a livello linguistico: la lingua in assoluto più tradotta da Montale fu infatti quella inglese, seguita dalla spagnola, come si può ricavare anche dalla composizione del *Quaderno di traduzioni*; in effetti, l'unico altro esempio di traduzione montaliana dal francese si trova proprio nel *Quaderno*, ed è la lirica *La berline arrêtée dans la nuit* di Lubicz-Milosz, poeta di lingua francese ma di origini lituane. Tuttavia, la *Berlina ferma nella notte* non è certo opera che si possa paragonare al *Cid*, e anzi ne mette in evidenza l'unicità nel panorama delle traduzioni di Montale.

Un'ulteriore particolarità di questa traduzione è costituita dalle circostanze e dalle finalità della sua elaborazione: essa venne infatti commissionata a Montale dalla Rai per essere letta alla radio, nell'ambito dei cicli teatrali proposti negli anni Cinquanta dal Terzo Programma. Fra il 1956 e il 1965 la ERI (la casa editrice della Rai) pubblicò una collana di dieci volumi, *I Classici del teatro*, che dovevano documentare l'attività svolta dalla Radio Italiana; il *Cid* di Montale venne inserito nel quinto volume, dedicato al *Teatro francese del grande secolo* e uscito appunto nel 1960.⁵

In questa sede si proporrà una breve descrizione della metrica del *Cid* montaliano, seguita da una più approfondita analisi stilistica, che permetterà di mettere in luce i punti di contatto con le altre traduzioni di Montale.

3 EUGENIO MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 561-569, p. 567. Il commento venne pubblicato per la prima volta nel 1946 in «La Rassegna d'Italia», I, pp. 86-88.

4 La *Nota* all'edizione del 1948 (assente invece in quella del 1975) viene riportata integralmente da GILBERTO LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163, a p. 144.

5 PIERRE CORNEILLE, *Il Cid*, in *Teatro francese del grande secolo*, a cura di Giovanni Macchia, trad. da Eugenio Montale, Torino, ERI-RAI, 1960, pp. 125-201. Non vengono fornite indicazioni sulla data della lettura radiofonica (senz'altro successiva al 1950, anno di nascita del Terzo Programma).

2 UNA TRADUZIONE PER L'ORECCHIO

L'analisi metrica del *Cid* non può che cominciare dalla *Nota* che Montale fa precedere alla traduzione, e nella quale spiega brevemente le scelte effettuate in merito alla versificazione e all'impiego della rima:

Il *Cid* tradotto in martelliani a rima baciata sarebbe riuscito inferiore a *Una partita a scacchi*. Ho preferito tradurre in versi lunghi irregolari, ma quasi tutti divisi da una cesura: il che rende possibile di inserire versi più brevi là dove la necessaria concisione richiede di non rimpolpare la frase. Si ottiene così, se non l'isocronia dell'originale, un martellamento ritmico abbastanza uniforme, che permette di tradurre restando fedeli al testo. Ho soppresso le rime, anche quelle, assai numerose, che casualmente erano rimaste. Le rime «povere» di Corneille non sono accettabili che in una lingua felpata come la francese; e la ricerca di rime «ricche» avrebbe condotto alle più gravi alterazioni. Non si dimentichi, infine, che la presente versione, destinata alla radio, è nata più per l'orecchio che per l'occhio.⁶

Per cominciare, Montale esclude la possibilità di tradurre gli alessandrini a rima baciata di Corneille con dei martelliani rimati allo stesso modo. Eppure, teoricamente, una simile scelta non sarebbe stata poi tanto assurda: il verso martelliano – quello utilizzato da Giuseppe Giacosa nella sua *pièce* del 1873, *Una partita a scacchi* – fu introdotto in Italia fra il XVII e il XVIII secolo da Pier Jacopo Martello, proprio nell'ambito della versificazione teatrale, per riprodurre in italiano l'alessandrino francese, all'epoca in cui il teatro francese in alessandrini era all'apice del successo. Verso d'importazione dunque, il martelliano è un doppio settenario pensato per essere perfettamente corrispondente al doppio *hexasyllabe* francese. Nel 1956, solo quattro anni prima di quella di Montale, era stata pubblicata la traduzione del *Sid* (grafia fonetica qui preferita a quella tradizionale) di Ugo Dettore, che giustificava la propria scelta del martelliano, benché nel suo caso non rimato, considerando questo tipo di verso come «il miglior avvicinamento all'alessandrino francese».⁷ E in martelliani a rima baciata è la più recente traduzione italiana del *Cid* in circolazione, curata da Giancarlo Monti e uscita nel 2012.⁸

È chiaro tuttavia che secondo Montale il martelliano avrebbe irrimediabilmente compromesso la qualità della traduzione; la sua scelta è quindi un'altra: versi liberi «lunghi» (dunque di misura superiore all'endecasillabo), quasi tutti cesurati (ossia composti), e alternati qua e là da versi più brevi; poiché i versi lunghi sono composti di due unità, e i versi brevi corrispondono a una soltanto, il risultato è «un martellamento ritmico abbastanza uniforme». Si tratta di una soluzione che sembra coniugare perfettamente la libertà del poeta e la fedeltà del traduttore: da un lato i versi liberi gli consentono di sviluppare il discorso senza l'ostacolo di uno schema metrico troppo rigido e gli offrono un margine sillabico più ampio di quello concesso dagli endecasillabi o anche dai mar-

⁶ *Ivi*, p. 148.

⁷ PIERRE CORNEILLE, *Il Sid*, trad. da Ugo Dettore, Milano, Rizzoli, 1956.

⁸ PIERRE CORNEILLE, *Il Cid*, trad. da Giancarlo Monti, Milano, Feltrinelli, 2012.

telliani;⁹ dall'altro l'inserimento di versi brevi agisce come correttivo, permettendogli di riprodurre l'essenzialità di quei passi che, se ampliati, perderebbero in valore oltre che in fedeltà all'originale.

La contrapposizione fra i versi liberi di Montale e i martelliani utilizzati da altri traduttori risulta tuttavia molto meno netta dopo aver effettuato l'analisi metrica della traduzione montaliana. I «versi lunghi irregolari» di Montale sono formati dall'unione di due emistichi che misurano ciascuno dalle 5 alle 9 sillabe, il che consente una notevole varietà di combinazioni; non tutte però vengono impiegate con la stessa frequenza. La misura standard, cui corrisponde ben il 70% dei versi utilizzati, è infatti quella composta da due emistichi di 7 o 8 sillabe metriche ciascuno, dunque 7+7, 7+8, 8+7 o 8+8. Se poi si considerano singolarmente queste quattro varianti, lo schema 7+7 risulta decisamente preponderante:¹⁰ posto che si tratta pur sempre di versi irregolari, la cui classificazione metrica non è e non può essere sempre univoca, è comunque possibile ricondurre senza difficoltà a questo schema – sulla base del computo sillabico e della suddivisione in due emistichi, marcata dalla sintassi o ancor di più dalla punteggiatura – quasi il 40% dei versi impiegati. La percentuale risulta più bassa nel I atto (30%), aumenta nel II (35%) e arriva al culmine nel III (44%) per poi stabilizzarsi: si evidenzia quindi una progressiva inclusione degli alessandrini nel tessuto metrico della traduzione, o una progressiva attrazione di Montale verso la misura che riproduce in italiano quella dell'originale francese.

Oltre all'impiego degli alessandrini, va considerato anche quello degli endecasillabi: la loro presenza è in realtà piuttosto debole, pari appena al 10% del totale, ma risulta comunque interessante perché, come l'alessandrino, anche l'endecasillabo rappresenta un polo di attrazione regolare nel contesto versoliberista, e inoltre per il rapporto peculiare che si viene a creare fra queste due tipologie versali. Innanzitutto, nel corso della traduzione, la presenza degli endecasillabi segue una linea curiosamente inversa rispetto a quella descritta per i doppi settenari, diminuendo progressivamente dal I al IV atto (14%, 11%, 7%, 5%), con una lieve ripresa nel V (8%). Inoltre, gli endecasillabi vengono utilizzati per lo più in combinazione con gli alessandrini, in strutture chiasmiche (due alessandrini che racchiudono due endecasillabi, o viceversa), oppure in coppia (alessandrino + endecasillabo, o viceversa). Quest'ultima soluzione è frequente nella traduzione di brevi frasi particolarmente significative, come quella con la quale Don Diego riconosce nel Conte il suo successore: *Infine, se vogliamo risparmiare i discorsi, / voi siete oggi ciò ch'io fui un giorno* (vv. 197-198); o quella con cui Chimena prevede la sofferenza che l'aspetta: *Questo uragano porta la minaccia / di un sicuro naufragio, non saprei dubitarne* (vv. 412-413);

- 9 Cfr. *ivi*, pp. 75-76. Giancarlo Monti osserva che nemmeno le 14 sillabe del martelliano risultano sempre sufficienti a riprodurre il contenuto di un alessandrino di 12 sillabe, poiché accade di frequente che le parole francesi siano più brevi delle loro corrispondenti italiane, e ad aumentare il computo intervengono anche differenze apparentemente di poco conto, come il fatto che in francese gli aggettivi possessivi non siano preceduti dall'articolo, mentre in italiano sì.
- 10 Schema che, va precisato, ammette uscite tronche o sdruciole tanto nel primo quanto nel secondo emistichio: per questo si preferirà qui parlare, per Montale, di doppi settenari o alessandrini piuttosto che di martelliani. Il verso teorizzato da Martello presenta alcune limitazioni, quali l'uscita parossitona per entrambi gli emistichi (che rende costante il computo di 14 sillabe), la coincidenza di pausa metrica e pausa sintattica alla cesura, e la composizione in distici a rima baciata: cfr. FURIO BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «Anticomoderno», II (1996), pp. 257-284, a p. 260-261.

o infine, la dichiarazione del re: *io veglio per i miei, li conservo con cura / come la testa i membri che la servono* (vv. 558-559).

Questa sorta di complementarità fra endecasillabo e alessandrino è una caratteristica che può essere individuata anche nella poesia originale montaliana, come ha notato Brugnolo:

In definitiva [...] suggerirei di interpretare il sistema prosodico di Montale come fondato essenzialmente – per quanto riguarda i versi “lunghi” – su due misure base, endecasillabo e alessandrino (che non a caso convivono perfettamente anche nelle traduzioni poetiche [...]) e sulle loro due rispettive varianti: endecasillabo “regolare” e dodecasillabo, da un lato, alessandrino “regolare” e tredecasillabo dall’altro.¹¹

Dopo la scelta dei versi, il secondo punto su cui Montale si sofferma nella sua *Nota* è rappresentato dalla rima. Esclusa l’ipotesi di riproporre nella traduzione le *rimes plates* di Corneille, va tenuto presente però che, data la prossimità delle lingue in questione, capita talvolta che le rime del testo francese passino naturalmente alla traduzione italiana. Il fenomeno, frequente ma non sistematico, mette però a rischio l’uniformità stilistica del testo di arrivo; inoltre, le rime riprodotte rischiano di acquisire un risalto di cui non godevano nell’originale. Forse anche per questo Montale sceglie di eliminarle del tutto, rendendo così il testo italiano uniformemente non rimato. La ragione da lui adottata è però un’altra, e sembra consistere nella diversa sonorità del francese rispetto all’italiano: la lingua francese è «felpata», più attutita, smorzata, e per questo le rime facili¹² come quelle di Corneille, naturali in francese, in italiano risulterebbero eccessivamente pesanti e monotone.

Se la riproduzione forzata delle rime avrebbe senz’altro prodotto «gravi alterazioni», l’eliminazione delle rime superstiti richiede comunque un lieve intervento sul testo. La strategia montaliana più frequente e meno invasiva consiste nella sostituzione di una delle due parole in rima con un’altra, dal significato più o meno equivalente. Ad esempio, nel tradurre questi versi: *Quoi ! vous craignez si peu le pouvoir souverain... / D’un sceptre qui sans moi tomberait de sa main ?* (vv. 379-380), caratterizzati dalla rima *souverain : main*, perfettamente corrispondente a quella italiana *sovrano : mano*, Montale sostituisce l’aggettivo *sovrano* con il complemento *del re*: *Come? Voi non temete dunque il potere del re? / Senza di me quel potere cadrebbe dalla sua mano* (vv. 343-344). Ma se è il termine *roi* a provocare la rima francese *roi : toi*, e quella italiana *re : te*, Montale ricorre al sinonimo *sovrano*: così i versi: *Ne sont point des exploits qui laissent à ton roi / Le moyen ni l’espoir de s’aquitter vers toi* (vv. 1219-1220) diventano: *Non sono imprese tali che lascino al tuo sovrano / né i mezzi né la speranza di sdebitarsi con te*.

Una seconda soluzione è la modifica dell’*ordo verborum*: una delle due parole in rima viene anticipata all’interno del verso, oppure posposta all’inizio del verso successivo; nel

¹¹ *Ivi*, p. 274.

¹² Montale parla delle «rime povere» di Corneille; in francese l’espressione *rime pauvre* ha però un preciso significato tecnico, indica cioè la rima minima, che riguarda esclusivamente la vocale tonica finale. Rime di questo tipo sono rare in Corneille. Per «rime povere» Montale intenderà piuttosto rime facili, tra parole di uso comune.

primo caso si crea spesso una rima interna, nel secondo è frequente l'*enjambement*. Un esempio, ancora con la rima *toi : roi*, si ha in questi versi: *Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi, / Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi* (vv. 1839-1840), tradotti da Montale anticipando il complemento *contro di te*: *Per vincere un punto d'onore che contro di te sta lottando, / tu lascia fare il tempo, il tuo valore e il tuo re* (vv. 1796-1797).

Infine, in conclusione della sua breve *Nota*, Montale ricorda che questa sua traduzione è stata elaborata ai fini della trasmissione radiofonica. Il dato ha senza dubbio implicazioni importanti: prima fra tutte, l'indipendenza della traduzione rispetto al testo di partenza, dato che la lettura alla radio impedisce il confronto diretto, visivo, con quest'ultimo. Risulterebbe evidente, altrimenti, la minore estensione del *Cid* montaliano, che conta 1797 versi contro i 1840 di Corneille.¹³ una differenza dovuta in parte alla capacità di Montale di concentrare due versi in uno, ma anche ad un certo numero di versi semplicemente omessi. Questi si concentrano nel I atto per poi diminuire, dettaglio interessante che, insieme al graduale aumento degli alessandrini di cui si è già parlato, fa pensare a una progressiva adesione di Montale al testo di partenza. Comunque, se l'originale e la sua traduzione venissero presentati l'uno accanto all'altro (cosa che nel volume ERI, giustamente, non avviene), sono numerose le differenze che ne verrebbero immediatamente messe in luce, a livello retorico e ritmico-sintattico.

3 IL RITMO MONTALIANO

Facendo riferimento alle liriche inglesi tradotte da Montale nel *Quaderno di traduzioni*, e in particolare ai tre sonetti shakespeariani, Lonardi ha osservato che l'attività di traduttore di Montale è caratterizzata da una capitale «infedeltà al ritmo» poiché, di fronte a testi che presentano una certa uniformità ritmica, egli manifesta una spiccata tendenza ad alterarla:

1. con la variazione là dove si trovi di fronte, all'opposto, alla ripetizione (epanalessi, isocoli o comunque ritorni di un identico ordine sintattico...), abbastanza facile da incontrare nella poesia anglosassone, in genere meno allergica al «popolare» di quanto lo sia la nostra; e 2. con l'uso frequente dell'*enjambement*, il che fa saltare la coincidenza periodo sintattico-misura versale che c'è in Shakespeare.¹⁴

Maria Pia Musatti ha osservato invece che, al di là della varietà dei testi contenuti nel *Quaderno* e delle soluzioni attuate per tradurli, è comunque possibile individuare

una tendenza comune a tutta la raccolta, un imperativo unitario che ha guidato la fatica del traduttore, come del resto tutta la sua esperienza artistica, ed è lo sforzo alla massima concentrazione del dettato poetico (che porta spesso a uno sfrondamento degli elementi lessicali non funzionali o a un loro mutamento di valore)

¹³ Per questo motivo, nel riportare i versi del testo di Corneille e della traduzione di Montale, si segue una diversa numerazione.

¹⁴ LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, cit., p. 153.

rispetto ad una esplicitazione troppo esterna dei motivi ispiratori, a un'effusione emotiva troppo scoperta.¹⁵

Queste tre tendenze del Montale traduttore – la propensione alla *variatio*, l'impiego dell'*enjambement* e la concentrazione espressiva – sono proprio quelle che emergono con maggior evidenza anche dalla traduzione del *Cid*. Sono, del resto, tratti stilistici strettamente collegati l'uno all'altro: l'*enjambement* è in effetti una forma di *variatio* ritmico-sintattica, la tendenza alla *variatio* determina la soppressione delle ripetizioni e quindi la concentrazione del dettato, e quest'ultima comporta una ricomposizione del discorso che si accompagna spesso all'*enjambement*.

La *variatio* è notoriamente un tratto stilistico profondamente radicato nella tradizione poetica italiana – Lonardi l'ha definita una «vocazione “petrarchesca”»¹⁶ – ma di certo trova un ottimo rappresentante nel Montale traduttore: tra le liriche del *Quaderno*, si può citare ad esempio la versione di *To the Muses* di Blake, in cui la triplice anafora di *whether* viene tradotta da Montale adottando tre soluzioni diverse, oppure quella di *The Indian to his Love* di Yeats, in cui l'ordine soggetto + verbo + complemento che caratterizza i primi versi lascia il posto a soluzioni più varie:

The island dreams under the dawn
and great boughs drop tranquillity;
the peahens dance on a smooth lawn,
a parrot sways upon a tree [...].

L'isola sogna sotto l'alba,
dai grandi tronchi stilla la pace;
sul prato liscio danzano i pavoni,
un pappagallo dondola su un ramo [...].

Nel caso del *Cid*,¹⁷ questa tendenza è tanto più presente in quanto il testo di partenza offre molte occasioni di metterla in pratica: lo stile di Corneille è infatti ricchissimo di simmetrie e di parallelismi costruiti sulla ripetizione sintattica, che Montale scompone e scardina sistematicamente. Prendiamo in considerazione questo passo, nel quale Don Sancio si offre a Chimena come suo campione:

Oui, Madame, il vous faut de sanglantes victimes :
Votre colère est juste, et vos pleurs légitimes ;
Et je n'entreprands pas, à force de parler,
Ni de vous adoucir, ni de vous consoler.
Mais si de vous servir je puis être capable,
Employez mon épée à punir le coupable ;
Employez mon amour à venger cette mort :
Sous vos commandements mon bras sera trop fort.
(vv. 773-780)

Si, signora, dovete far vendetta col sangue:
giusta è la vostra collera e il vostro pianto.
Voi non dovete credere che con queste parole
io intenda consolarvi o raddolcirvi. Ma se io
posso essere da tanto di offrirvi il mio servizio,
usate la mia spada per punire il colpevole.
Fate vendetta dunque con quest'arma:
ai vostri ordini il mio braccio sarà più che forte.
(vv. 730-737)

Si osservi innanzitutto il trattamento riservato ai vv. 774 e 776 del testo corneliano, due *alexandrins* costruiti sulla simmetria degli emistichi che li compongono: *Votre colère est juste, et vos pleurs légitimes; ni de vous adoucir, ni de vous consoler*. Nel primo

¹⁵ MARIA PIA MUSATTI, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, in «Strumenti critici», XLI (1980), pp. 122-148, a p. 124.

¹⁶ LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, cit., p. 154.

¹⁷ Per gli estratti del *Cid* di Corneille si è fatto riferimento a PIERRE CORNEILLE, *Théâtre complet*, a cura di Pierre Lièvre e Roger Caillois, trad. da Giancarlo Monti, Paris, Gallimard, 1950.

caso, la simmetria consiste nella struttura possessivo + sostantivo + aggettivo. Montale, nel tradurre, sposta il primo dei due aggettivi, *giusta*, in apertura del verso, finendo per attribuirlo a entrambi i sostantivi, benché si accordi soltanto con il primo. Viene meno, quindi, l'equilibrio stabilito da Corneille, e il verso appare sbilanciato, con il secondo emistichio a fare da appendice al primo. Nel secondo caso, l'intervento montaliano ha dimensioni più ampie, e interessa nel suo complesso il distico formato dai vv. 775-776: pur integrando il testo corneliano (la formula francese *je n'entreprends pas* diventa *Voi non dovete credere che [...] io intenda*), Montale trova ancora, al v. 733, uno spazio sufficiente per anticipare l'inizio del verso e della frase successivi: *Ma se io* (fr. *Mais si [...] je*). È soprattutto quest'ultima modifica a stravolgere la simmetria perfetta del verso francese, nonché il rapporto fra metrica e sintassi, con l'introduzione di un forte *enjambement* tra soggetto e verbo. Infine, il caso più significativo è forse quello che riguarda i versi corneliani 778-779: *Employez mon épée à punir le coupable; / employez mon amour à venger cette mort*, che procedono paralleli l'uno all'altro, a partire dall'anafora iniziale. Di tutto ciò non rimane traccia in Montale. Il primo dei due versi viene tradotto parola per parola, *usate la mia spada per punire il colpevole*, ma si chiude con un punto fermo, e il successivo presenta una struttura completamente diversa: conserva, del corrispondente corneliano, l'idea della vendetta, passata dall'infinito *venger* all'esortazione *Fate vendetta*, ma fa riferimento ancora una volta alla spada (*quest'arma*), tralasciando ogni accenno all'amore e quindi ai sentimenti di Don Sancio per Chimena che, per quanto non siano difficili da desumere, rimangono impliciti.

I casi fin qui analizzati riguardano l'organizzazione sintattica, ma anche a livello lessicale Montale evita le ripetizioni traducendo una sola volta il termine ripetuto o differenziandone la resa. Due esempi molto chiari, tra i molti possibili, si possono ricavare dal dialogo fra Chimena e la sua nutrice nella III scena del II atto. Questa si apre con la rassicurazione della nutrice: *Apaise, ma Chimène, apaise ta douleur* (v. 443), che Montale traduce: *Contieni il tuo dolore, mia Chimena* (v. 406), riducendo i due imperativi ad uno soltanto; l'*alexandrin* corneliano viene reso così con un endecasillabo caratterizzato inoltre dall'allitterazione e dalla quasi rima di *Contieni* e *Chimena*. Poco più avanti, i due versi pronunciati da Chimena: *S'il ne m'obéit point, quel comble à mon ennui! / Et s'il peut m'obéir, que dira-t-on de lui?* (vv. 487-488), vengono tradotti da Montale differenziando il verbo: *S'egli non acconsente, a quali estremi mi trovo! / E se poi mi ubbidisce, che diranno di lui?* (vv. 449-450). I due termini si distinguono sicuramente per intensità – il primo appartiene all'ambito della richiesta, piuttosto che dell'ordine – ma il significato complessivo non ne risente, e la scelta montaliana, in questo caso, non sembra avere altro effetto che quello della variazione lessicale.

Per comprendere quanto questa tendenza alla *variatio* influenzi profondamente la traduzione montaliana, si possono prendere in considerazione due dati. Il primo è che essa riguarda tutti gli elementi del discorso, non soltanto sostantivi e verbi, ma anche avverbi, pronomi e semplici connettivi. Si considerino ad esempio i vv. 1227-1228 di Corneille, in cui il re ha appena attribuito a Rodrigo il titolo di *Cid*: *Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois / Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois*. Montale traduce: *E apprenda a chi è soggetto alle mie leggi / ciò che tu vali per me e quanto ti dobbiamo*

(vv. 1182-1183), differenziando le due occorrenze del nesso *et ce que*. Il secondo dato è che questi stessi schemi di variazione vengono messi in atto da Montale anche in mancanza di un confronto diretto con il testo originale. Lo si può osservare nella traduzione del v. 1658 di Corneille: *L'assassin de Rodrigue ou celui de mon père!*, esclamazione attribuita a Chimena, mentre è in corso il duello fra Don Rodrigo e Don Sancio. Eccezionalmente, questo verso non è soggetto, nella resa montaliana, ad una sintesi, ma viene anzi ampliato, sia dal punto di vista metrico che sintattico, ottenendo così un doppio novenario: *Colui che assassina Rodrigue o quegli che uccise mio padre!* (v. 1612), dove i due emistichi presentano una triplice variazione: del pronome (*colui e quegli*), del verbo (*assassinare e uccidere*) e del tempo verbale (presente e passato remoto).

Quando Montale, per evitare le ripetizioni, anziché variarne i termini, evita semplicemente di tradurle, questo può avere delle ripercussioni sull'organizzazione versale, sul rapporto fra metrica e sintassi e quindi sul ritmo del discorso. Lo si vede bene nel passo seguente:

Écoute, écoute enfin comme j'ai combattu,
Écoute quels assauts brave encor ma vertu.
L'amour est un tyran qui n'épargne personne :
Ce jeune cavalier, cet amant que je donne,
Je l'aime. (vv. 79-83)

Tu ascolta dunque come ho combattuto,
quali assalti sostiene la mia virtù. L'amore
è un tiranno che mai risparmia alcuno. Questo
giovane cavaliere, questo amante ch'io dono
ad altri, io l'amo. (vv. 72-76)

In questi versi con i quali l'Infanta si rivolge alla nutrice Leonora, la triplice ripetizione dell'imperativo *écoute* si riduce, in Montale, a un solo *ascolta*, e questo, insieme alla soppressione dell'avverbio *encor*, gli permette guadagnare tempo e di anticipare l'inizio del verso successivo, dando origine ad una sequenza di *enjambements*.

L'uso sistematico dell'*enjambement* è appunto un altro tratto distintivo della traduzione del *Cid*, quello che maggiormente la distingue dall'originale. Anche in questo caso, il fenomeno fa parte di una tecnica, o di uno stile di traduzione, prettamente montaliani, e da lui applicati a testi anche profondamente diversi: nel suo studio su Montale traduttore, Maria Pia Musatti fa notare che il «vasto impiego della tecnica dell'inarcatura» è un fenomeno che «ha un carattere di generalità nel *Quaderno* [...] e non si giustifica esclusivamente con esigenze metriche». ¹⁸ Una duplice giustificazione di questa pratica viene fornita, partendo dalle versioni dei sonetti shakespeariani, da Rachel Meoli Toulmin, che spiega come l'*enjambement* consenta a Montale non solo di scrivere «versi a lui più congeniali», ma anche di risolvere «il problema delle diverse "velocità" delle due lingue, riuscendo a guadagnare tempo, laddove il linguaggio di Shakespeare è più disteso, per potersi dilungare poi quando lo richiede la particolare compattezza del verso inglese»: ¹⁹ l'*enjambement* viene quindi interpretato come uno strumento della traduzione montaliana, funzionale al passaggio da una lingua all'altra. Il meccanismo è esattamente quello osservato nell'ultimo brano citato, in cui la contrazione di un primo verso consente l'anticipazione di un elemento e provoca una serie di inarcature consecutive. Lo stesso avviene nella traduzione del *Sonnet XXII*, di cui si riporta la seconda quartina: al

¹⁸ MUSATTI, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, cit., pp. 131-32.

¹⁹ RACHEL MEOLI TOULMIN, *Shakespeare e Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, in «Belfagor», xxvi (1971), pp. 453-466, a p. 457.

v. 5, Montale anticipa la traduzione di *is but – è ancora* – e guadagna così un “vantaggio” rispetto al testo originale, che mantiene poi nei versi successivi:

For all that beauty that doth cover thee
is but the seemly raiment of my heart,
which in thy beast doth live, as thine in me,
how can I then be elder than thou art?

Quella beltà che ti ravvolge è ancora
parvenza del mio cuore che nel tuo
alberga – e il tuo nel mio –; e come allora
decidere chi è il vecchio di noi due?

Considerando ancora le versioni dei *Sonnets* shakespeariani, si può individuare un altro impiego frequente dell'*enjambement*, che riguarda i distici finali, traducendo i quali Montale redistribuisce il contenuto in due periodi disuguali, uno minore e l'altro maggiore rispetto alla misura del verso; dal momento che questa rimane invariata – si tratta sempre di due endecasillabi – è la contrazione di uno dei due periodi a permettere il più ampio distendersi dell'altro. Si riportano qui sotto i distici finali dei sonetti XXII e XXXIII; in un caso è il secondo periodo ad essere ridotto, nell'altro il primo:

Presume not on thy heart when mine is slain;
thou gav'st me thine, not to give back again.

Spento il mio cuore, invano il tuo riprendere
vorresti: chi l'ha avuto non lo rende.

Yet him for this my love no with disdaineth;
suns of the world may stain, when heaven's sun
[staineth.

Pur non ne ho sdegno: bene può un terrestre
sole abbuiarsi, se è così il celeste.

È bene notare comunque che non si tratta di una struttura caratteristica delle sole traduzioni dei *Sonnets*: la si ritrova anche in chiusura delle versioni di *To the Muses* di Blake e di *The Garden Seat* di Hardy:

The languid strings do scarcely move;
the sound is forced, the notes are few !

Tarde e fioche le corde, il vostro suono
è forzato, le note sono poche!

For they are as light as upper air,
they are as light as upper air !

perché sono leggeri come l'aria
di lassù, perché sono fatti d'aria!

Commentando questi ultimi due versi, Mengaldo ha osservato che «ancora una volta dunque Montale attua la sua figura prediletta, e più nelle traduzioni che nella poesia “originale”, del distico finale sbilanciato». ²⁰ Ebbene, questa struttura sembra riecheggiata da molte delle coppie di versi in cui ci si imbatte nella traduzione del *Cid*, ottenute esattamente attraverso lo stesso procedimento. Il fatto è tanto più significativo se si considera che il contesto metrico è, in questo caso, molto diverso, molto più libero, e «la difficoltà di rendere nel breve spazio a disposizione tutto il significato dell'originale» ²¹, di cui parla Meoli Toulmin per le traduzioni dei *Sonnets*, non vale in questo caso. Niente impedirebbe infatti a Montale di adattare le misure versali alle esigenze contenutistiche, traducendo i due *alexandrins* consecutivi con due versi di misura anche molto diversa. In vari casi, invece, la traduzione si avvale dello stesso metodo di contrazione e distensione imperniato sull'*enjambement*; così avviene ad esempio nei distici seguenti:

²⁰ PIER VINCENZO MENGALDO, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 191-207, a p. 199.

²¹ MEOLI TOULMIN, *Shakespeare e Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, cit., p. 458.

Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui :
C'est un feu qui s'éteint, faute de nourriture
(vv. 108-109)

Je sens en deux partis mon esprit divisé :
Si mon courage est haut, mon cœur est embrasé
(v. 119-120)

Votre espoir vous séduit, votre mal vous est doux ;
Mais enfin ce Rodrigue est indigne de vous.
(v. 527-528)

L'amore vive e muore con la speranza. È un fuoco
che si estingue se è privo di alimento.
(vv. 101-102)

L'anima mia è divisa in due parti: se è alto
il mio coraggio, il cuore è arroventato.
(vv. 109-110)

Vi seduce la vostra speranza e il vostro male
v'è dolce; eppure questo Rodrigo è indegno di voi.
(vv. 489-490)

Per capire quanto questa struttura sia presente a Montale, può essere utile citare un ultimo esempio, tratto dalla scena finale del *Cid*: si tratta di un caso decisamente eccezionale, poiché un unico *alexandrin* corneliano viene tradotto con due versi (un *alessandrino* e un *endecasillabo a minore*), quando in genere avviene piuttosto il contrario. A partire quindi da un verso singolo, *Ma tête est à vos pieds, vengez-vous par vos mains* (v. 1792), Montale ricava un distico che ripropone la stessa formula riscontrata negli esempi precedenti: *Io pongo la mia testa ai vostri piedi; e voi / fate vendetta con le vostre mani* (vv. 1747-1748).

Come l'impiego dell'*enjambement* si coniughi con la ricerca della concentrazione espressiva, lo si vede bene nel passo seguente, tratto da un dialogo fra Chimena e l'Infanta; la seconda cerca di consolare la prima e di convincerla che la *querelle* tra il Conte e Don Diego non rappresenta che un *faible orage* (*Non è grande tempesta*, come traduce Montale), ma Chimena percepisce la reale portata di questa lite e ne prevede le drammatiche conseguenze:

Un orage si prompt qui trouble une bonace
D'un naufrage certain nous porte la menace :
Je n'en saurais douter, je péris dans le port.
J'aimais, j'étais aimée, et nos pères d'accord ;
Et je vous en contais la charmante nouvelle,
Au malheureux moment que naissait leur querelle,
Dont le récit fatal, sitôt qu'on vous l'a fait,
D'une si douce attente a ruiné l'effet. (vv. 449-456)

Questo uragano porta la minaccia
di un sicuro naufragio, non saprei dubitarne.
Ero in porto e perisco. Amavo ed ero amata,
i nostri padri erano d'accordo. E io ve ne davo
notizia nel momento in cui nasceva l'urto
del quale il solo racconto, quand'esso giunse a voi,
poté turbare la vostra così nobile attesa. (vv. 412-418)

Nel confrontare il testo francese con la traduzione italiana, si nota immediatamente la maggiore concentrazione di quest'ultima, che del resto conta un verso in meno. Anche qui fin dal primo verso – un altro *endecasillabo d'apertura* – Montale guadagna un vantaggio rispetto al testo corneliano, tralasciandone il secondo emistichio (*qui trouble une bonace*), e anticipando il primo del verso seguente (*nous porte la menace*). Il procedimento si ripercuote sui versi successivi, ciascuno dei quali anticipa una porzione di testo sempre maggiore, fino ad ottenere la riduzione di un verso; a questo si accompagna la perdita della coincidenza fra metro e sintassi, evidenziata dagli *enjambements* (vv. 412-413 e 415-416) e, viceversa, dalle interruzioni di frase interne ai versi

Tuttavia, tra i fattori che determinano la concentrazione del discorso poetico va considerata, in questo caso, anche la riduzione degli aggettivi: così, *un orage si prompt* diventa *questo uragano*, *la charmante nouvelle* una semplice *notizia*, *il malheureux moment* è un *momento* e *le récit fatal* soltanto il *racconto*. Solo al primo verso la mancanza dell'aggettivo

viene in qualche modo compensata dal sostantivo, poiché il francese *orage*, ‘temporale’ o ‘tempesta’, diventa un ben più grave *uragano* (e si noti che Montale poco prima, al v. 408, aveva tradotto lo stesso termine appunto con *tempesta*).

Questa tendenza a tralasciare gli aggettivi, specialmente quelli dal significato più generico, è stata descritta da Maria Pia Musatti come una conseguenza della ricerca montaliana di concentrazione e di incisività del dettato poetico: nelle versioni del *Quaderno*, «statisticamente sono più del doppio gli aggettivi che per i motivi più diversi non sono accolti nella traduzione, rispetto a quelli introdotti ex novo»²². Nella traduzione del *Cid*, accade facilmente che un *bon conseil* (v. 384) si traduca in un *consiglio* (v. 347), o che un *généreux prince* (v. 1121) diventi semplicemente un *re* (v. 1076), con gran risparmio in termini di sillabe, o gli *exploits célèbres* (v. 1301) soltanto *impresa* (v. 1256); aggettivi dal valore generico e spesso puramente esornativo come *beau* e *grand* vengono tradotti molto raramente. Talvolta, come nel caso della traduzione di *un orage si prompt* con *un uragano*, l’aggettivo non viene semplicemente omissso ma subisce una sorta di fusione con il sostantivo che accompagna o con il verbo che a questo si riferisce: così un *grand nombre d’années* (v. 193) diventa un *cumulo d’anni* (v. 180), l’*impuissante faiblesse* (v. 481) diventa *impotenza* (v. 443), e il verso *Déjà ce bruit fâcheux a frappé mes oreilles* (v. 1154) viene reso con *M’ha di già infastidito gli orecchi questa voce* (v. 1109), in cui il verbo *infastidire* traduce il francese *frapper* (‘colpire’) incorporando l’aggettivo *fâcheux* (‘fastidioso’). Questi fenomeni vengono registrati anche da Musatti²³ che nota come gli aggettivi vengano frequentemente sostituiti con altre categorie grammaticali, specificando che quando l’aggettivo ha funzione attributiva si preferisce la sostituzione con un sostantivo, mentre quando ha funzione predicativa è più frequente la sostituzione con un verbo: distinzione che effettivamente trova riscontro anche nei casi appena citati. Fra gli esempi forniti dal *Quaderno*, l’autrice ne riporta alcuni tratti dal *Sonnet XLVIII* di Shakespeare, come *vulgar thief* (v. 8) tradotto con *furfante*, o *gentle closure* (v. 11) che diventa «asilo», e inoltre il verso iniziale della già citata *The Garden Seat* di Hardy, *Its former green is blue and thin*, che Montale traduce: *Il suo verde d’un tempo si logora, volge al blu*, dove, dei tre aggettivi proposti dal testo inglese, nessuno viene reso attraverso un corrispettivo aggettivale.

4 LE STANCES DE RODRIGUE

I procedimenti e le strategie di traduzione che abbiamo fin qui analizzato si intrecciano mirabilmente nella versione montaliana delle *Stances de Rodrigue*.²⁴ Si tratta dell’ultima scena del I atto, il cui protagonista è il giovane Rodrigo, che si trova a dover vendicare suo padre, l’ormai anziano Don Diego, uccidendo il Conte, padre della sua amata Chimena: di qui il conflitto interiore del giovane, diviso fra l’amore e l’onore. La scena rappresenta una vera e propria parentesi lirica all’interno del testo teatrale, dal quale si

22 MUSATTI, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, cit., p. 125.

23 *Ivi*, pp. 125-126.

24 Per un approfondimento sull’impiego delle *stances* nelle *pièces* teatrali francesi dell’epoca, si veda MARIE-FRANCE HILGAR, *La mode des stances dans le théâtre tragique français: 1610-1687*, Paris, Nizet, 1974.

distingue anche a livello formale, essendo composta non in distici di alessandrini, ma in sei strofe di dieci versi ciascuna, secondo lo schema: a₈ B₁₂ B₁₂ A₁₂ C₁₂ c₆ d₁₀ e₆ d₁₀ e₁₀.

Tale struttura non viene riprodotta dalla traduzione di Montale, che si presenta come un continuum testuale; il dato è particolarmente interessante, se si considera la generale tendenza di Montale, nelle sue traduzioni, a rispettare la forma del testo di partenza.²⁵ Inoltre la scomparsa delle strofe si accompagna alla riduzione complessiva della scena, che passa dai 60 versi di Corneille ai soli 42 di Montale; il fatto risulta ancor più significativo se si considera che, in accordo con il carattere lirico di questa scena, Montale fa ampio uso di endecasillabi e di versi brevi, riducendo così ulteriormente lo spazio metrico a disposizione. Ne riportiamo qui la parte iniziale (omettendo i versi di Corneille tralasciati da Montale):

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue. [...]
Que je sens de rudes combats !
Contre mon propre honneur mon amour
[s'intéresse :
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse :
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
(vv. 291-296 e 301-304)

Ferito nel profondo
da un colpo inatteso e mortale,
vendicatore d'una offesa e oggetto
di una ingiusta sciagura,
resto immobile e l'anima abbattuta
cade alla prova che mi uccide.
Quali forze in me lottano! L'onore
contro l'amore; vendicare il padre

e perdere l'amata: mi dà coraggio l'uno,
l'altra ferma il mio braccio.
(vv. 273-282)

Montale realizza qui un capolavoro di sintesi, unendo la semplificazione delle strutture sintattiche allo sfrondamento lessicale e arrivando così a modificare profondamente anche il ritmo del discorso.

La differenza è evidente fin dal primo verso, sorprendente nella sua brevità: Montale traduce *Percé jusques au fond du coeur*, con *Ferito nel profondo*, dove l'espressione *nel profondo* include in qualche modo il termine *coeur*, di fatto non tradotto; l'effetto drammatico che ne deriva può essere maggiormente apprezzato se messo a confronto con la più precisa traduzione di Dettore, che rende l'*octosyllabe* con un ottonario, *Or, colpito in mezzo al cuore*, il cui attacco viene in qualche modo smorzato dall'*Or* iniziale. Anche nei versi successivi, le eleganti *tournures de phrases* di Corneille vengono notevolmente sfrondate da Montale, con l'effetto di isolare e di mettere quindi in maggior evidenza i termini fondamentali della questione che affligge il protagonista: così, al v. 274, la congiunzione francese *aussi bien que*, diventa una semplice *e*, permettendo di affiancare l'uno all'altro i due aggettivi *inatteso e mortale*. Allo stesso modo, ai vv. 279-281, *L'onore / contro l'amore* traduce quella che in Corneille è una frase completa, *Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse* (v. 302), riducendola così ai suoi minimi termini, alla pura contrapposizione di *onore e amore*, i due poli del *dilemme cornelien*. Subito dopo, in *il faut venger*

25 Cfr. LONARDI, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, cit., p. 153: «Montale ama cercarsi una forma già data con cui fare i conti, nel senso che quella forma andrà nella sostanza rispettata dal traduttore» e MENGALDO, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, cit., p. 196: «nel Montale traduttore – come nel poeta in proprio – la “forma” non è già una variabile soggetta alle alterazioni del momento, ma qualcosa come un a priori immutabile, non condizionato dal lavoro traduttorio ma che lo condiziona».

un père, et perdre une maîtresse (v. 303), la costruzione introdotta da *il faut* viene resa attraverso i soli infiniti: *vendicare il padre / e perdere l'amata*. Al contempo, scompaiono gli aggettivi *miserable, juste* e *malheureux*, anche se il secondo viene in qualche modo assorbito dalla traduzione di *querelle*, termine imparziale in francese, con l'italiano *offesa*. Anche i *rudes combats* (v. 301) diventano generiche *forze* (v. 279), ma il significato del francese *combats* non va perso, poiché passa al verbo *lottano*, assente in Corneille.

Tutto questo permette a Montale di rendere il ritmo di questi versi molto più dinamico, scomponendo le simmetrie corneliane e ricomponendone gli elementi, con l'introduzione di un *enjambement* all'altezza della prima strofa (*e oggetto / di un'ingiusta sciagura*) e, soprattutto, di una sequenza di *enjambements* in corrispondenza della seconda, in cui l'anticipazione di un elemento, *L'onore*, dà luogo alla rima interna con *amore* e che provoca una reazione a catena nei versi successivi.

Nel complesso, questi versi permettono di cogliere al meglio la differenza fra Corneille e Montale: l'effetto patetico di questa scena viene ottenuto da Corneille con la costruzione di raffinate strutture retoriche e l'impiego di un ampio registro lessicale legato alla sfera della sofferenza e del lamento, mentre Montale mira piuttosto a rendere la tragicità del dilemma di Rodrigo attraverso la brevità e la concentrazione espressiva, che si riflette sulla struttura metrica, sulla sintassi e sulle scelte lessicali.

5 UNO STILE DI TRADUZIONE

Il rapporto di fedeltà fra il *Cid* di Montale e quello di Corneille è difficile da definire in maniera univoca. Nel complesso, considerando che si tratta di una traduzione letteraria, e non "di servizio", il *Cid* montaliano è certamente fedele; ma la distanza fra i due testi non è sempre costante, e il livello di adesione all'originale può variare sensibilmente.

Molto più facile è individuare le relazioni fra il *Cid* e le altre traduzioni di Montale, che l'analisi stilistica ha dato più volte occasione di richiamare. Le affinità sono evidenti, soprattutto nelle scelte ritmiche e sintattiche, nonostante le profonde differenze fra le lingue di partenza, l'inglese e il francese, e i generi letterari, lirico e teatrale. Si può dire che, benché le condizioni di partenza siano sensibilmente diverse, le soluzioni adottate da Montale non lo sono altrettanto. L'impressione è dunque che la fedeltà di Montale sia rivolta, più che all'originale di Corneille, prima di tutto a se stesso, al suo proprio modo di comporre e di tradurre la poesia. Nel periodo di maggiore intensità della sua attività traduttoria, fra gli anni trenta e quaranta, Montale ha elaborato un metodo di traduzione, funzionale soprattutto alla resa di testi poetici in lingua inglese: un insieme di procedimenti tecnici che agiscono soprattutto a livello ritmico, e che certamente hanno subito l'influsso della produzione poetica originale montaliana, e l'hanno influenzata a loro volta. All'altezza del 1960, questo stesso metodo viene applicato alla traduzione del *Cid*, un testo che per la sua appartenenza al genere teatrale, e quindi per le sue ampie dimensioni, avrebbe consentito al traduttore una maggiore distensione, così come la prossimità fra la lingua di partenza e quella di arrivo gli avrebbe permesso di seguire con più agio il dettato dell'originale. La ragione è probabilmente che tali soluzioni sono state ormai interiorizzate, al punto che, per il poeta-traduttore, esse non rappresentano

più una necessità, ma una scelta. Non si tratta più, o sicuramente non soltanto, di strategie funzionali alla trasposizione da una lingua all'altra, ma di procedimenti diventati parte integrante del suo stile, mezzi formali e stilistici attraverso i quali Montale riesce ad appropriarsi del testo tradotto, e a farlo suo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARILE, LAURA, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977. (Citato a p. 237.)
- BRUGNOLO, FURIO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «Anticomoderno», II (1996), pp. 257-284. (Citato alle pp. 240, 241.)
- CORNEILLE, PIERRE, *Il Cid*, in *Teatro francese del grande secolo*, a cura di Giovanni Macchia, trad. da Eugenio Montale, Torino, ERI-RAI, 1960, pp. 125-201. (Citato alle pp. 238, 239.)
- *Il Cid*, trad. da Giancarlo Monti, Milano, Feltrinelli, 2012. (Citato alle pp. 239, 240.)
- *Il Sid*, trad. da Ugo Dettore, Milano, Rizzoli, 1956. (Citato a p. 239.)
- CORNEILLE, PIERRE, *Théâtre complet*, a cura di Pierre Lièvre e Roger Caillois, trad. da Giancarlo Monti, Paris, Gallimard, 1950. (Citato a p. 243.)
- HILGAR, MARIE-FRANCE, *La mode des stances dans le théâtre tragique français: 1610-1687*, Paris, Nizet, 1974. (Citato a p. 248.)
- LONARDI, GILBERTO, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 144-163. (Citato alle pp. 238, 242, 243, 249.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *La panchina e i morti (su una versione di Montale)*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 191-207. (Citato alle pp. 246, 249.)
- MEOLI TOULMIN, RACHEL, *Shakespeare e Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, in «Belfagor», XXVI (1971), pp. 453-466. (Citato alle pp. 245, 246.)
- MONTALE, EUGENIO, *E. M.*, «Poesie», in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 87-91. (Citato a p. 237.)
- *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 561-569. (Citato a p. 238.)
- *Quaderno di traduzioni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948. (Citato a p. 237.)
- *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1948. (Citato a p. 237.)
- MUSATTI, MARIA PIA, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, in «Strumenti critici», XLI (1980), pp. 122-148. (Citato alle pp. 243, 245, 248.)

PAROLE CHIAVE

Montale; Traduzione; Corneille; *Cid*.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Elena Coppo è dottoranda presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL) dell'Università di Padova, dove si occupa di metrica comparata italiana e francese, con un progetto di ricerca sulla nascita del verso libero. La traduzione montaliana del *Cid* è stata oggetto della sua tesi di Laurea Magistrale in Filologia Moderna - Master Recherche Lettres et Langues, in cotutela fra l'Università di Padova e l'Université Grenoble Alpes.

elena.coppo@phd.unipd.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELENA COPPO, *Il Cid di Montale: uno stile di traduzione*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 237–252.

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



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticentre. 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.

REPRINTS

COLORI E PAROLE*

ALEKSANDR BLOK

traduzione di ALESSANDRA ELISA VISINONI – *Università di Bergamo*

NOTA DELLA TRADUTTRICE

«D'un tratto un pagliaccio si sporse /dalla ribalta, gridando: "Aiutatemi! / Io perdo sangue-succo di mirtillo! / Sono fasciato d'un cencio! / Sulla mia testa è un elmo di cartone! / E nella mano una spada di legno!" / Ruppero in pianto ragazzo e bambina, / e si chiuse l'allegro baraccone». ¹ Con questi versi malinconici si conclude il componimento *Balagančik* (*Il piccolo carrozzone*, 1905) di Aleksandr Blok, ² ove l'autore esprime il proprio amaro disincanto nei confronti dell'esperienza simbolista paragonando il movimento al teatro delle marionette. È una sentenza definitiva, senza appello, con la quale Blok si accomiata dalla prima fase della sua carriera poetica. Una rottura clamorosa se pensiamo al prestigio di cui gode il poeta venticinquenne tanto tra i suoi colleghi quanto tra critica e pubblico: in soli quattro anni (dal 1901 al 1905) è diventato una delle voci più alte del Simbolismo, oggetto di autentica venerazione da parte della cerchia moscovita degli Argonauti, creata dall'amico fraterno Andrej Belyj, ³ che mai riuscirà a comprendere, né a perdonare del tutto, questo brusco cambio di rotta. Belyj vede in Blok non un semplice poeta, ma un solido punto di riferimento, una guida sulla via di quel misticismo rivelato dalla carismatica figura di Vladimir Solov'ëv. ⁴ Per anni i due hanno seguito le orme del filosofo cercando di afferrare il sogno eternamente sfuggente della Sofia, ipostasi

* Il testo originale del saggio è tratto da ALEKSANDR BLOK, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1982, vol. IV, pp. 7-11.

1 Citazione tratta da ALEKSANDR BLOK, *Poesie*, trad. da Angelo Maria Ripellino, prefazione di Valerio Magrelli, Parma, Guanda, 2000, p. 97.

2 Aleksandr Aleksandrovič Blok (Petroburgo, 16 [28] novembre 1880-7 agosto 1921), uno dei principali esponenti del movimento simbolista russo. La prima fase della sua produzione poetica è profondamente influenzata dal pensiero del filosofo Vladimir Sergeevič Solov'ëv e dall'amicizia con Andrej Belyj. Del rapporto con Belyj è rimasta una nutrita corrispondenza: si veda, a tale proposito, ANDREJ BELYJ e ALEKSANDR BLOK, *Lettere, 1903-1908*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti e Rosanna Platone, Roma, E/O, 1982. All'attività poetica di Blok si accompagna un intenso lavoro di traduttore, saggista e drammaturgo.

3 Andrej Belyj (pseudonimo di Boris Nikolaevič Bugaev, Mosca 26 ottobre 1880 - 8 gennaio 1934), uno dei massimi rappresentanti della giovane generazione simbolista.

4 Vladimir Sergeevič Solov'ëv (Mosca, 16 gennaio 1853 – Uzkoë, 31 luglio 1900) filosofo, teologo, poeta e critico letterario russo. Personalità di spicco nel panorama della filosofia e della poesia russa tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Solov'ëv ha una visione teosofica del mondo: individua nella Sapienza Divina il tramite tra Dio e gli uomini; questa sapienza, che si rivela pienamente in Cristo, si attua nella Chiesa, che è «l'eterna amica», «l'essere reale e femminile: la vera e pura e intera umanità». Il filosofo concepisce, inoltre, la divinità come unitotalità (in russo: *vseedinstvo*, ovvero 'tuttunità') di Bellezza e Bene, mente ordinatrice individuabile nella gerarchia delle idee, Amore che è principio unico non relazionale che precede l'Essere e lo crea, e, al contempo, aspirazione all'Essere che materializza le idee per possederle nel mondo esteriore. In tale prospettiva, la filosofia è intesa come ricerca della verità e l'etica come complementare ricerca della felicità. La Bellezza è reciproca unione di infinito e finito, specchio della verità delle idee calata nel reale. Queste concezioni rappresentano il fondamento della visione mistico-religiosa dei Simbolisti, in particolare di Vjačeslav Ivanovič Ivanov, A. Blok, A. Belyj.

dell'Eterno Femminino, la forza unificatrice del Tutto, alla quale Blok dedica i suoi celeberrimi *Versi sulla Bellissima Dama* (*Stichi o Prekrasnoj Dame*, 1904). A un certo punto, però, agli occhi del poeta pietroburghese i tratti da donna angelicata di Sofia hanno cominciato a sbiadire, in breve per lui è diventata una *Sconosciuta* (*Neznakomka*, 1906),⁵ descritta rabbiosamente come una prostituta tra le tante che animano i bordelli cittadini. Nel frattempo, la Russia è caduta inesorabilmente in ginocchio dopo la sconfitta nella guerra russo-giapponese, delusa dallo zar (Nicola II), al quale guarda da sempre con fiducia, ma che ha mostrato un volto impassibile di fronte alla strage della Domenica di sangue del 24 gennaio 1905. In quest'atmosfera tumultuosa, il già amareggiato Blok si tiene lontano, finché può, dal dibattito politico, tanto meno intende lasciarsi coinvolgere dall'esaltazione di Belyj, che legge nei tumulti un'anticipazione dell'Apocalisse. Nel giugno 1905, un mese prima della composizione de *Il piccolo carrozzone*, Belyj, insieme all'amico Sergej Solov'ëv, visita Blok presso la tenuta di Šachmatovo recando il suo articolo *Apokalips v ruskoj poezii* (*L'Apocalisse nella poesia russa*, 1905),⁶ ispirato dai versi di Blok e dalle teorie di V. Solov'ëv e D. Merežkovskij:⁷ la fine della Storia Universale si avvicina, Sofia è apparsa (assumendo, secondo gli Argonauti, le sembianze della moglie di Blok, Ljubov' Mendeleeva) ed è stata riconosciuta da pochi. Il suo scopo è sconfiggere la Bestia apocalittica e aprire nuovi Mondi. Ma per fare questo ha bisogno dei suoi Cavalieri, e Blok è chiamato a guidare quest'eroica schiera. Nondimeno, il diretto interessato rifiuta con pacata ma gelida cortesia. Non è più tempo per lui di elucubrazioni e visioni mistiche. Pur non volendo rinnegare totalmente l'esperienza condivisa in maniera simbiotica, complementare con Belyj, sente che è giunto il momento di andare oltre. Inizia così un tormentato, lacerante, incompiuto percorso di affrancamento dal movimento simbolista che lo porterà più volte a tornare sui suoi passi, a rivedere le sue posizioni ma anche a scontrarsi ferocemente con i suoi compagni di strada, come se il suo animo fosse il vero teatro della battaglia apocalittica.

Ad ogni modo, tra il 1905 e il 1906, a prevalere è il Blok, per così dire, pragmatico, che aspira a diventare cantore di una natura russa concreta, tangibile, fatta di paesaggi silenziosi e di elementi architettonici stilizzati, una natura ritratta nel suo aspetto crudo, verace, ben lontana dalle atmosfere misticheggianti legate all'epifania della Bellissima Dama. Una Russia dal sapore primordiale che, in un certo senso, anticipa le strade livide lungo le quali andranno ad incrociarsi i destini di un'umanità cittadina, custode inconsapevole di una vitalità primitiva, selvaggia, smaniosa di esplodere nella tormenta della Rivoluzione di Ottobre.⁸ Tuttavia, per dipingere questa Russia occorrono una sensibilità cromatica e una sobrietà linguistica, secondo Blok, assolutamente inscindibili dal processo creativo, che gli scrittori, *in primis* i poeti simbolisti, insuperbiti dalla propria cultura e smaniosi di ravvisare in ogni cosa il "significato simbolico", sembrano aver dimentica-

5 A tale proposito, si veda MICHAELA BÖHMIG, *Analisi di una poesia: Neznakomka di Aleksandr Blok*, in «Europa Orientalis», X (1991), pp. 167-184.

6 L'articolo appare sul n° 4 (aprile) della rivista «Vesy» («La bilancia»).

7 Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (Pietroburgo, 2 [14] agosto 1865 - Parigi, 9 dicembre 1941), narratore, poeta e filosofo, uno dei principali teorici del simbolismo russo.

8 A tale proposito, si veda ANGELO MARIA RIPELLINO, *Aleksandr Blok*, in «Maestrale», III (1942), pp. 29-38.

to.⁹ Questo è uno dei principali temi del saggio artistico *Kraski i Slova* (*Colori e parole*, 1905), pubblicato tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1906 sulla rivista «Zolotoe Runo» («Il vello d'oro»). L'articolo di Blok fa da parziale contraltare a un lungo saggio di Andrej Belyj, *Formy iskusstva* (*Le forme dell'arte*, 1902),¹⁰ fondato sull'estetica del filosofo tedesco Arthur Schopenhauer e finalizzato a classificare le arti (architettura, scultura, pittura, poesia, musica) sulla base del loro rapporto spaziale e/o temporale con la realtà rappresentata.¹¹ Tra le forme spaziali dell'arte (architettura, scultura e pittura), di per sé considerate minori, poiché prescindenti dalla dimensione temporale, la pittura sembrerebbe essere la meno raffinata poiché bidimensionale e basata unicamente sul colore. Secondo Belyj tale debolezza è solo apparente in quanto: «Il trasferimento della rappresentazione spaziale sulla superficie ci libera in notevole misura dal lavoro puramente fisico, condizione indispensabile nella realizzazione dei monumenti architettonici e scultorei. L'energia interiore, *non deviata da ostacoli estranei*, si trasmette in gran parte al quadro o agli affreschi: tra le opere del pennello troviamo i modelli di trasmissione dei più sottili lati spirituali della realtà».¹²

Tuttavia Belyj prosegue precisando che, sotto il profilo dell'emancipazione dai cosiddetti «ostacoli estranei», la poesia supera di gran lunga le forme spaziali, ivi compresa la pittura:

Sebbene il pittore goda di una grande libertà creativa, molte immagini non sono riproducibili con il pennello (ad esempio, il cielo stellato, le scene notturne, etc.). Alla poesia simili descrizioni sono accessibili. L'energia interiore del poeta si infrange ancor meno contro gli ostacoli esterni. Lo scultore utilizza una notevole quantità di materiale da costruzione, che limita la sua libertà creativa. Il pittore ne

9 Si veda NINA MICHAJLOVNA KAUCHTSCHISCHWILI, *Il cromatismo e il testo letterario. Note per una lettura della lirica di A. Blok*, in *Ricerche in laboratorio e intervento nella società: orientamento e prospettive della psicologia in Italia*, a cura di Marcello Cesa-Bianchi, Milano, Unicopoli, 1982, pp. 524-526. Sul ruolo dei singoli colori nell'opera blokiana si vedano: R.G. POČHUA, *Lingvospekt ruskij poezii XVII-XX vv.* [*Lo spettro linguistico della poesia russa dei sec. XVII-XX*], Tbilisi, Tbiliskij universitet, 1977; Ju. V. LJUKSIN, *Roždestvo golubogo ruč'ja* [*La nascita del torrente azzurro*], in «Russkaja reč'» (1972), pp. 444-446; LJUDMILA VLADIMIROVNA KRASNOVA, *Iz nabljudenij nad simbolikoj krasnogo cveta v poetike A. Bloka* [*Considerazioni sulla simbologia del rosso nella poetica di Blok*], in «Voprosy ruskij literatury», III (1969), pp. 49-56; S.S. NADIROV, «Cvetovye prilagatel'nye v stichotvorenijach A. Bloka» [*Aggettivi 'cromatici' nelle poesie di A. Blok*], in «Russkij jazyk v škole», VI (1970), pp. 3-6; RAŠEL' ZINOV'EVNA MILLER-BUDNICKAJA, *Simvolika cveta i sinestetizmlv poezii na osnove liriki A. Bloka* [*La simbologia del colore e la sinestesia in poesia analizzate in base alla lirica di A. Blok*], in «Izvestija krymskogo pedinstituta im M. Frunze», III (1930). Per una visione generale dell'attività saggistica di Blok si veda DMITRIJ EVGEN'EVič MAKSIMOV, *Kritičeskaja proza Aleksandra Bloka*, in *Blokovskij sbornik: trudy naučnoj konferencii, posvjščennoj izučeniju žizni i tvorčestva Aleksandr Bloka, maj 1962 goda*, a cura di Jurij Michajlovič Lotman, Tartu, Tartuskij universitet, 1964, pp. 28-97.

10 La prima pubblicazione del saggio avviene nel numero XII della rivista «Mir Iskusstva», 1902, pp. 343-361.

11 A tale proposito, si veda ANDREJ BELYJ, *Le forme dell'arte*, in *Il colore della parola*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti, Napoli, Guida, 1986, pp. 155-156: «L'arte si fonda sulla realtà. La riproduzione della realtà costituisce o il fine dell'arte o il suo punto di partenza. [...] L'arte non è in grado di trasmettere la completezza della realtà, cioè le rappresentazioni e il loro mutamento nel tempo. Essa scompone la realtà, raffigurandola ora in forme spaziali ora in forme temporali, concentrandosi perciò o sulla rappresentazione o sul mutamento delle rappresentazioni: nel primo caso sorgono le forme spaziali dell'arte, nel secondo le forme temporali».

12 *Ivi*, p. 166 (corsivo mio).

utilizza una quantità minore (tela e colori stesi con il pennello). Il poeta non se ne serve quasi più, e gli è concessa nel contempo la possibilità di descrivere un'ampia immagine della realtà. Egli non è limitato dallo spazio, che solo in certa misura viene vinto dal pittore.¹³

Tale affermazione è basata sulla considerazione che le rappresentazioni della realtà sono sempre fallaci, poiché mere «fotografie istantanee» del mondo circostante, soggetto a inesorabile evoluzione causata dallo scorrere del tempo. La poesia, e ancor più la musica, sono meno legate alle «immagini della realtà» e, pertanto, si avvicinano meglio alla sua essenza: l'idea. Per Belyj «la *capacità di vedere* è la capacità di cogliere nelle immagini il loro senso eterno, la loro idea» [corsivo nel testo].¹⁴ Tale abilità si esprime nella poesia simbolista attraverso la corrispondenza dogmatica tra colori e idee, così come teorizzato da Belyj in *Sujaščennyje cveta* (*Colori sacri*, 1903): ad esempio, l'oro e l'azzurro sono considerati i colori della Sofia. Uno schema rigido caratterizzante anche la prima produzione poetica di Blok.

In *Colori e parole* Blok mostra l'intenzione di superare il dogmatismo simbolista e di smentire il primato superiorità della poesia sulla pittura opponendo alla statica e, ormai, asfittica "teoria dei colori" la vivacità e la freschezza della natura vista «con gli occhi infantili» dei pittori.¹⁵ Come osserva la studiosa N. Ju. Grjalkova, il poeta anticipa quelle che saranno le tendenze post-simboliste, individuando quella «zona di passaggio» che gli studiosi definiscono stile *Modern*,¹⁶ vale a dire l'aspirazione a un rinnovamento dello sguardo poetico attraverso un'osservazione più consapevole della realtà, in particolare, della natura.¹⁷

Il saggio si apre con l'immagine di una pianura costellata di alberi secchi, ai quali Blok fa corrispondere gli «spettrali» concetti letterari, le vuote categorie introdotte dalla critica: da subito viene trasmessa un'idea di desolazione, di aridità che, secondo l'autore, è caratteristica del panorama intellettuale russo contemporaneo.

In primo piano, troviamo il principale degli «alberi-idoli», il simbolismo, raffigurato come qualcosa di solenne, sacrale, ma evidentemente privo di vita. Poco dopo compaiono sulla scena i «critici-scrittori» che, come pessimi botanici, cercano di «infondere nuova linfa» all' «albero-idolo» morente innestando indistintamente rami verdi e

¹³ *Ivi*, p. 169.

¹⁴ *Ivi*, p. 180.

¹⁵ In seguito alla pubblicazione dell'articolo, Belyj scrive all'amico: «Ho letto e apprezzato il Tuo articolo, anche se vorrei togliermi il gusto di scrivere una replica. In questo articolo Ti sei posto in una posizione per te molto sapida [*vkusnoe*]. Io un tempo ho avuto voglia di togliermi il gusto di litigare» (BELYJ e BLOK, *Lettere, 1903-1908*, cit., p. 188; corsivo nel testo). Blok minimizza, forse temendo di aggravare le recenti tensioni tra i due: «Non indignarti del mio articolo, io non lo rinneo ma non lo riconosco su questa carta e intrattengo con esso rapporti freddi e mondani» (*ibidem*).

¹⁶ Sotto il comune denominatore *Modern* vengono riuniti diversi movimenti letterari russi di inizio Novecento: Acmeismo, Futurismo e, solo in parte, Simbolismo. Sulla definizione di Modern si veda, in particolare, MOJMIR GRYGAR, *K opredeleniju stilja modern v ruskoj i češkoj poezii* [Per una definizione dello stile modern nella poesia russa e ceca], in «Russian Literature», VIII (1980), pp. 315-361.

¹⁷ N.JU. GRJALKOVA, *Priroda i fol'klor v cikle A. Bloka Puzyri zemli (1904-1905)* [Natura e folklore nel ciclo Bolle di terra di A. Blok], in *Al. Blok i revoljucija 1905 goda. Blokovskij Sbornik* [Al. Blok e la rivoluzione del 1905. Antologia blokiana], a cura di Dmitrij Evgen'evič Maksimov, Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 1988, vol. VIII, p. 28.

rami ammuffiti, vale a dire, il meglio e il peggio delle nuove tendenze letterarie: il significato originario del simbolismo è andato perduto, l'ispirazione autentica è qualcosa di superfluo, si compongono versi applicando meccanicamente schemi preconfezionati.

In questo quadro, entra in scena la figura *naïf* del pittore simbolista, affascinato dal prestigio del movimento letterario e smanioso di contribuire allo sviluppo della relativa corrente culturale. Forti della presunta superiorità della propria arte, denuncia Blok, gli scrittori simbolisti si arrogano il diritto di plasmare gli artisti a loro uso e consumo: «la critica bada all'artista sotto ogni aspetto, gli cuce addosso un abito, ma talvolta fa cose del tutto incivili, perdonabili forse solo nei tempi antichi, perdonabile solo ai tempi della remota antichità: se all'artista il vestito non calza, allora la critica gli taglia le gambe, le braccia oppure, il massimo dell'indecenza, la testa».

L'autore prosegue rimproverando i «critici-scrittori» di aspirare, in realtà, a eguagliare la creatività dell'artista proprio attraverso questo processo di addomesticamento. Siamo ancora ben lontani da quell'unione sacra tra poesia e pittura, testimoniata dall'«indivisibile unità visiva nella composizione della pagina» propria del libro futurista.¹⁸

Una potenzialità che Blok sembra quasi presagire ma che è ostacolata dal ridicolo snobismo dei letterati verso i pittori, dai quali i primi, afferma l'autore, avrebbero solo da imparare. Blok articola le proprie riflessioni attraverso una serie di immagini dal sapore familiare, domestico, ma estremamente efficace e suggestivo.

Gli scrittori si sentono superiori ai pittori come gli adulti ai bambini, eppure sono proprio quest'ultimi a saper leggere la realtà nella maniera più autentica. L'«arte dei colori e delle linee» permette di ricordarsi sempre della vicinanza alla natura e impedisce di affondare nella palude dei significati simbolici stereotipati. «La pittura», afferma Blok, «insegna a guardare e a vedere (si tratta di cose diverse e di rado coincidenti). Grazie a questo la pittura mantiene vivo e intatto quel sentimento che caratterizza i bambini». L'esaltazione della capacità dei bambini di cogliere l'essenza più vera della realtà, secondo A.M. Dolotova e D.M. Magomedova, è un tratto che avvicina Blok al pensiero di Sergej Gorodeckij, futuro fondatore dell'Acmeismo, movimento poetico agli antipodi del Simbolismo. In effetti, in una lettera del 5 luglio 1905, Gorodeckij scrive a Blok:

Non essendo impegnato in alcuna attività, non leggendo, vivo su una collinetta e ascolto [il flauto di] Pan. Giro in tondo, in campagna guardo i volti, nei boschi seguo lo scoiattolo e la talpa; scorrono gli eventi. E all'improvviso, in una luminosa folla di fanciulli intenti a giocare su un verde declivio, vedrai qualcosa di vetusto, mentre dalla massa, su uno sfondo vago di ricordi, uscirà un fanciullo dal pallido volto affilato, dagli occhi di un blu profondo dalle arcuate ciglia nere e mostrerà nella realtà l'eterno.¹⁹

¹⁸ Cfr. VALENTINE MARCADÉ, *Le renouveau de l'art pictural russe: 1863-1914*, Lausanne, Ed. l'Âge d'homme, 1971, p. 222: «Ormai la pittura forma un tutt'uno con i testi stampati, il che fa nascere un'indivisibile unità visiva nella composizione della pagina».

¹⁹ ALEKSANDR BLOK, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach* [Opere ed epistolario completi in venti volumi], a cura di M.L. Gasparov et al., Moskva, Nauka, 2003, vol. VII, p. 260: «Не делая дела, не читая, живу на горке и слушаю Пана. Хожу кругом, в деревни - смотрю в лица, в леса - слежу за белкой и кротом; мелькают бывания. И вдруг в яркой толпе детей на зеленом косогоре, в игре, увидишь что-то очень старое, а из толщи на смутный фон воспоминаний выйдет мальчик с белым и тонким лицом и сине-синими глазами в черных кругах ресниц покажет наяву вечное». La traduzione italiana nel testo

Le considerazioni di Blok sembrano, inoltre, anticipare il realismo di Aleksandr Voronskij²⁰ che nel suo saggio *Iskusstvo videt' mir* (*L'arte di vedere il mondo*, 1928)²¹ afferma:

Vedere il mondo, bello di per se stesso, in modo da sentire «della natura i caldi abbracci», il mondo in tutta la sua freschezza e immediatezza, [...] è molto difficile. Ci siamo più vicini nell'infanzia, nella giovinezza, in rari, straordinari momenti della nostra vita. E allora riusciamo come a grattar via la scorza che ci nasconde il mondo, in modo per noi stessi inatteso vediamo sotto nuova luce gli oggetti, le cose, i fenomeni, gli eventi, le persone; nelle cose più comuni che d'un tratto balenano davanti agli occhi cogliamo caratteristiche e qualità che non avevamo mai colto, ciò che ci circonda incomincia a vivere di una sua propria vita, si scopre di nuovo il mondo, ci si meraviglia e si gioisce di queste scoperte. Ma queste scoperte sono un dono che l'uomo non riceve di frequente. La persistenza, la freschezza delle percezioni dipende dalla loro forza, immediatezza, purezza. [...] L'uomo sa che esistono grazie alla sua infanzia, alla giovinezza, ed esse gli si svelano in momenti particolari, eccezionali, in determinati periodi della vita sociale. Ha nostalgia di queste immagini di virginea vivacità, e compone su di loro saghe, leggende, canta canzoni, scrive romanzi, racconti, novelle. L'arte sincera, autentica, talora coscientemente, ma ancor più spesso inconsciamente ha sempre aspirato a ripristinare, trovare, scoprire queste immagini del mondo. In ciò consiste il significato principale dell'arte e la sua meta.²²

Gli scrittori, lamenta dunque Blok, hanno perso la capacità di esprimere efficacemente le percezioni visive, quelle che restituiscono immediatamente la vita concreta, di fronte alle quali restano ciechi, insensibili. Pur avendo la possibilità di utilizzare numerose e raffinate parole per descrivere ciò che vedono, i loro versi sono inevitabilmente condizionati dai moti dell'animo, a differenza della pittura, che si mantiene fedele al reale. Nondimeno essi, pur erigendosi volentieri a giudici dell'arte figurativa simbolista, non sono in grado di comprendere il proprio limite. Blok sceglie l'interpretazione del quadro *Il silenzio del bosco*²³ del pittore simbolista Böcklin,²⁴ preso da esempio anche da Belyj in

è mia.

20 Aleksandr Konstantinovič Voronskij (Chorošavka, 8 settembre 1884 – Mosca, 13 agosto 1937) è uno scrittore e teorico letterario sovietico di orientamento marxista, fondatore della rivista letteraria «Krasnaja nov'» («Terra vergine rossa») alla quale contribuisce, tra gli altri, Maksim Gor'kij. Scrive numerosi articoli, saggi e recensioni poi riuniti in varie raccolte, tra le quali *Literaturnye portrety* (*Ritratti letterari*, 2 voll., 1928-1929).

21 ALEKSANDR KONSTANTINovič VORONSKIJ, *Iskusstvo videt' mir. Sbornik statej*, Moskva, Artel' pisatelej Krug, 1928, pp. 81-114.

22 ALEKSANDR KONSTANTINovič VORONSKIJ, *L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo*, trad. da Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 11 (2014), pp. 187-217, alle pp. 195-196.

23 Il titolo originale dell'opera è *Das Schweigen des Waldes* (1885) conosciuta in italiano come: *Il Silenzio del Bosco*. Si segnala che, nel testo russo, Blok riporta il titolo in maniera approssimativa: *Lesnaja tišina*, invece di *Bezmolvnij Lec. Nezv.*

24 Arnold Böcklin (Basilea, 16 ottobre 1827 – San Domenico di Fiesole, 16 gennaio 1901) è un pittore, disegnatore, scultore e grafico svizzero, uno dei principali esponenti del simbolismo tedesco insieme a Ferdinand Hodler, Max Klinger e Lovis Corinth. Nei suoi quadri dominano numerose figure mitologiche (ninfe, naiadi e centauri) collocate tra architetture classiche, simbolismi, allegorie e un richiamo spesso ossessivo alla morte. L'effetto finale è la creazione di mondi strani e fantastici. La sua opera più famosa è *L'Isola dei Morti* (*Die Toteninsel*, 1886).

Le forme dell'arte, per spiegare come i letterati spesso fagocitano con il proprio ego il messaggio originario delle opere: «[ciò] significa introdurre del libero gioco di linee e colori la propria sgradevole e snervante interpretazione». Agli occhi del poeta questi paladini della parola altisonante non sono diversi da certi zii grassocci che goffamente s'intromettono nei giochi infantili rovinando il divertimento dei fanciulli. Al contrario, quando gli artisti si avvicinano alla scrittura lo fanno con umiltà, con la stessa semplicità che caratterizza i loro tratti su tela: «È meraviglioso lo stile originale, mutevole degli artisti. Essi si servono delle parole come fanno i bambini; non abusano di loro, sono sempre concisi. Essi prediligono i concetti concreti, trasponibili in colori e in linee (*spesso gli elementi essenziali di una frase, il sostantivo e il verbo corrispondono il primo a un colore, il secondo a una linea*)» [corsivo mio]. Partendo dal presupposto che esistono più parole che colori, Blok conclude che «allo scrittore raffinato, a un poeta bastano soltanto quelle parole che corrispondono ai colori. Si tratta di un dizionario sorprendentemente vario, espressivo e armonioso». A supporto di tale affermazione, il nostro porta ad esempio di autentica poesia moderna un breve componimento di Gorodeckij, *Znoj* (*Canicola*, 1905). Tuttavia, ribadisce Blok, la maggior parte degli scrittori si ostina a celare la propria inadeguatezza mascherandola da superbia, svilendo la bellezza della natura e di un linguaggio naturale: «La pittura non teme le parole. Essa dice: "Io sono la natura stessa". Mentre lo scrittore dice acido e senza entusiasmo: "Io devo trasformare la materia morta"».

Solo abbracciando con lo sguardo la natura in tutto il suo splendore, uno scrittore, «la cui anima non sia del tutto corrotta», può intraprendere la via della redenzione artistica, poiché: «la natura viva, popolata da molte specie di esseri viventi, si vendica di chi disprezza i suoi orizzonti e i suoi colori: che non sono né non simbolici né mistici, bensì stupefacenti nella loro semplicità».

E, visualizzando nuovamente la pianura desolata, Blok auspica l'alba di una nuova era per la cultura russa: «Chi ancora non conosce le creature che abitano i boschi, i campi e le paludi (e so che di persone così ce ne sono parecchie), deve imparare a guardare. Quando avrà imparato a conoscere tutto ciò i tronchi rinsecchiti cadranno da soli, senza nemmeno un colpo d'ascia. Allora neanche i cieli saranno più bucherellati. I bambini getteranno i giochi intelligenti degli "zii-critici" nell'angolo più remoto, e addirittura oltre: sopra la stufa». Una prospettiva ai suoi occhi certamente più concreta della sconfitta della Bestia apocalittica.

Le riflessioni contenute in *Colori e parole* trovano felice attuazione nella raccolta *Puzryri zemli* (*Bolle di terra*, 1905) e nel poema *Nočnaja fialka* (*Viola notturna*, 1906). Belyj è tra i primi a leggere i frutti della svolta poetica di Blok e, sebbene ancora scosso dal rifiuto dell'amico fraterno, esalta il nuovo corso della poetica blokiana: «la nota grazia sempre più raffinata della Tua musa si intreccia con i nuovi temi ai quali ti sei accinto: la personificazione delle forze elementari della natura russa aspetta il suo interprete: a me sembra che Tu sia questo interprete».²⁵

ALESSANDRA ELISA VISINONI – *Università di Bergamo*

²⁵ BELYJ e BLOK, *Lettere, 1903-1908*, cit., p. 161.

COLORI E PAROLE

ALEKSANDR BLOK

Pensando ai concetti scolastici della letteratura contemporanea, immagino una grande pianura, sulla quale si stende, srotolandosi verso il basso come un manto, la pesante volta celeste. Qui e là, sulla pianura fanno capolino alberi secchi, che fiaccamente sollevano di poco il sacro tessuto del cielo, facendogli assumere un aspetto collinoso, ma lacerandolo in alcuni punti: è allora che essi appaiono in tutta la loro smunta, spettrale nudità.

Proprio così mi appaiono i concetti scolastici, gli strumenti della critica letteraria: come quegli alberi, perlopiù avvizziti, in lontananza.

Talvolta vengono loro innestati nuovi ramoscelli, ma nulla che infonda linfa rigenerante al fusto marcio.

Tra questi idoli in primum piano vi è ora il concetto di “simbolismo”.* Lo hanno circondato di cure, innestato verzura e muffa, ma il suo tronco è ridicolo, spezzato dai secoli, pieno di cavità, rinsecchito. Ma soprattutto, esso ha rovinato il tessuto del cielo e l’ha riempito di buchi. La critica discute molto delle “scuole” del simbolismo, appiccica all’artista l’etichetta “simbolista”; la critica bada all’artista sotto ogni aspetto, gli cuce addosso un abito, ma talvolta fa cose del tutto incivili, perdonabili forse solo nei tempi antichi, perdonabile solo ai tempi della remota antichità: se all’artista il vestito non calza, allora la critica gli taglia le gambe, le braccia oppure, il/al massimo dell’indecenza, la testa.

Con tali maneggi, la critica vuole tenere il passo con la creatività. Ma essa, per sua essenza, si pone agli antipodi dell’opera. Nel migliore dei casi, la critica riesce ad afferrare il poeta per le falde dell’abito e a infilargli in tasca il cartellino “simbolista” al volo.

Questa sarebbe la cosa più naturale. Ma talvolta capita il contrario: è l’artista stesso ad andare incontro ai critici a braccia aperte gridando entusiasta: “Voglio essere un simbolista!”. Ed è lui stesso che, per errore, va a finire in quella cornice dove la sua istantanea è destinata a trovar in seguito posto.

Per qualche ragione, ciò si verifica in maniera più di frequente con gli artisti della parola. È più raro che ai critici avveduti riesca di catturare il pittore. Ritengo che questo accada perché gli scrittori danno per assunto di possedere tutte le qualità delle persone adulte; ma tali caratteristiche non sono necessariamente positive: a fianco di un sano giudizio, di un moderato scetticismo, di senso del «tatto» e dell’ordine, si ritrovano stanchezza, rigidità, stupidità. Gli adulti generalmente non sono né saggi, né semplici.

Per quanto riguarda i pittori, da molto tempo essi sono stati screditati a livello sociale.

A essi non si richiede nemmeno più di mostrarsi sensibili alle «esigenze della modernità» e addirittura si richiede loro così poco, che sono loro stessi a dimenticarsi spesso della necessità di uno «sviluppo comune» e a trasformarsi in imbianchini e pittori di icone.

* Ovviamente non mi riferisco al simbolismo religioso né a quello filosofico, bensì a quel termine usato con eccessiva disinvoltura da chi si dà arie da critico.

In compenso i migliori tra essi sanno sfruttare saggiamente l'isolamento. L'arte dei colori e delle linee permette di conservare una vicinanza con la natura reale e impedisce di affondare in quello schema, dal quale lo scrittore non ha la forza di uscire. La pittura insegna a guardare e a vedere (si tratta di cose diverse e di rado coincidenti). Grazie a questo la pittura mantiene vivo e intatto quel sentimento che caratterizza i bambini.

I bambini hanno maggiore familiarità con le impressioni visive che con quelle verbali. Ai bambini piace disegnare tutto ciò che è disegnabile, mentre ciò che non lo è, non c'è bisogno di disegnarlo. Nel mondo dei bambini la parola obbedisce al disegno, gioca un ruolo secondario

Una tinta carezzevole, luminosa preserva nell'artista la ricettività infantile;¹ mentre gli scrittori-adulti «custodiscono avidamente nell'anima quel che resta del sentimento».²

Nell'intento di risparmiare il proprio tempo prezioso, essi hanno sostituito alla lentezza del disegno la rapidità della parola; ma sono diventati ciechi, insensibili alle percezioni visive. Si dice che esistano più parole che colori; ma allo scrittore raffinato, al poeta bastano soltanto quelle parole che corrispondono ai colori. Si tratta di un dizionario sorprendentemente vario, espressivo e armonioso. Ad esempio, il seguente componimento del giovane poeta Sergej Gorodeckij mi sembra perfetto per il lessico colorito e concreto:

Canicola

Non l'aria, ma l'oro,
L'oro liquido
Si è rovesciato nel mondo.
Inchiodato senza martello,
non si muove il mondo di oro liquido.

Il lago alto,
Il lago blu,
Giace in silenzio.
Verde-arruffato,
Dal letargo increspato
Guarda nell'acqua.

Capelli bianchi,

¹ Nel giugno 1904, da Šachmatovo, Blok scrive a Belyj: «Il Paese nel quale ora vivo è una “prigione azzurra” e un “verde pianeta” (è chiaramente l'una e l'altra cosa quando il tempo è bello), dove posso scavare la terra e fare uno steccato. [...] Ho una gran voglia di sviluppare la forza muscolare, ricostituendo, come ogni anno ciò che ho perduto durante l'inverno. Perciò le ore diventano letteralmente sconosciute e un giorno dopo l'altro affoga, azzurro, verde, bianco, dorato. Sai, in una bella estate azzurra mi riusciva qualche volta di trovare in me una buona semplicità e di imparare a non risparmiare le tinte tranquille e uniformi. Qui nessuno risparmia i colori. Alberi e cespugli, cielo, terra, argilla, grigie mura delle izbe e becchi arancione delle oche» (ANDREJ BELYJ e ALEKSANDR BLOK, *Lettere, 1903-1908*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti e Rosanna Platone, Roma, E/O, 1982, p. 117; corsivo mio) [N.d.T.].

² Citazione approssimativa di un verso del componimento *Duma (Riflessione)* del poeta Michail Jurevič Lermontov. Il verso originale è: «Мы жадно бережём в груди остаток чувства» (MICHAİL JUREVIČ LERMONTOV, *Sočinenija v šesti tomach*, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1954, vol. II, 1954, pp. 114) [N.d.T.].

Capelli lunghi
 Fila il cielo.
 Il cielo senza voce,
 Senza voce sonante
 fila in silenzio.*

Tutto può essere disegnato: l'aria, il lago, il canneto e il cielo. Tutti i concetti sono concreti, sufficienti a esprimere il carattere primordiale di un'idea. Ma in futuro, per sviluppare le idee possono manifestarsi capacità più fini della prontezza verbale.

Quella dello scrittore è un'anima viziata. Ad esempio, lo scrittore ha visto il quadro di Böcklin *Il silenzio della foresta*. Una fanciulla in groppa ad un unicorno guarda in lontananza tra i tronchi d'albero. Per il critico e lo scrittore, lo sguardo della fanciulla e dell'unicorno ha una valenza indubbiamente "simbolica". Su esso si possono spendere molte parole belle e sagge. Forse ciò costituisce un grande merito letterario, ma rappresenta un'incorreggibile mancanza nei confronti della pittura: significa introdurre nel libero gioco di linee e colori la propria sgradevole e snervante interpretazione; è come quando uno zio grassoccio entra nella camera dei bambini, solletica giocosamente un nipote, a un altro dà buffetti energici sulla guancia lanuginosa, aiuta un terzo a mettere in ordine le costruzioni. Ma se guardi meglio ti accorgi che ha rovinato tutto il gioco, e che i nipoti si sono rintanati in un angolo imbronciati.

Nel frattempo, nel suo sguardo vitreo si riflette un arcobaleno colorato. E non è forse la comprensione delle impressioni visive, la capacità di guardare, la via d'uscita per lo scrittore? L'azione della luce e del colore è liberatoria. Essa alleggerisce l'anima, dà vita a un bellissimo pensiero. Così l'europeo pudico e istruito che è capitato in un paese dove la natura fiorisce liberamente e selvaggi nudi danzano sotto il sole,³ deve inevitabilmente rianimarsi e, almeno interiormente, danzare, se non è ancora del tutto corrotto se non ha già subito un declino completo.

Quanto detto non umilia l'arte del narrare. Al contrario, succede di osservare l'opposto: la pittura prende volentieri per mano la letteratura, e gli artisti scrivono libri (Rossetti, Gauguin); ma i letterati, in genere, si pavoneggiano davanti ai pittori e non dipingono quadri. Si dirà che a dipingere s'impara: tuttavia, in primo luogo, a volte è meglio tracciare scarabocchi infantili, che comporre un'opera molto voluminosa; mentre, in secondo luogo, Puškin non provava forse un senso di liberazione quando, ad esempio, tracciava, più di una volta, accattivanti profili femminili?

E non aveva affatto studiato disegno. Nondimeno, era stato un bambino.

È meraviglioso lo stile originale, mutevole degli artisti. Essi si servono delle parole come fanno i bambini; non abusano di loro, sono sempre concisi. Essi prediligono i concetti concreti, trasponibili in colori e in linee (spesso gli elementi essenziali di una frase, il sostantivo e il verbo, corrispondono il primo a un colore, il secondo a una linea). Perciò

* Penso che in tutta la poesia russa sia molto evidente il desiderio di rottura con tutto ciò che è astratto e di unione con tutto ciò che è concreto, personificato. Il più fresco dei profumi è quello di un fiore appena colto.

³ È lecito ipotizzare che quest'immagine sia ispirata ai quadri e al diario di viaggio di Paul Gauguin. A tale proposito, si veda PAUL GAUGUIN, *Noa Noa*, Firenze, Passigli, 2000 [N.d.T.].

sono in grado di comunicare attraverso un linguaggio semplice e infantile, ma proprio per questo, nuovo e fresco, quegli antichi lamenti che lo scrittore nasconde nell'anima: egli per giunta deve cercare le espressioni verbali per esprimerle; e mentre le cerca ha già dimenticato il più nobile dei suoi dolori, e questo dolore già marcisce, come un fiore rigoglioso che non è stato colto in tempo, nella sua anima già gravata. La pittura insegna a essere un po' fanciulli. Insegna a ridere della critica troppo seria. Insegna a riconoscere semplicemente il rosso, il verde, il bianco.

Ecco: una semplice chiesa russa lungo la strada carrozzabile. Non c'è niente di più semplice ed eterno della sua architettura, della sua posizione. All'immaginazione, che agisce per mezzo delle parole, si presentano le innumerevoli stratificazioni della storia, della religione, di tutti i gravi eventi che ha vissuto la chiesa russa lungo quella strada. L'immaginazione del poeta cerca nutrimento lungo tutte le strade, da ogni angolo raccoglie il nettare, non mette in versi il primo tempio che capita. Ma io non voglio essere un bombo operaio dalla goffa peluria vellutata. Che questo primo tempio che mi è capitato sia tutto mio e unico, così come il secondo e il terzo. Allora devo essere in grado di guardarlo; e, dopo averlo osservato da ogni lato e averlo accarezzato con lo sguardo, devo essere in grado di disegnarlo a modo mio, anche se in maniera incomprensibile per gli altri, al fine di riconoscere nel disegno, in un secondo momento, sia il tempio sia me stesso. Ecco, questo è il lato sinistro dell'ingresso, e questa è la croce con una sottile catena e una mezzaluna, mentre questo è il poggio sul quale sedevo e scarabocchiavo. Soltanto osservando spesso la natura, abbandonandosi liberamente allo spazio visivo pieno di luce, è possibile scrollarsi di dosso la piaga del timore delle parole, del pensiero vago e incerto. La pittura non teme le parole. Essa dice: «Io sono la natura stessa». Mentre lo scrittore dice acido e senza entusiasmo: «Io devo trasformare la materia morta». Tuttavia questa è una menzogna. Innanzitutto, la menzogna sta nella fiacchezza e nell'astrattezza della formula; ma la cosa più importante è che, la natura viva, popolata da molte specie di esseri viventi, si vendica di chi disprezza i suoi orizzonti e i suoi colori: che non sono né non simbolici né mistici, bensì stupefacenti nella loro semplicità. Chi ancora non conosce le creature che abitano i boschi, i campi e le paludi (e so che di persone così ce ne sono parecchie), deve imparare a guardare. Quando avrà imparato a conoscere tutto ciò i tronchi rinsecchiti cadranno da soli, senza nemmeno un colpo d'ascia. Allora neanche i cieli saranno più bucherellati. I bambini getteranno i giochi intelligenti degli zii-critici nell'angolo più remoto, e addirittura oltre: sopra la stufa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BELYJ, ANDREJ, *Le forme dell'arte*, in *Il colore della parola*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti, Napoli, Guida, 1986. (Citato alle pp. 257, 258.)

BELYJ, ANDREJ e ALEKSANDR BLOK, *Lettere, 1903-1908*, a cura di Rosanna Platone, trad. da Raffaella Belletti e Rosanna Platone, Roma, E/O, 1982. (Citato alle pp. 255, 258, 261, 263.)

BLOK, ALEKSANDR, *Poesie*, trad. da Angelo Maria Ripellino, prefazione di Valerio Magrelli, Parma, Guanda, 2000. (Citato a p. 255.)

- BLOK, ALEKSANDR, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach* [*Opere ed epistolario completi in venti volumi*], a cura di M.L. Gasparov, Ju.K. Gerasimov et al., Moskva, Nauka, 2003. (Citato a p. 259.)
- *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1982, vol. IV, pp. 7-II. (Citato a p. 255.)
- BÖHMIG, MICHAELA, *Analisi di una poesia: Neznakomka di Aleksandr Blok*, in «Europa Orientalis», X (1991), pp. 167-184. (Citato a p. 256.)
- GAUGUIN, PAUL, *Noa Noa*, Firenze, Passigli, 2000. (Citato a p. 264.)
- GRJALKOVA, N.JU., *Priroda i fol'klor v cikle A. Bloka Puzyri zemli (1904-1905)* [*Natura e folklore nel ciclo Bolle di terra di A. Blok*], in *Al. Blok i revoljucija 1905 goda. Blokovskij Sbornik* [*Al. Blok e la rivoluzione del 1905. Antologia blokiana*], a cura di Dmitrij Evgen'evič Maksimov, Tartu, Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 1988, vol. VIII. (Citato a p. 258.)
- GRYGAR, MOJMIR, *K opredeleniju stilja modern v russkoj i češkoj poezii* [*Per una definizione dello stile modern nella poesia russa e ceca*], in «Russian Literature», VIII (1980), pp. 315-361. (Citato a p. 258.)
- KAUCHTSCHISCHWILI, NINA MICHAJLOVNA, *Il cromatismo e il testo letterario. Note per una lettura della lirica di A. Blok*, in *Ricerche in laboratorio e intervento nella società: orientamento e prospettive della psicologia in Italia*, a cura di Marcello Cesabianchi, Milano, Unicopoli, 1982, pp. 524-526. (Citato a p. 257.)
- KRASNOVA, LJUDMILA VLADIMIROVNA, *Iz nabljudenij nad simbolikoj krasnogo cveta v poetike A. Bloka* [*Considerazioni sulla simbologia del rosso nella poetica di Blok*], in «Voprosy russkoj literatury», III (1969), pp. 49-56. (Citato a p. 257.)
- LERMONTOV, MICHAIL JUREVIČ, *Sočinenija v šesti tomach*, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1954. (Citato a p. 263.)
- LJUJSIN, JU. V., *Roždestvo golubogo ruč'ja* [*La nascita del torrente azzurro*], in «Russkaja reč'» (1972), pp. 444-446. (Citato a p. 257.)
- MAKSIMOV, DMITRIJ EVGEN'EVič, *Kritičeskaja proza Aleksandra Bloka*, in *Blokovskij sbornik: trudy naučnoj konferencii, posvjaščennoj izučeniju žizni i tvorčestva Aleksandra Bloka, maj 1962 goda*, a cura di Jurij Michajlovič Lotman, Tartu, Tartuskij universitet, 1964, pp. 28-97. (Citato a p. 257.)
- MARCADÉ, VALENTINE, *Le renouveau de l'art pictural russe: 1863-1914*, Lausanne, Ed. l'Âge d'homme, 1971. (Citato a p. 259.)
- MILLER-BUDNICKAJA, RAŠEL' ZINOV'EVNA, *Simvolika cveta i sinestetizmlv poezii na osnove liriki A. Bloka* [*La simbologia del colore e la sinestesia in poesia analizzate in base alla lirica di A. Blok*], in «Izvestija krymskogo pedinstituta im M. Frunze», III (1930). (Citato a p. 257.)
- NADIROV, S.S., *'Cvetovye' prilagatel'nye v stichotvorenijach A. Bloka* [*Aggettivi 'cromatici' nelle poesie di A. Blok*], in «Russkij jazyk v škole», VI (1970), pp. 3-6. (Citato a p. 257.)
- POČCHUA, R.G., *Lingvospektr russkoj poezii XVII-XX vv.* [*Lo spettro linguistico della poesia russa dei sec. XVII-XX*], Tbilisi, Tbiliskij universitet, 1977. (Citato a p. 257.)

- RIPELLINO, ANGELO MARIA, *Aleksandr Blok*, in «Maestrato», III (1942), pp. 29-38. (Citato a p. 256.)
- VORONSKIJ, ALEKSANDR KONSTANTINVIČ, *Iskusstvo videt' mir. Sbornik statej*, Moskva, Artel' pisatelej Krug, 1928. (Citato a p. 260.)
- *L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo*, trad. da Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», II (2014), pp. 187-217. (Citato a p. 260.)



PAROLE CHIAVE

Aleksandr Blok; Andrej Belyj; colori; cromatismo; Simbolismo; Modern; arte; pittura; Aleksandr Voronskij; Sergej Gorodeckij.

NOTIZIE DELLA TRADUTTRICE

Alessandra Elisa Visinoni è cultore della materia per i corsi di Letteratura russa e assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Bergamo. I suoi principali ambiti di ricerca sono l'influenza della cultura classica (greca e latina) nella letteratura russa del XIX secolo, le relazioni storiche e culturali italo-russe, la web literature in lingua russa. Ha pubblicato diversi articoli su questi temi oltre a una monografia dal titolo *Un demônio fra la Prima e la Terza Roma: riflessioni tacitiane su I demòni di F.M. Dostoevskij* (2015).

visinoni.alessandra@yahoo.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALEKSANDR BLOK, *Colori e parole*, trad. di Alessandra Elisa Visinoni, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 255-267.

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.

INDICE DEI NOMI

Nell'indice sono registrate unicamente le occorrenze dei nomi presenti nelle citazioni bibliografiche e nella bibliografia finale degli articoli.

A

Abraham, Ulf 119, 133
Abrams, Meyer Howard 194, 198
Affinati, Eraldo 2, 17, 18
Afribo, Andrea 174, 180, 190, 194, 195,
199
Agamben, Giorgio 35, 40, 52, 54, 61,
149, 150, 152, 155
Alexander, Zaia 141, 145, 155
Alighieri, Dante 164, 168
Alighieri, Dante 165, 168
Amatori, Franco 61, 62
Amis, Martin 97–102, 104–106, 108,
110, 113, 114
Angier, Carole 66, 71, 75, 76, 78, 87, 91,
93, 123, 126, 133, 139, 140, 155
Antonello, Pierpaolo 24, 36, 40
Arendt, Hannah 38, 40, 143, 146, 151,
152, 155
Autenrieth, Wilhelm 124, 133

B

Bachelard, Gaston 33, 40
Bachtin, Michail 54, 57, 61
Baioni, Giuliano 144, 145, 155
Bajani, Andrea 3, 18
Baldasso, Franco 125, 133
Baldissone, Giusi 186, 199
Balestrini, Nanni 62
Barengi, Mario 40, 89, 93, 134

Barile, Laura 237, 251
Bartezzaghi, Stefano 60, 61, 142, 155
Barthes, Roland 25, 40
Beccaria, Gian Luigi 54, 61, 62, 165, 168
Bellandi, Marco 59, 61
Belpoliti, Marco ix, 7, 18, 19, 27, 28, 30,
31, 34, 36, 40–42, 47, 49, 53,
61, 62, 66, 68, 70, 78, 79,
88–94, 114, 122, 129, 134–136,
141, 155–158, 163, 168
Belyj, Andrej 255, 257, 258, 261, 265
Benjamin, Walter 144, 155
Benuzzi, Felice 11, 18
Benveniste, Émile 182, 199
Berardinelli, Alfonso 197, 199
Bernardi, Giuseppe 121, 134
Bertone, Giorgio 129, 134
Bigazzi, Duccio 61, 62
Bigsby, Christopher 107, 113
Binder, Hartmut 127, 134
Blok, Aleksandr 255, 258, 259, 261, 265,
266
Bocchi, Gianluca 42
Böhmig, Michaela 256, 266
Bologna, Sergio 60, 61
Bond, Emma 18
Bonsaver, Guido 18
Bosco Coletsos, Sandra 121, 129, 133, 134,
148, 155
Bourbaki, Nicoletta 13, 21

Bousoño, Carlos 205–207, 210
 Bravo, Anna 91, 93, 94, 161, 168
 Brown, Norman Oliver 177, 199
 Brugnolo, Furio 240, 241, 251
 Bucciantini, Massimo 26, 40, 88, 94
 Butler, Judith 151, 155

C

Cacciari, Massimo 144, 150, 151, 155
 Caillois, Roger 243, 251
 Calasso, Roberto 139, 144, 155
 Calcagno, Giorgio 62, 89, 91, 94, 103,
 104, 114, 157
 Calvino, Italo 24–27, 31, 36–38, 40, 72,
 78, 129, 134, 175, 179, 191, 199
 Camon, Ferdinando 47, 61, 124, 134
 Camps, Assumpta 26, 40
 Canetti, Elias 146, 155
 Carena, Carlo 121, 135
 Carnero, Guillermo 205–207, 210, 211
 Carrère, Emmanuel 5, 18
 Caruth, Cathy 35, 40
 Casadei, Alberto 8, 18
 Cases, Cesare 48, 56, 61, 72, 78, 168
 Castellet, Josep María 205, 206, 210
 Castore, Antonio 129, 134, 141, 148, 155
 Catozzella, Giuseppe 7, 18
 Cavaglion, Alberto 28, 30–32, 34, 40,
 42, 73, 78, 94
 Cereja, Federico 91, 93, 94
 Cerruti, Muro 42
 Cesa-Bianchi, Marcello 266
 Cicala, Roberto 121, 135
 Citati, Pietro 139, 144, 145, 156
 Coccia, Andrea 3, 21
 Cognetti, Paolo 14, 18
 Contini, Gianfranco 165, 168
 Cordelli, Franco 199
 Corneille, Pierre 238–240, 251
 Corneille, Pierre 243, 251
 Corngold, Stanley 159
 Cortellessa, Andrea 2, 18, 21, 173, 177,
 199, 201
 Corti, Maria 69, 78

Crocco, Claudia 196, 199
 Crosetti, Maurizio 8, 21

D

Dal Bianco, Stefano 196, 199
 Debenedetti, Leonardo 30, 31, 40, 41,
 90, 94, 148, 158
 Del Giudice, Daniele vii, ix, 33, 40, 46,
 52, 56, 61
 De La Rica, Álvaro 146, 156
 Del Buono, Oreste 128, 134
 Deleuze, Gilles 31, 33, 40
 De Majo, Cristiano 1, 18
 De Marchi, Alberto 180, 199
 De Masi, Domenico 60, 61
 De Melis, Federico 140, 157
 Dentice, Fabrizio 122, 136, 146, 157
 Derrida, Jacques 33, 41, 143, 150, 156
 Di Meo, Antonio 124, 133, 134
 Diaco, Francesco 190, 193, 196, 197, 200
 Dickinson, Martin 104, 113
 Di Mauro, Enzo 197, 201
 Dini, Massimo 123, 124, 134
 Dolfi, Anna 20, 200
 Donnarumma, Raffaele 2, 18, 26, 41
 Dossena, Giampaolo 165, 168
 Dreyfus, Jean-Marc 76, 79
 Drong, Leszek 32, 41
 Duncan, Derek 7, 18
 Duras, Marguerite 167, 168

E

Egger, Jean-Luc 119, 134
 Einaudi, Giulio 121, 122, 134
 Eliot, Thomas Stearns 245, 246, 251

F

Facchinelli, Elvio 100, 113
 Fadini, Matteo 31, 41
 Falco, Giorgio 2, 18
 Federn, Ernst 192, 201
 Feldman, Ron H. 155
 Ferrari, Silvia 127, 130, 134, 141, 156
 Ferrero, Ernesto 40, 42, 46, 61, 62, 78,
 79, 132, 134–136, 158

Folena, Gianfranco 62
 Fortini, Franco 48, 61, 62, 161, 162, 168
 Freud, Sigmund 141, 156
 Friedländer, Saul 139, 144, 156
 Frye, Northrop 35, 41

G

Gasparov, M.L. 266
 Gattermann, Ludwig 124, 133, 135
 Gatti, Laura 186, 199, 202
 Gauguin, Paul 264, 266
 Genta, Luciano 120, 135, 146, 157
 Gerasimov, Ju.K. 266
 Gerhardt, Marlis 118, 135
 Gernig, Kerstin 118, 135
 Giglioli, Daniele 6, 18, 47, 62, 81, 94,
 98, 100, 109, 113, 142, 156
 Ginzburg, Natalia 78
 Giudici, Giovanni 126, 135
 Giuliani, Massimo 141, 156
 Goldkorn, Wlodek 2, 19
 Goldstein, Ann 143, 156–158
 Gordon, Robert S. C. 89, 91–94, 143,
 155–158
 Gozzano, Guido 180, 199
 Grassano, Giuseppe 47, 56, 59, 60, 62,
 104, 113
 Grazioli, Luigi 142, 156
 Greer, Germaine 123, 126, 135
 Grjalkova, N.Ju. 258, 266
 Gross, Ruth V. 159
 Grygar, Mojmir 258, 266
 Guattari, Felix 31, 40
 Gussago, Luigi 98, 99, 113

H

Habermas, Jürgen 38, 41
 Hartman, Geoffrey 35, 41
 Heimann, Paula 201
 Hilgar, Marie-France 248, 251
 Höss, Rudolf 105, 113

I

Inglese, Mario 188, 192, 200
 Ingraio, Pietro 62

Insana, Lisa 140, 143, 147, 148, 156
 Ioli, Giovanna 136

J

Jalla, Daniele 161, 168
 Janet, Pierre 33, 41
 Jansen, Steen 178, 199
 Jesurum, Stefano 123, 124, 134

K

Kafka, Franz 117–123, 125–132, 135, 136,
 139, 144–147, 150, 151, 153, 156,
 158
 Kauchtschischwili, Nina Michajlovna
 257, 266
 Klein, Ilona 110, 112, 113
 Klein, Melanie 201
 Kohn, Jerome 155
 Kraske, Katharina 15, 19
 Krasnova, Ljudmila Vladimirovna 257,
 266
 Krauspenhaar, Franz 9, 20
 Krolop, Kurt 130, 135

L

LaCapra, Dominick 35, 41
 Lagioia, Nicola 5, 6, 19
 La Mendola, Velania 121, 135
 Langbein, Hermann 88, 94
 Langer, Lawrence 35, 41, 146, 156
 Lavagetto, Mario 192, 199
 Lenzini, Luca 62, 168
 Leogrande, Alessandro 1, 3, 6, 7, 19, 20
 Leopardi, Giacomo 178, 199
 Lepschy, Anna Laura 142, 157
 Lepschy, Giulio 142, 157
 Lermontov, Michail Jurevič 263, 266
 Levi Della Torre, Stefano 143, 157
 Levi, Fabio 41, 94, 158
 Levi, Primo 6, 9–17, 19, 23, 27, 30–32,
 35, 38, 40, 41, 45–60, 62,
 65–68, 71–79, 82–85, 87–94,
 102–106, 108, 109, 113, 114, 117,
 118, 120–129, 131–133, 135–137,

139–143, 145–149, 151–153, 157,
158, 161, 163, 164, 166, 168
Lièvre, Pierre 243, 251
Lifton, Robert Jay 101, 114
Lisa, Tommaso 175, 177, 178, 185, 194,
199
Ljuksin, Ju. V. 257, 266
Lo Fauci, Nunzio 152, 158
Lonardi, Gilberto 238, 242, 243, 249,
251
Lopez, Guido 84, 94
López, Ignacio Javier 207, 211
Lorenzini, Niva 179, 190, 199
Lotman, Jurij Michajlovič 266
Lucamante, Stefania 16, 19
Lüderssen, Caroline 193, 201
Lukać, György 25, 41

M

Macchia, Giovanni 251
Magrelli, Valerio 173–181, 183, 187–190,
192–197, 199–201
Magrelli, Valerio 193, 201
Magris, Claudio 146, 156
Maksimov, Dmitrij Evgen'evič 257, 266
Manera, Enrico 12, 19
Marabini, Claudio 126, 128, 136
Marcadé, Valentine 259, 266
Marcheschi, Daniela 201
Marelli, Arianna 128, 136, 141, 148, 158
Mariani, Maria Anna 1, 19, 32, 33, 41
Marsilio, Morena 16, 19
Matt, Luigi 9, 19
Mattiola, Enrico 5, 19, 34, 35, 42, 103,
114
Mauron, Charles 191, 201
Mauss, Marcel 184, 201
Mauvigner, Laurent 3, 19
Mazzarella, Arturo 5, 19
Melissi, Paolo 5, 19
Meller, Anna Dziewit 105, 114
Meneghelli, Donata 59, 62
Mengaldo, Pier Vincenzo vii, ix, 36, 42,
46, 47, 54–58, 62, 66, 79, 132,

136, 142, 154, 158, 168, 246,
249, 251

Meoli Toulmin, Rachel 245, 246, 251
Milanini, Claudio 38, 42
Miller-Budnickaja, Rašel' Zinov'evna
257, 266
Moiroux, Anne 69, 79
Montale, Eugenio 237, 238, 251
Montale, Eugenio 178, 199
Monti, Giancarlo 243, 251
Mori, Giuliano 143, 158
Morin, Edgar 25, 27, 37, 42
Moroni, Primo 62
Moudarres, Laura 35, 42
Mullan, John 106, 114
Müller, Michael 117, 136
Musatti, Maria Pia 243, 245, 248, 251

N

Nabokov, Vladimir Vladimirovič 105,
106, 113
Nadirov, S.S. 257, 266
Nascimbeni, Giulio 163, 168
Nasi, Franco 200
Necker, Heike 158
Neiger, Ada 94
Neppi, Enzo 11, 19
Nesi, Edoardo 10, 19
Neuschäfer, Anne 124, 125, 137
Nove, Aldo 10, 11, 20
Nunberg, Herman 192, 201

P

Pagliarani, Elio 195, 201
Pagnanelli, Remo 179, 180, 193, 201
Paladini, Carlo 121, 137
Palumbo Mosca, Raffaello 1, 2, 20
Paolin, Demetrio 6, 8, 14–16, 20
Pasley, Malcolm 135
Patriarca, Fabrizio 182, 201
Pautasso, Sergio 195, 201
Pecoraro, Francesco 9, 20
Pellizzi, Federico 92, 94
Perec, Georges 179, 201

Perissinotto, Alessandro 1, 6, 14, 20
 Perrella, Silvio 2, 20
 Piccini, Daniele 190, 195, 201
 Platone, Rosanna 265
 Počhúa, R.G. 257, 266
 Poli, Gabriella 62, 89, 91, 94, 103, 104,
 114, 157
 Polito, Paola 178, 199
 Pontiggia, Giancarlo 197, 201
 Porro, Mario 66, 79
 Porta, Antonio 197, 201
 Prieto de Paula, Ángel L. 206, 211
 Principato, Aurelio 186, 201
 Procacci, Stefano 7, 20
 Pugliese, Stanislao G. 156

R

Raboni, Giovanni 173, 186, 195, 201
 Regge, Tullio 73, 79
 Revelli, Marco 59, 62
 Ricci, Roberta 32, 42
 Ricciardi, Stefania 1, 20
 Ricœur, Paul 33, 42
 Ripellino, Angelo Maria 256, 267
 Riva, Massimo 26, 37, 42
 Rivoletti, Christian 8, 20
 Robert, Marthe 139, 158
 Robertson, Ritchie 139, 144, 146, 147,
 156, 158
 Rojahn, Carl August 124, 133
 Rondini, Andrea 1, 2, 20
 Rosato, Italo 34, 42
 Rossanda, Rossana 62
 Ruffinatto, Aldo 69, 79
 Rumiz, Paolo 10, 20

S

Samuel, Jean 76, 79
 Sanna, Salvatore 193, 201
 Santachiara, Roberto 12, 13, 21
 Saviano, Roberto 1, 8, 20
 Scarnera, Pietro 163, 164, 168
 Scarpa, Domenico 41, 94, 142, 143, 156,
 158

Scego, Igiaba 6, 20
 Schaeffer, Jean-Marie 33, 42
 Scheiber, Elizabeth 71, 79
 Seaman, Donna 108, 114
 Segal, Hanna 178, 201
 Segre, Cesare 32, 34, 42, 49, 62
 Segreto, Luciano 59, 62
 Sepe, Franco 193–195, 201
 Serkowska, Hanna 20
 Serres, Michel 167, 168
 Siciliano, Enzo 184, 195, 196, 201
 Simonetti, Gianluigi 195, 201
 Sinfonico, Damiano 193, 200
 Sini, Stefania 57, 62
 Siti, Walter 3, 20
 Sklovskij, Victor 47, 62
 Sorcinelli, Paolo 137
 Sorrentino, Luigia 190, 200
 Speelman, Raniero 134, 136, 155, 156, 158
 Sportès, Morgan 3, 20
 Stara, Arrigo 177, 202
 Steiner, George 143, 144, 146, 158
 Strehler, Giorgio 167, 168
 Stroppa, Sabrina 184, 190, 191, 195, 199,
 202

T

Tabucchi, Antonio 8, 20
 Tajani, Ornella 3, 20
 Talia, Salvatore 13, 21
 Tarabbia, Andrea 3, 4, 21
 Tarrow, Susan R. 113
 Taterka, Thomas 125, 137
 Terracini, Benvenuto 54, 62
 Tesio, Giovanni 28, 40, 42, 78, 125, 137
 Thomson, Ian 87, 88, 90, 91, 94, 139,
 140, 158
 Tonello, Elisabetta 134, 136, 155, 156, 158
 Tortora, Massimiliano 3, 21
 Tranfaglia, Nicola 126, 137
 Trevisan, Vitaliano 8, 21
 Tricomi, Antonio 16, 21
 Tronci, Liana 152, 158

V

Valéry, Paul 177, 191, 202
Valéry, Paul 191, 201
Vassalli, Sebastiano 165, 169
Vegliante, Jean-Charles 161, 163, 164,
167, 169
Vercel, Roger 12, 21
Vetri, Lucio 200
Vincenti, Fiora 125, 137
Vincentini, Isabella 200
Virno, Paolo 59, 62
Vitiello, Guido 9, 21

Voronskij, Aleksandr Konstantinovič
260, 267

W

Wiesel, Elie 86, 94
Wu Ming 12, 13, 21

Z

Zampa, Giorgio 135
Zinato, Emanuele 2, 21, 57, 63, 199
Ziolkowski, Saskia Elizabeth 141, 159
Zublena, Paolo 66, 69, 70, 79
Zucco, Rodolfo 176, 192, 202

CREDITI

La realizzazione di una rivista comporta molto lavoro, il più delle volte prestato gratuitamente. «Ticontre», pur non avendo i fondi necessari per retribuire i collaboratori, vorrebbe perlomeno segnalare il contributo di ciascuno.

Di seguito l'elenco dei compiti e degli incarichi non altrimenti attribuiti.

I responsabili della sezione *Saggi* sono Matteo Fadini, Alice Loda, Federico Saviotti e Carlo Tirinanzi De Medici; della sezione *Teoria e pratica della traduzione* Andrea Binelli, Giorgia Falceri, Elsa M. Paredes Bertagnolli e Stefano Pradel; della sezione *Reprints* Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Federica C. Abramo, Matteo Fadini, Giorgia Falceri, Stefano Pradel, Nicolò Rubbi, Gabriele Sorice e Carlo Tirinanzi De Medici.

Il progetto grafico è opera di Matteo Fadini,⁴ l'impaginazione è curata da Federica C. Abramo, Matteo Fadini e Chiara Polli; la copertina è una rielaborazione da un'idea di Matteo Maroni e Luigi Stanga.

La responsabile della comunicazione è Claudia Crocco, il sito internet della rivista è gestito da Carlo Tirinanzi De Medici e Matteo Fadini.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

⁴ Per i fondamentali consigli e aiuti, si ringraziano i frequentatori del forum [GJIT](#), in particolare Claudio Beccari, Francesco Endrici, Roberto Giacomelli, Enrico Gregorio e Ivan Valbusa.

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.