



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

“T’amo, uomo sacro” : tensioni ecologiche nelle opere di Primo Levi

Relatore

Prof. Emanuele Zinato

Laureando

Irene Franco

n° matr. 1202930/ LMFIM

Anno Accademico 2021/ 2022

Tesi di Laurea

*“T’amo, uomo sacro” : tensioni ecologiche
nelle opere di Primo Levi*

Continueremo a fluire a mare
I fiumi indifferenti
O a valicare rovinosi gli argini
Opere antiche d'uomini tenaci.
Continueranno i ghiacciai
A stridere levigando il fondo
Od a precipitare improvvisi
Recidendo la vita degli abeti.
Continuerà il mare a dibattersi
Captivo tra i continenti
Sempre più avaro della sua ricchezza.
Continueranno il loro corso
Sole stelle pianeti e comete.
Anche la Terra temerà le leggi
Immutabili del creato.
Noi no. Noi propaggine ribelle
Di molto ingegno e poco senno,
Distruggeremo e corromperemo
Sempre più in fretta;
Presto presto, dilatiamo il deserto
Nelle selve dell'Amazzonia,
Nel cuore vivo delle nostre città,
Nei nostri stessi cuori.

Primo Levi, *Almanacco*

INDICE

| | | |
|--|----|-----|
| Introduzione | p. | 11 |
| Prometeo: la dialettica cultura-natura come motivo letterario | » | 11 |
| Ecologia e letteratura: un incontro eteroclito | » | 15 |
| «Ecologia»: polisemia e ambiguità | » | 17 |
| Perché la Letteratura? L'ipotesi di una prospettiva ibrida | » | 22 |
| I. Descrizione della prospettiva critica: «Ecocritica» come rilevamento della tensione uomo- natura | » | 25 |
| 1. Ecologia e letteratura: breve ricognizione | » | 25 |
| 1.1. Proposta per una critica ecologica dei testi | » | 41 |
| 1.1.2. Vecchie categorie e prospettive affini | » | 44 |
| II. L'ecosistema letterario | » | 49 |
| 1. L'autore e i testi | » | 49 |
| 2. Antica figura, nuovo genere: metamorfosi e fantascienza | » | 52 |
| 3. Contesto storico: dopo la «mutazione», la «landa sconosciuta» e inquinata | » | 56 |
| III. <i>Storie Naturali</i>, <i>Vizio di forma</i> e altri ecosistemi letterari leviani | » | 61 |
| 1. La forma del racconto | » | 61 |
| 2. Il genere: fantascienza ancipite | » | 64 |
| 3. <i>Storie Naturali</i> : il tempo dei racconti buttati giù «a tempo perso, meglio, a tempo ritrovato» | » | 71 |
| 3.1. Struttura della raccolta | » | 75 |
| 3.2. I nuclei tematici | » | 78 |
| 3.2.1. <i>I Mnemagoghi</i> | » | 79 |
| 3.2.2. Il macrotema delle macchine | » | 81 |
| 3.2.3. Il macrotema degli animali | » | 88 |
| 4. <i>Vizio di forma</i> : il disumanesimo e la nutrice | » | 101 |
| 4.1. I racconti prometeici | » | 105 |
| 4.2. I racconti dell' <i>oikos</i> | » | 113 |
| 5. Propaggini fantascientifiche e diramazioni ecologiche | » | 117 |

| | | |
|--|---|-----|
| 6. «La malvagità accettata, il cosmo prepostero, la follia geometrica» | » | 121 |
| Conclusioni | » | 125 |
| Bibliografia | » | 127 |

Abbreviazioni

(Le date si riferiscono alla prima edizione in volume)

Opere di Primo Levi¹

SQU = *Se questo è un uomo*, 1947

T = *La Tregua*, 1963

SN = *Storie Naturali*, 1966

VF = *Vizio di forma*, 1971

SP = *Il sistema periodico*, 1975

L = *Lilit*, 1981

RR = *La ricerca delle radici*, 1981

AOI = *Ad ora incerta*, 1984

RS = *Racconti e saggi*, 1986

PS = *Pagine sparse 1947 - 1987*

Altre opere

CI = *Conversazioni e interviste*²

¹ Per le opere di Primo Levi le edizioni di riferimento sono i due voll. di *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2016. Nel testo, entro parentesi, verranno indicate la sigla dell'opera e il numero della pagina.

² *Conversazioni, interviste, dichiarazioni* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. III, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2018.

Introduzione

«[...] un privilegio divino ceduto ai mortali mi ha incatenato, me misero, a questo destino. Dentro la ferula nascosi la scintilla del fuoco che avevo rubato, e il fuoco fu maestro di ogni arte per gli uomini: brillò per loro una via di salvezza, una grande risorsa»

Eschilo, *Prometeo incatenato*³

«Avresti tu pensato quando rubavi con tuo grandissimo pericolo il fuoco dal cielo per comunicarlo agli uomini, che questi se ne prevarrebbero, quali per cuocersi l'un l'altro nelle pignatte, quali per abbruciarsi spontaneamente?»

G. Leopardi, *La scommessa di Prometeo*⁴

Prometeo: la dialettica cultura-natura come motivo letterario

I passi sopra citati appartengono a due opere collocabili, teoricamente, in due diverse epoche geologiche. La tragedia eschilea farebbe infatti parte di quell'«Olocene» a cui il chimico P. J. Crutzen, nel 2000, ha proposto di far succedere una nuova epoca, denominata «Antropocene⁵». Tra la trama e l'ordito di entrambi i testi fanno capo in forma germinale alcuni temi che presentano profonde corrispondenze con le ragioni storiche e culturali a sostegno dell'adozione di tale termine. Si tratta in realtà di una

³ ESCHILO, *Prometeo*, in Id., *Le tragedie*, a cura di Monica Centanni, Mondadori, Milano, 2003, p. 307.

⁴ G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano, 2020, p. 103.

⁵ Per Enciclopedia Treccani il termine sarebbe stato coniato già agli inizi degli anni Ottanta del Novecento dal biologo E. Stoemer e solo in seguito diffuso – e proposto alla comunità scientifica – dal chimico Crutzen. Cfr. www.treccani.it/enciclopedia/antropocene, 04/07/2022. Lo storico ambientale John Robert McNeill fa invece risalire il termine direttamente a Crutzen. Cfr. J. R. McNEILL, *Qualcosa di nuovo sotto il sole. Storia dell'ambiente nel XX secolo*, Torino, Einaudi, 2020, p. XVI, trad. it. di Piero Arlorio (ed. orig., *Something new under the sun. An Environmental History of the Twentieth-Century*, 2000).

proposta non priva di controversie⁶: anzitutto, perché rinominare e periodizzare richiedono un'attività di interpretazione; in secondo luogo, perché in questo caso l'interpretazione dev'essere congiunta a parametri scientifici. Il dibattito, infatti, lungi dal configurarsi come una questione esclusivamente terminologica, si è sviluppato anche attorno all'ipotetico momento d'origine: c'è chi fisserebbe l'inizio della nuova epoca dalla metà del XX secolo in poi e chi vorrebbe invece retrodarlo alla fine del XVIII secolo, in corrispondenza della prima Rivoluzione Industriale. L'operetta leopardiana si troverebbe dunque in un limbo o a cavallo tra la fine di un'epoca geologica e l'inizio di un'altra. Tuttavia, in attesa che negli ambienti scientifici si trovi un accordo, si può ragionare su un dato evidente: nella scrittura leopardiana quello della modernità è un ganglio tematico tutt'altro che secondario; dall'alba di quella modernità industriale, Leopardi antivedeva i lati oscuri delle magnifiche sorti e progressive e dell'antropocentrismo positivista. In un certo senso, lo scarto tra il suo Prometeo e i titani antichi ci guida in questo passaggio tra "intergeologico".

La proposta dell'«Antropocene» si fonda sulla necessità di esprimere, a partire dalla denominazione scientifica, la centralità assunta dalle attività antropiche sul pianeta e il loro ruolo rispetto ai cambiamenti che lo attraversano. In quest'ottica, l'insieme di conoscenze e mezzi propri della specie umana – che potremmo sinteticamente chiamare «cultura» – è considerato alla stregua di un fenomeno geologico per l'impatto che ha generato e genera sull'ambiente e, di conseguenza, come elemento antitetico rispetto alla dimensione della «natura». Non si tratta, del resto, di un punto di vista coevo alla proposta dell'Antropocene: l'idea di cultura intesa come forza geologica era stata già introdotta in ambito scientifico da Vernadskij, verso la fine del XIX sec., attraverso il concetto di «noosfera», specularmente a quello di «biosfera»; se quest'ultima riguarda sostanzialmente l'ambiente terrestre che ospita il *bios*, la vita, e quindi l'insieme degli ecosistemi terrestri, la noosfera è invece il «risultato dell'attività del pensiero dell'uomo, [...] sull'ambiente⁷». La «noosfera», cioè, rappresenta, all'interno del macro

⁶ Non è stata l'unica proposta di ridenominazione, ma senz'altro quella che ha riscontrato più consensi per la sua pregnanza semantica. Tra le tante, «Capitalocene» si propone di restituire un panorama più onesto rispetto alle attuali responsabilità dell'inquinamento del Pianeta, cfr. M. GIULI, N. PORCELLUZZI, *Medusa. Storie dalla fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Nero, Roma, 2021.

⁷ Per il concetto di «Noosfera» proposto da Vernadskij, vd. V. VERNADSKIJ, *La biosfera e la noosfera*, a cura di D. Fais, Sellerio, Palermo, 1999. Si trova una definizione sintetica dello stesso concetto da parte del geografo russo Vladimirovič alla voce 'Annenkov, Vladimir Vladimirovič' dell'Enciclopedia Treccani online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/vladimir-vladimirovic-annenkov/>, 22/07/22. Per declinazioni

ecosistema pianeta, lo spazio che è stato plasmato dalle attività degli esseri umani in quanto specie dotata del pensiero.

Il cammino dell'umanità come specie intelligente parte idealmente dalla scoperta del fuoco, simbolo primordiale dell'ingegno e della tecnica quale possibilità di riscatto da una condizione di natura in cui lo scarto tra la nostra specie e quella animale era labile. L'inizio del progresso umano coincide quindi con una scissione, che ritroviamo come nucleo tematico dell'antico mito greco di Prometeo, in particolare nella versione di Eschilo. Non è forse un caso che Prometeo sia colui che dona il fuoco agli uomini, ma anche colui crea gli uomini⁸, come se i due momenti – la nascita del genere umano e la nascita della tecnica – non potessero che coincidere fin dai primordi. Il punto in cui le varie versioni antiche concordano tra loro è il furto del fuoco e il dono che il titano ne fa ai mortali. Oltre a sancire la sua condanna, tale gesto rappresenta un momento di rottura rispetto a quel che era stato deciso dal padre degli dei. Per queste ragioni, Prometeo incarna il ruolo dell'eroe curioso e disobbediente⁹ che apre il varco alla modernità intesa come piena realizzazione delle potenzialità del progresso tecnico-scientifico e del dominio dell'uomo sulla natura.

Tuttavia il mito, nelle sue versioni antiche, presenta un grado di complessità che non si esaurisce nella figura dell'eroe sovversivo che elide una volta per tutte i limiti posti dalla divinità (vale a dire dalla natura) e avvia la specie umana sulla strada del progresso; né il simbolo del fuoco coincide pienamente con la tecnica modernamente intesa, neutra e scaltra applicazione della conoscenza scientifica che tutto può e tutto piega. Questa lettura, come vedremo in seguito, appartiene piuttosto a interpretazioni e riscritture che fanno capo – non a caso – all'epoca moderna, quando si realizza pienamente il turbamento della coesistenza irenica fra natura e cultura, *téchne* e *physis*.

La figura di Prometeo ci giunge innanzitutto dalla *Teogonia* di Esiodo. Come si può evincere dal fatto che il racconto si situa nella cornice di un'opera cosmogonica¹⁰, il fulcro della vicenda è qui il costituirsi delle gerarchie tra le divinità e, nel passo in cui appare Prometeo, la narrazione si concentra sulla contesa diretta tra questi e Zeus. Non

interdisciplinari del concetto, vd. C. DIDI, *Sulla genesi e il significato del cronotopo in Bachtin*, "Ricerche slavistiche" 7, (53) 2009: 143-156, p. 144, n 3.

⁸ La tradizione del Prometeo creatore degli uomini è tardiva e risalirebbe ad Apollodoro, cfr. *Note ai testi* in G. Leopardi, *Poesie e prose*, p. 1301, n. 12.

⁹ Già in Esiodo il titano è «Prometeo, / scaltro, dai disegni molteplici» (vv. 510-511), «Prometeo dai progetti scaltri» (v. 521), «Figliolo di Giapeto che conosci astuzie più di tutti» (v. 559) e così via. Cfr. ESIODO, *Teogonia*, a cura di Gabriella Ricciardelli, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2018.

¹⁰ Cfr. *Introduzione* a ESIODO, *Teogonia*, a cura di Gabriella Ricciardelli, pp. XII e XVIII.

emerge alcuna preoccupazione relativa al destino dei mortali, né il dono del fuoco si configura come un gesto rivoluzionario; piuttosto, è un'astuzia prevista e immediatamente stroncata dall'autorità divina.

Nel *Prometeo incatenato* di Eschilo – unica tragedia giunta di una trilogia dedicata al titano – il furto del fuoco e la punizione sono, sì, il principale motore narrativo (la tragedia si apre infatti sull'incatenamento di Prometeo alla rupe e lo stesso Eschilo, nell'*Argomento* scrive: «Il punto più importante è l'incatenamento di Prometeo¹¹»), ma la contesa è spostata su un piano differente. Il gesto di Prometeo rappresenta la necessaria rottura di un equilibrio che non ricade solo sui rapporti tra le gerarchie divine, ma soprattutto sul destino dei mortali. Prometeo accetta la punizione di Zeus prima di compiere il furto stesso: «Ma io sapevo già tutto, lo sapevo! Volevo, volevo farlo il mio sbaglio: non intende negarlo! Per aver aiutato i mortali, avrei avuto un castigo;¹²». Per tutta la tragedia, l'eroe è attraversato dall'urgenza di giustificare le ragioni e gli effetti del suo gesto, atto a compensare un'ingiusta volontà divina. Ma quali saranno le conseguenze sui mortali? Prometeo racconta d'aver compiuto, per loro, un passo preliminare: prima di renderli destinatari del dono che avrebbe per sempre mutato la loro condizione, era necessario eludere la coscienza della morte attraverso la speranza: un completo inganno, necessario affinché si innescasse nei mortali il desiderio per la vita. Solo dopo averne intorpidito della ragione, Prometeo può procedere a donare loro il fuoco, oggetto metaforico e polisemico. Analizzando i dialoghi del titano col Coro emerge infatti che il fuoco racchiude un quadro di conoscenze e abilità piuttosto ampio, non coincidente pienamente col concetto moderno di tecnica. Nel dono del titano sembrano incastonati tutti i tratti che ci rendono umani e separano la nostra specie da quelle animali: il *logos*, linguaggio e al contempo come capacità razionale, la capacità di memorizzare e tramandare (dunque la poesia) ed infine, ma solo infine, la tecnica. A segnare il solco tra noi e le altre specie pare esserci molto più di una scintilla.

La caratterizzazione di Prometeo nell'operetta leopardiana mescola elementi riferibili alla versione esiodea (per l'inganno della vittima sacrificale)¹³, a quella eschilea (Prometeo donatore del fuoco) e a quella del *Protagora* di Platone (Prometeo

¹¹ ESCHILO, *Le tragedie*, p. 297.

¹² *Ivi*, p. 317.

¹³ ESiodo, *Teogonia*, vv. 535 e ss.

creatore dei primi uomini con l'argilla)¹⁴. Il legame con le fonti antiche, tuttavia, non esaurisce i significati che il poeta recanatese attribuisce al mito, del quale del resto l'operetta non vuole essere una riscrittura. Leopardi rende l'eroe antico figura per altri significati: da una parte, di messa in crisi della visione antropocentrica del mondo; dall'altra, di demistificazione del mito del progresso e dell'ingenuo ottimismo che segna le soglie della modernità¹⁵. *La scommessa di Prometeo* si pone in chiave parodica all'interno dell'opera stessa: detiene infatti un legame intratestuale con l'operetta d'apertura – *Storia del genere umano* – rispetto alla quale abbassa il tono solenne – esempio esplicito in tal senso sono i riferimenti spazio-temporali nei due testi – e smorza il ruolo delle divinità. Mentre nella prima operetta il tempo è indefinito, ancora precedente alla storia della civiltà e gli uomini vivono in un luogo imprecisato in stato di natura, nella seconda le coordinate di spazio e tempo appaiono ironicamente dettagliate. Costituisce inoltre una sorta di prosecuzione parodica del mito antico: cosa succede dopo che Prometeo ha creato gli uomini e donato loro il fuoco? Ha creato delle creature felici? Attraverso lo stile ironico Leopardi ridisegna un mondo in cui Prometeo non ha più nulla di cui essere orgoglioso: la sua invenzione del genere umano è uno scacco, il suo furto agli dei un inutile sacrificio. La figura del beffardo Momo – voce leopardiana – schernisce l'ottica antropocentrica del titano affermando che, piuttosto, nella squallida competizione divina avrebbe avuto più possibilità di vittoria suo fratello Epimeteo per l'invenzione degli animali. La civilizzazione successiva al dono del fuoco non è stata bastevole a generare una stirpe felice, viziata anche nelle parti più opulente della civiltà.

Ecologia e letteratura: un incontro eteroclitico

La tensione tra natura e cultura, il rovesciamento del punto di vista antropocentrico, l'indagine del rapporto tra umano e animale e dell'uso della tecnica come mezzo per plasmare l'ambiente rappresentano dei segmenti di contiguità tra ecologia e letteratura; più precisamente, tra oggetti di studio dell'ecologia come scienza e alcuni temi e risorse formali messi a punto nei testi letterari. Già da qualche decennio

¹⁴ «[...] Prometeo, venuto a parte del concorso con mandarvi il modello di terra che aveva fatto e adoperato a formare i primi uomini», G. LEOPARDI, *Prose e poesie*, voll. II, p. 54. Il riferimento alla creazione degli uomini a partire da un impasto d'argilla deriverebbe da Apollodoro (*Biblioteca* I, 7,1) e Igino (*Astronomia* 2, 42), cfr. *Commento e note* a G. LEOPARDI, *Prose e poesie*, voll. II, p. 1301, n 12.

¹⁵ In controtendenza rispetto al periodo storico ed alle versioni Sette-Ottocentesche del mito, nelle quali Prometeo viene invece raffigurato come simbolo trionfante dell'epoca scandita dallo sviluppo industriale.

la critica letteraria ha rivolto la propria attenzione a questo incrocio, per il quale sono state adottate varie denominazioni, riflettenti fasi, metodi e visioni più o meno distanti tra loro: *ecocriticism*, ecocritica, ecoletteratura, *material ecocriticism*, ecologia letteraria, critica ecologica¹⁶.

Questo lavoro prende avvio da una ricognizione della storia dell'ecologia letteraria come metodo critico e dei contributi considerati più rilevanti al fine di tracciare le vie battute e quelle possibili di un percorso in divenire. Si rileverà come, benché un fondo comune sia costituito dal suo porsi come discorso strettamente correlato all'attualità materiale della crisi ambientale e al discorso geologico-culturale dell'Antropocene, le differenze tra le varie correnti siano notevoli e ascrivibili alla storia della teoria e della critica letteraria propria di determinati luoghi. Le tappe storiche e le diverse tendenze saranno meglio precisate nel primo capitolo di questo lavoro.

La parte analitica e interpretativa prenderà in esame alcuni racconti di Primo Levi, autore che rientra a pieno nel paradigma di contaminazione tra «le due culture¹⁷». L'associazione tra scienza, tecnologia e letteratura lo riguarda infatti dal punto di vista biografico, culturale e letterario; sostanzia le sue opere, tracciando vie di ibridazione che si propagano sul piano dei generi, dei temi e del linguaggio. In particolare, come vedremo, il legame tra le sue proteiformi scritture è riconoscibile nel genere fantascientifico, nelle figure animali e nel motivo della metamorfosi. Si vedrà come quello fantascientifico non si configuri come frequentazione occasionale, ludica o circoscritta ad un periodo. Al contrario, la scelta di questo genere – a cui Levi conferisce una particolare declinazione – è funzionale alla rappresentazione di temi e motivi che permeano la sua scrittura in maniera verticale e che potremmo definire ecologici in quanto riguardano il rapporto tra cultura e natura, il cammino evolutivo ed il legame circolare dell'uomo con l'ambiente e dell'uomo con esseri viventi – animali o ibridi, reali e immaginari – e macchine. Combinato alla fantascienza, il motivo classico della metamorfosi viene impiegato per spostare il punto di vista antropocentrico e per porre in rilievo le zone di contaminazione tra umanità e animalità.

¹⁶ In questo lavoro, il termine *ecocriticism* sarà impiegato per indicare esclusivamente gli studi di ambito americano e anglosassone. I termini italiani, invece, verranno impiegati indifferentemente, poiché manca un termine italiano che sia semanticamente analogo a quello inglese, come fa notare Serenella Iovino: «tradurre *ecocriticism* con l'italiano "ecocritica" è una soluzione che sta lentamente prendendo piede [...] Tuttavia, è mia convinzione che tra le due parole non ci sia una corrispondenza totale, essendo l'inglese *criticism* direttamente collegato alla critica letteraria, cosa che invece non avviene con l'italiano "critica".» (S. IOVINO, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015, p. 24, n. 4).

¹⁷ C. P. SNOW, *Le due culture*, a cura di A. Lanni, Marsilio, Venezia, 2005.

Al momento, pare fruttuoso proseguire con la formulazione di dubbi programmatici. Potremmo a esempio iniziare col chiederci quale vantaggio possa giungere ai testi letterari – le cui risorse sono l’ambiguità, la polisemia, la plurivocità – da un dialogo con una disciplina scientifica – le cui caratteristiche sono l’univocità, la certezza, l’empirismo. E perché, del resto, proprio l’ecologia, tra le altre discipline, potrebbe essere una risorsa? Quali sono le forme testuali attraverso le quali la letteratura incrocia l’ecologia? E in quanto alla letteratura, in quale senso essa può comprendere in sé una traccia ecologica? Stabilito in cosa consista, bisognerebbe poi domandarsi se la dimensione ecologica dei testi riguardi solo quelli contemporanei (nati, cioè, da quando l’ecologia è diventata coscienza diffusa di uno squilibrio ambientale) o se, invece, l’ecocritica possa costituire una risorsa interpretativa anche per i testi svincolati da tale presupposto. Per tentare di rispondere, sarà bene considerare separatamente le due discipline e tentare, alla fine, di cogliere la ragione del loro incontro e le possibilità di una potenziale interdisciplinarietà.

«Ecologia»: polisemia e ambiguità

Il cambiamento climatico e la crisi ecologica del pianeta sono ad oggi parte preponderante dei temi dell’attualità. Lo sono innanzitutto attraverso eventi fattuali: i fenomeni climatici più o meno impetuosi o estremi – che ci si ostina a definire “straordinari”, a dispetto della loro crescente frequenza¹⁸ – e le nefaste conseguenze che essi scatenano, spesso su scala globale; in secondo luogo, attraverso disegni politici che si pongono come obiettivo – almeno in linea teorica – il contenimento della crisi ambientale¹⁹. L’esempio più recente e rappresentativo in termini di ampiezza

¹⁸ A considerare il fenomeno sul lungo periodo, sarebbe tuttavia errato affermare che il cambiamento ambientale appartenga all’epoca contemporanea in senso stretto. Non solo, infatti, com’è noto «Sulla Terra, il cambiamento ambientale è vecchio quanto il pianeta», ma, pur guardando alla porzione di tempo in cui il fenomeno ha subito una sensibile accelerazione, si constata che esso si snoda almeno lungo un secolo: il Ventesimo. Nella visione di J. R. McNeill il cambiamento ambientale è «il» fenomeno che caratterizzerà in maniera preponderante le future analisi storiografiche del XX secolo: «[...] il genere umano ha sottoposto la Terra a un esperimento non controllato di dimensioni gigantesche. Penso che, col passare del tempo, questo si rivelerà l’aspetto più importante della storia del XX secolo [...] Nella storia dell’ambiente il XX secolo acquisisce una sua peculiarità a motivo dell’accelerazione davvero impressionante di un gran numero di processi che comportano il cambiamento ecologico» (J. R. McNEILL, *Qualcosa di nuovo sotto il sole*, p. 3).

¹⁹ La nascita della politica climatica come fenomeno internazionale è in realtà risalente già agli anni Ottanta del secolo scorso: «Nei decenni Ottanta e Novanta, col diffondersi dell’informazione sul cambiamento climatico, è nata una nuova forma di politica internazionale: la politica climatica» (J. R. McNEILL, *Qualcosa di nuovo sotto il sole*, p. x). Cfr. anche C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli, 2013, p. XIII. Tuttavia, oltre al sostanziale fallimento dei vari protocolli e accordi che hanno segnato le tappe di circa un ventennio, solo in tempi recenti le politiche ecologiche vengono presentate attraverso la semantica dell’urgenza, della necessità e della cooperazione, a causa dell’incalzare dei cambiamenti ambientali (emblematica a tal proposito l’immagine dei “Climate clock” sparsi per il mondo, giganti orologi analogici che scorrono all’indietro, segnando il tempo residuo

programmatica è il piano di transizione ecologica intrapreso dalla Commissione Europea e denominato “Green Deal”²⁰, il quale si compone di varie parti tra norme, programmi e disposizioni, attive e adattive²¹, da adottare entro il 2050. Altrettanto evidente è la pervasività di questi temi sul piano della comunicazione quotidiana. Attraverso canali eterogenei, e su livelli d’analisi differenti, il discorso ambientale permea il linguaggio mediatico e quello pubblicitario. In particolare, sul piano mediatico proliferano articoli, *podcasts*, documentari e contenuti video che si oscillano dal dibattito generale all’inchiesta su uno specifico tema ambientale, dal discorso militante al contenuto informativo-pedagogico su stili di vita e consumo sostenibili²², da campagne di sensibilizzazione a manifestazioni e *sit-in*²³; sul piano della comunicazione commerciale imperversa la promozione dei consumi cosiddetti “green”, categoria applicata a prodotti molto diversi tra loro²⁴, la quale fa leva su un approccio piuttosto ingenuo dell’ecologismo contemporaneo ai concetti di “natura”, “naturale” e “biologico”, percepiti aprioristicamente come portatori di valori positivi²⁵. Entrambi i contesti comunicativi, sebbene si distinguano per gli scopi, condividono l’appropriazione dell’immaginario ecologico e dei contenuti sul rischio ambientale inquadrandoli in strutture «narrative», in cui sia cioè rilevabile un paradigma di temi, motivi, figure retoriche e termini-chiave ricorrenti. Non si tratta di un fenomeno nuovo, né di una caratteristica precipua del rapporto tra discorso ecologico e letteratura. Fa

per azzerare le emissioni di anidride carbonica e restare entro la sogli di aumento medio di temperatura globale a 1,5°).

²⁰ https://ec.europa.eu/clima/policies/eu-climate-action_en - 22/11/2021.

²¹ Sul sito ufficiale dell’Unione Europea, nella sezione *EU Action* dedicata alla descrizione dell’*European Green Deal* si legge, in merito agli obiettivi con scadenza al 2050: «riduzione delle emissioni di gas a effetto serra [...] per almeno il 55%»; «l’Europa intende essere una società resiliente ai cambiamenti climatici». Queste stringhe di testo ci danno un’idea del tipo di strategia che si intende adottare, la quale non può configurarsi come esclusivamente attiva, perché alcuni limiti sono stati già ampiamente superati e bisogna fronteggiarne gli effetti attraverso lo stimolo dei alcune facoltà adattive della nostra specie.

²² «Sostenibile» (e in generale il campo semantico della sostenibilità), insieme a «naturale» ed «ecologico» sono solo alcuni dei termini, apparentemente neutrali, che formano i paradigma del discorso ecologico contemporaneo. Si tornerà in seguito sulla valenza di tali termini, trasmutati da un campo all’altro, e di come le risorse della linguistica e della letteratura possano illuminarne la dimensione ambigua e plurivoca, a turbarne l’apparente monolitismo e l’opaca neutralità.

²³ Uno per tutti, il più famoso a livello globale e significativo per esser nato dal basso, tra i cosiddetti *millenials*, il *Fridays for future* in cui la consapevolezza del problema, sebbene si esprima in maniera ondivaga attraverso *slogan*, è accompagnata dalla volontà di un rinnovato dialogo con le istituzioni.

²⁴ Si parla a tal proposito di *greenwashing*, una linea di comunicazione politica o di marketing che abbia come scopo quello di rappresentare un determinato contesto o di vendere un prodotto, attribuendo ad essi caratteristiche ecologiche che in realtà non possiedono (per motivi diversi e spesso combinati tra loro: si pensi ad esempio alla natura dei materiali o alle tecniche di produzione, alle modalità di smaltimento per i materiali di scarto, al metodo scelto per il trasporto e la distribuzione o, nel caso di scelte politiche, ad investimenti che non avranno effetti benefici, duraturi o incisivi su un determinato ambiente. Per il significato del termine, cfr., Enciclopedia Treccani: www.treccani.it/vocabolario/greenwashing_%28Neologismi%29/- 14/12/2021.

²⁵ Per questa concezione al paradigma ecologico coevo, cfr. N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 46 e p. 227, n. 3.

piuttosto parte di quel processo che, già un decennio fa, Remo Ceserani aveva messo in luce: le implicazioni delle strutture letterarie nella comunicazione corrente²⁶.

Sebbene parzialmente, però, anche le strategie comunicative, gli *slogan*, le nuove dinamiche che regolano i consumi e le lotte politiche sono parte dell'ecologia intesa come «struttura di senso²⁷», ovvero di un sistema che comprenda delle conoscenze, dei valori, un immaginario che abbiano un'influenza più o meno diretta sulla società, nel suo quotidiano, dal punto di vista politico, materiale e culturale. In quanto struttura, quello di ecologia è un concetto complesso, che ha assimilato nel tempo una stratificazione semantica piuttosto eterogenea, anche in merito alla sua capacità di aprire varchi ad altre discipline.

Pare opportuno partire dall'accezione scientifica, punto d'origine rispetto agli altri embricati valori. È a partire dagli anni Sessanta del XIX sec. che l'ecologia si configura infatti come disciplina scientifica, o meglio, come branca di una disciplina già esistente, la fisiologia²⁸. Comincia a formarsi nella fervente cornice delle ricerche biologiche moderne, coincidente con la diffusione delle teorie darwiniane e, difatti, si propone di trattare «dei rapporti fra gli organismi e l'ambiente in cui vivono e si sviluppano²⁹» e di «spigare quegli aspetti della teoria darwiniana, come gli adattamenti, non spiegabili attraverso le leggi dell'ereditarietà coltivate da un'altra branca delle scienze biologiche: la genetica³⁰». Chi ne coniò il termine fu lo zoologo tedesco Ernst Haeckel (il termine italiano è infatti il calco del tedesco '*Oekologie*'³¹). Attualmente, dal punto di vista scientifico-disciplinare, l'ecologia si occupa dello studio degli ecosistemi terrestri³².

I due termini dell'etimo greco (*oikos* e *logos*) hanno innanzitutto valore descrittivo, dal momento in cui denotano sinteticamente quale sia l'oggetto di studio

²⁶ Cfr. R. CESERANI, *Convergenze: gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010, p. 1. Secondo Ceserani, si tratta del paradosso che attraversa la letteratura in epoca contemporanea: a fronte di una sua presunta perdita di prestigio, si assiste d'altro canto ad un rinnovato interesse per le – o per l'impiego delle – sue specifiche modalità discorsive (narratività, apparato retorico, forme).

²⁷ Cfr. N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adì editore, 2020, p. 1. (www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura-27/09/2021) e N. SCAFFAI *idem*, *Letteratura e ecologia*, p. 73.

²⁸ Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/enciclopedia/ecologia-27/09/2021.

²⁹ Cfr. S. BATTAGLIA, GDLI: Grande dizionario della lingua italiana, UTET, Torino, 1961-2002, s.v. *ecologia*.

³⁰ Cfr. C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica*, p. 53.

³¹ Cfr. T. DE MAURO, GRADIT: Grande dizionario italiano dell'uso, UTET, Torino, 1999-2000, s.v. *ecologia*, <https://dizionario.internazionale.it/parola/ecologia-27/09/2021>.

³² Cfr. Enciclopedia Treccani: «Con maggiore aderenza alla realtà odierna, l'ecologia può essere definita la scienza degli ecosistemi.», www.treccani.it/enciclopedia/ecologia_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/-27/09/2021.

della disciplina: l'*oikos* inteso quale spazio di interazione tra organismi viventi e i fattori che lo rendono abitabile³³; d'altro canto, essi irradiano la polisemia del termine "ecologia" per almeno due ragioni. La prima è che contengono in nuce le altre due accezioni riferibili al termine: quella di «attività agricole, industriali, ecc. ecologicamente compatibili» (che abbiano, cioè, una ricaduta diretta sull'ambiente), e quella di «insieme dei problemi ambientali e dei provvedimenti da adottare per la salvaguardia dell'equilibrio naturale³⁴». Quest'ultima è del resto l'accezione ricorrente nel lessico comune, poiché proprio attraverso la consapevolezza dei rischi ambientali, dagli anni settanta del secolo scorso, l'ecologia è stata largamente conosciuta dal pubblico non specialistico ed è diventata gradualmente parte della cultura di massa.

La seconda ragione, quella più interessante per il nostro discorso, è che *oikos* e *logos* richiamano i concetti di «natura» e «cultura» e il modo in cui il loro rapporto si è configurato nel tempo sul piano della riflessione filosofica, ma anche sul piano materiale e dunque storico. La riflessione sulla natura, intesa come spazio e come insieme delle creature non umane che popolano quello spazio, è un processo di lunga durata, operante già a partire dalle filosofie antiche presocratiche. Al suo interno potrebbero essere rilevati due livelli essenziali: uno è rappresentato dalla volontà umana di conoscere e comprendere lo spazio circostante e le specie diverse dalla propria; l'altro, a partire dal precedente, coincide col modo in cui ci siamo autorappresentati come specie rispetto a ciò che è stato definito «natura» e, di conseguenza, con la configurazione del nostro ruolo rispetto alle altre specie e all'ambiente. Un'importante svolta è ravvisabile in epoca rinascimentale, quando, soprattutto attraverso la filosofia cartesiana, si fa strada la possibilità di una conoscenza analitica della natura e di una visione di questa in termini meccanicistici. Tale vena di pensiero pulsa alle radici della modernità e contiene già in sé l'idea di uno scarto tra due poli: quello della natura come ente conoscibile e prevedibile perché governata da leggi fisse, e il polo dell'*umano-agens*, dotato di una qualità precipua (l'intelletto), grazie al quale ciò che è conoscibile diventa anche controllabile e modificabile.³⁵ La modernità, presentando la tecnica quale strumento trionfalistico e infallibile per le sorti umane, condurrà sul piano effettivo il

³³ Cfr. Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/ecologia> - 15/09/2022.

³⁴ GRADIT, s.v. *ecologia*, <https://dizionario.internazionale.it/parola/ecologia> - 10/10/22; analoghe sono le accezioni che fornisce il Vocabolario Treccani online https://www.treccani.it/vocabolario/ecologia_res-dd67e72c-0019-11de-9d89-0016357eee51-10/10/22; mentre il GDLI riferisce un unico significato, quello di disciplina scientifica afferente alla biologia.

³⁵ Cfr. C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica*, p. 70.

divorzio tra cultura e natura. Non è casuale che il mito di Prometeo, in cui cultura e natura costituiscono il nucleo tematico tensivo, conosca notevole vitalità nel periodo delle rivoluzioni industriali, tra XVIII e XIX secolo, e che, come avviene per ogni rilettura, ciò comporti l'integrazione di una *Weltanschauung* non presente nel mito antico. Come ha spiegato Daniele Guastini³⁶, benché il rapporto armonico tra *téchne* e *physis*, rilevabile già nei poemi omerici, appaia innegabilmente complicato dal gesto del furto nel mito eschileo, resta invariata

l'idea per la quale nella *téchne* risieda innanzitutto un criterio d'intervento ordinato sulla natura che rapporta l'intervento umano all'ordine generativo della *physis*. [...]Il problema del Prometeo eschileo è insomma il problema dei limiti naturali della *téchne*, che l'uomo deve saper misurare e la cui capacità di misura fa dell'uomo, come si legge nella tragedia, non più un *nepis*, un infante, ma un essere «assennato e capace di pensiero³⁷».

La stessa portata semantica del termine «prometeico» non si riferisce in maniera neutra a «le vicende dell'eroe mitico Prometeo». Piuttosto condensa in sé i motivi dell'interpretazione moderna e del pensiero post-industriale, il quale ha determinato una scissione che, secondo lo stesso Guastini, è storicamente rilevabile in corrispondenza dell'inizio della modernità e che esprimerebbe una pratica d'uso della tecnica quale strumento di consumo incessante e predatorio delle risorse naturali «a cui attingere come a un “fondo utilizzabile”³⁸».

Ora, se, da una parte, come hanno fatto notare i due filosofi dell'ambiente Schroeder e Benso, nell'etimo della denominazione della disciplina scientifica ottocentesca è contenuta l'idea di uno studio cartesiano della natura, riflettente il «desiderio umano di comprendere le cose secondo ordinamenti precostituiti dalle capacità intellettive degli esseri umani stessi³⁹», d'altro canto bisogna tener conto del significato altro – e per certi versi opposto o speculare – che il termine «ecologia» ha assunto successivamente. Una concezione ecologica del mondo riflette una visione olistica dell'ambiente, degli esseri viventi e dei processi che li riguardano. Come afferma Serenella Iovino: «un'ottica ecologica [...] è quella della compresenza⁴⁰».

³⁶ D. GUASTINI, *Filosofia ed ecologia*, in C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica*, pp. 74- 76.

³⁷ D. GUASTINI, *Filosofia ed ecologia*, in C. Salabè (a cura di), *Ecocritica*, p. 75.

³⁸ C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica*, pp. 70- 71.

³⁹ B. SCHROEDER, S. BENSO, *Pensare ambientalista: tra filosofia e ecologia*, Paravia scriptorium, Torino, 2000.

⁴⁰ S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, p. 14.

Il pensiero ecologico, quindi, contiene in sé un'ambiguità; in qualche maniera esso è al contempo figlio e genitore: figlio dell'epoca moderna e del suo approccio utilitaristico alle risorse naturali attraverso la conoscenza tecnico-scientifica; genitore di un'etica ambientale non antropocentrica e della percezione di pericolo per la nostra sopravvivenza come specie⁴¹; della consapevolezza del divorzio tra umanità e natura e del tentativo di una – almeno parziale – ricomposizione.

Perché la Letteratura? L'ipotesi di una prospettiva ibrida.

«Why is literature» è parte del titolo implicitamente interrogativo di un saggio di Paul Hernadi⁴². Il quesito che anima il suo intervento ha il merito di superare il punto di riferimento dei consueti dibattiti sull'utilità della letteratura, poiché viene posto da una prospettiva che istituisce un cortocircuito tra cultura e natura e pone su un piano comune letteratura e processi biologici. Secondo Hernadi, la letteratura ha accresciuto le capacità evolutive della specie – nella fase della sua fruizione, ma anche in quella della produzione – attraverso la stimolazione di diverse facoltà. Innanzitutto, la facoltà immaginativa, che avrebbe permesso la simulazione di esperienze e dunque di sperimentare oltre rispetto alla percezione spazio-tempo collettiva e, probabilmente, anche di anticipare la vita effettivamente vissuta; la capacità mnemonica, avrebbe forgiato una memoria collettiva condivisa dalla specie e più memorie di particolari comunità; inoltre, attraverso i ben noti meccanismi di identificazione e straniamento, la letteratura avrebbe sostenuto i rapporti intraspecifici e incoraggiato un allontanamento dalla chiusa della propria situazione particolare per un avvicinamento all'altro. Per quanto riguarda la memoria, già nel discorso del Prometeo eschileo essa appariva come parte del prezioso dono del fuoco: la letteratura ha contribuito a renderci umani «non diversamente, potremmo aggiungere, dallo sviluppo del linguaggio stesso. O dal controllo del fuoco⁴³». Quale potrebbe essere il terreno di coltura comune a ecologia e letteratura? Le ipotesi di Hernadi hanno, se non altro, il merito di tentare di rispondere

⁴¹ Il rischio non è percepito con distinzione netta tra natura e specie, cioè tra rischio per il pianeta e rischio per la specie umana, come banalmente si può evincere dai campi semantici operanti nella maggioranza dei discorsi contemporanei sul tema della crisi ambientale. In essi non v'è – o non è espressa – l'idea di un'autosufficienza del pianeta, in quanto *oikos*, rispetto all'uomo. In realtà, come fanno notare L. Rossi e M. L. Costantini in C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica: la letteratura e la crisi del pianeta*, il rischio interessa innanzitutto la o le specie, in relazione allo sconvolgimento degli ecosistemi, piuttosto che il pianeta in sé, «il quale potrà continuare a esistere qualunque sia il comportamento umano» (op. cit., p. 54).

⁴² P. HERNADI, *Why Is Literature: A Co-Evolutionary Perspective on Imaginative Worldmaking*, "Poetics Today", 23:1 (2002), pp. 21-42.

⁴³ M. BARENGHI, *Cosa possiamo fare con il fuoco?: letteratura e altri ambienti*, Quodlibet, Macerata, 2013, p. 18.

al motivo per cui gli uomini abbiano trovato il tempo di svolgere azioni non strettamente collegate a vantaggi biologici, quali la letteratura. Potremmo dire che la letteratura contiene costitutivamente delle tracce biologiche per il fatto di aver riguardato esclusivamente la specie umana ed ecologiche per il fatto d'aver accompagnato l'esistenza umana nello spazio fisico e temporale della terra. Questi assunti di base si evolvono tuttavia in un discorso più complesso se accostato alla pratica interpretativa.

La letteratura fa parte del pensiero umano e di quella «noosfera» entro cui i biologi hanno inquadrato lo spazio antropizzato; pertanto, chiedersi quale ruolo essa abbia svolto nel determinare la sua esistenza materiale sul pianeta e il rapporto tra uomo e ambiente pare lecito, oltre che sempre più necessario. È qui che si fa cogente la potenzialità di un percorso critico interdisciplinare tra ecologia, letteratura e scienza, tenendo tuttavia in conto che i testi letterari non sciolgono le ambiguità, né forniscono manuali di sopravvivenza e mettendo in conto il rischio che si corre battendo questa via: privare i testi della loro autonomia e puntare alla creazione di un canone “ecologicamente utile”. La letteratura non ha alcuna certezza di operare nel e per il bene. Si tratta di una risorsa conoscitiva, grazie alla quale possiamo vederci da fuori, guardare al nostro cammino umano e ai rapporti intrattenuti con le altre specie e con l'ambiente circostante dal nostro podio di *Sapiens*.

CAPITOLO I

Descrizione della prospettiva critica: «Ecocritica» come rilevamento della tensione uomo-natura.

1. Ecologia e letteratura: breve ricognizione

Quello fra letteratura ed ecologia può sembrare un incontro eteroclitico. Contrariamente a quanto avviene nel caso in cui si parli di incontri ormai ben fondati nella tradizione degli studi comparatistici, quali a esempio quelli riguardanti letteratura e arte, letteratura e musica, letteratura e filosofia, letteratura e cinema la differenza è in effetti evidente: le comparazioni fra la letteratura e le altre forme d'arte si situano all'interno del medesimo ambito disciplinare, pertanto la comparazione può svilupparsi attraverso categorie comuni, pur tenendo conto della diversità dei codici; l'ecologia, invece, pertiene all'ambito delle discipline scientifiche. L'interazione tra critica letteraria ed ecologia rimanda dunque – almeno potenzialmente – al piano più generale dei rapporti tra le discipline scientifiche e quelle umanistiche, rispetto al quale può porsi come occasione di riflessione. La questione dell'interrelazione tra i campi del sapere era stata posta dallo scienziato e scrittore C. P. Snow già nel 1959. Con l'icastica espressione delle «due culture» Snow denunciava una postura di reciproca indifferenza tra la sfera delle scienze esatte e quella delle discipline umanistico-letterarie. Due culture contrapposte, due differenti vie «per conoscere e per interrogarci⁴⁴» prive di un momento integrativo perché immerse in un moderno dualismo – che potrebbe riflettere quello tra cultura e natura – tarato sull'imperativo di neutralità per i saperi tecnico-scientifici di cui vediamo quotidianamente i rischi e le aberrazioni e sulla posizione collaterale spesso assegnata alle discipline umanistiche. La complessa crisi ecologica in cui ci troviamo, però, nel comprendere in sé, inestricabilmente, fattori culturali e naturali (dunque definibili e affrontabili dal punto di vista scientifico), ci spinge a rivedere il paradigma dualistico su cui si fonda la modernità; o forse, dal punto di vista di Bruno Latour, ci dimostra che «non siamo mai stati moderni»⁴⁵ laddove si intenda per «modernità» una compiuta separazione tra il piano naturale e quello culturale. In ogni caso, la crisi ambientale è multifattoriale e funge da catalizzatore nel processo di

⁴⁴ QUAMMEN D., *L'albero intricato: una nuova e radicale storia della vita*, trad. it. M. Z. Ciccimarra, Adelphi, Milano, 2020, p.

⁴⁵ B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano, 2018, trad. it. di Guido Lagomarsino (ed. orig. *Nous n'avons jamais été modernes*, Editions La Découverte, 1991).

ridefinizione dei rapporti tra gli strumenti culturali di cui abbiamo bisogno per attraversarla.

L'*ecocriticism* può porsi come occasione di dialogo interdisciplinare; questa ipotesi è forse confermata, anzitutto, dal *milieu* culturale in cui emerge. Le sue scaturigini si situano infatti negli Stati Uniti, verso la metà degli anni Settanta dello scorso secolo, ma l'approccio ecologico ai testi letterari conobbe considerevole diffusione solo dall'inizio degli anni Novanta e in concomitanza col vivace dibattito sull'interdisciplinarietà, correlato alla riorganizzazione degli ambiti disciplinari dei dipartimenti universitari americani. Tappa significativa della questione interdisciplinare fu il convegno della *Modern Language Association* del 1989, in cui si tentò di discutere dell'attuabilità e dei vantaggi di un tale approccio. Nel 1991, una sessione speciale della stessa *MLA*, intitolata *Ecocriticism: The Greening of Literary Studies*, avrà come tema di discussione proprio l'elaborazione del metodo ecocritico negli studi letterari. Un breve tracciato delle principali posizioni al convegno del 1989 si trova invece nel saggio dedicato al tema dei rapporti tra letteratura e altre discipline di Remo Ceserani⁴⁶. Tra i vari interventi, tre sono indicativi delle diverse tendenze: il primo è quello di Stanley Fish⁴⁷, poco incline ad accettare l'interdisciplinarietà se posta quale esito necessario e integrale della dissoluzione della specificità disciplinare; quello di Julie Thompson Klein, la quale – da entusiasta fautrice dei mutamenti in atto nel contesto accademico americano verso territori transdisciplinari – tracciava un'opposizione tra la metafora territoriale, paradigma di una conoscenza arroccata sul limite disciplinare e dunque superato, e quella fluviale, esempio di un approccio conoscitivo più vicino al postmoderno, scorrevole e fluido; quello di David Cooper (meno radicale dei precedenti), per il quale una via interdisciplinare, oltre ad offrire il palese vantaggio dei punti di vista plurimi, sarebbe un antidoto all'iperspecializzazione dei campi conoscitivi e dunque alla loro scarsa collaborazione.

Sebbene il dibattito in questione non includesse in senso strettola nascita dell'*ecocriticism*, pare evidente una continuità di visioni sul piano teorico. D'altro

⁴⁶ Cfr. CESERANI R., *Convergenze: gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 3-10.

⁴⁷ La posizione di S. Fish era avversa, in particolare, al decostruttivismo e al presupposto da cui partiva la corrente a sostegno di una radicale riforma del sapere in America. Fish parlò a tal proposito di «illazione illegittima», riferendosi alla posizione di chi indicava nell'artificialità dei confini disciplinari la necessità di una loro totale demolizione. Non negando la natura di costruzione "artificiale" delle identità disciplinari, nerinvendicò proprio la loro genesi storica, potenzialmente mutevole ma ineliminabile con un colpo di spugna e anzi necessaria base per qualsiasi dialogo interdisciplinare. Cfr. R. CESERANI, *Convergenze*, pp. 8-9.

canto, proprio dalla metà degli anni Sessanta, l'ecologia aveva avviato un processo di graduale evoluzione: dalla sua dimensione puramente scientifica, affiorava come visione olistica del mondo nel composito movimento ambientalista, il quale cominciava a porre all'opinione pubblica il problematico rapporto tra sviluppo e ambiente. Testi rappresentativi di questo processo sono il celebre saggio di Rachel Carson, *Primavera silenziosa*, pubblicato nel 1962, e l'istituzione della prima Giornata della Terra nel 1970.

La prima tappa verso la nascita dell'*ecocriticism* viene comunemente individuata nel saggio pubblicato nel 1972 dal comparatista J. Meeker, *The Comedy of Survival*⁴⁸. Sinteticamente, Meeker vi sostiene la necessità di porre la creazione letteraria sotto una luce differente: a partire dall'assunto per cui l'uomo è la sola creatura letteraria del pianeta, diviene opportuno (e necessario, alla luce del disastro ambientale in atto) chiedersi se – e attraverso quali meccanismi – la letteratura possa dare il proprio contributo alla sopravvivenza della specie⁴⁹. Un tentativo di dimostrare la validità e l'applicabilità di quanto proposto è, nel testo di Meeker, la teoria della *play ethic*, un'etica “del gioco” in cui quest'ultimo sia inteso come complesso di atteggiamenti pro-evolutivi. Secondo Meeker, esistono infatti generi letterari migliori di altri sul piano adattivo. In particolare, comparando il valore evolutivo della tragedia e della commedia, la seconda risulterebbe vincente sulla prima, perché agirebbero in essa una strategia di scioglimento dei contrasti tra esseri viventi e un sistema gerarchico più debole nelle relazioni tra specie umana, animali e ambiente, laddove la tragedia avrebbe da offrire competizione, antagonismo e inevitabili catastrofi. Nonostante la ricezione del saggio fu inizialmente limitata e il suo ruolo di apripista per la corrente dell'*ecocriticism* fu riconosciuto solo un decennio dopo, è possibile ravvisarvi alcuni elementi caratterizzanti. Il primo riguarda la formazione dell'autore e dunque l'ambientazione comparatistica degli studi ecocritici. Il secondo risiede nell'associazione tra letteratura e biologia e costituisce, per l'epoca, il tratto più innovativo dell'opera. L'adozione di un'ottica ibrida è suggellata del resto dalla firma all'introduzione, quella del celebre etologo Konrad Lorenz. Infine, emerge una visione etico-pedagogica del testo letterario, destinata a configurarsi come elemento di forte continuità nel filone anglosassone.

⁴⁸ J. MEEKER, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, New York, Scribner's, 1972.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 3-4.

Il termine *ecocriticism* comincia a fluttuare nei dipartimenti americani dal 1978, quando William Rueckert lo introduce nell'articolo *Literature and Ecology*⁵⁰ apparso sulla «Iowa Review». Nel contributo lo studioso formula in termini espliciti la volontà di avviare uno studio della letteratura ecologicamente orientato e afferma che tale modalità possa conferire ai critici letterari un nuovo spazio d'intervento sulla realtà materiale. L'ecologia è assunta soprattutto in quanto modello d'interconnessione tra organismi e ambiente e come paradigma culturale che permetta di mettere in comunicazione la creazione letteraria con alcuni processi della biosfera. L'intervento non contiene tuttavia un apparato teorico meticoloso; fornisce invece esempi testuali in cui il tema della natura risulta primario⁵¹. Comincia dunque a formarsi l'idea di un canone letterario "ecologico" basato sulle forme del *nature writing* e della *wilderness*, con testi di autori la cui presenza negli studi statunitensi sarà piuttosto duratura, quali a esempio Walt Whitman, William Faulkner e Henry D. Thoreau.

L'affermazione istituzionale della disciplina si compie però nel decennio degli anni Novanta: nel 1990, alla University of Nevada di Reno, viene creata la prima cattedra di "Letteratura e ambiente", affidata a Scott Slovic; nel 1992 viene fondata e presieduta dallo stesso Slovic l'"Associazione per lo studio di Letteratura e Ambiente" (ASLE), col proposito di promuovere «uno scambio di idee ed informazioni riguardanti la letteratura che prenda in considerazione la relazione tra esseri umani e ambiente naturale⁵²»; nel 1993 nasce, fondata da Patrick Murphy, un'altra rivista interdisciplinare: la «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment» (ISLE) che si proponeva di radunare i contributi e le riviste già in auge inerenti al tema dei rapporti tra filosofia, letteratura, arti performative e ambiente, spronando la fiorente ecocritica; ma anche, con dichiarata difficoltà, di ridurre la distanza tra ambienti di ricerca e pratica comune.

Al 1996 risale invece la significativa pubblicazione del volume *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, curato da Cheryl Glotfelty e Harold Fromm, composto da una parte compendiaria, con interventi pubblicati sino a quella data, e da

⁵⁰ W. RUECKERT, *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*, «Iowa Review», 1978-9:1; rpt. in C. GLOTFELTY, H. FROMM (a cura di), *The Ecocriticism reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens- London, 1996.

⁵¹ Cfr. E. CORTI, *Natura, ecologismo e studi letterari: una ricognizione introduttiva*, «Àcoma», 2013:5, anno XX, p. 5-22.

⁵² C. GLOTFELTY, H. FROMM (a cura di), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens - London, 1996, p. XVIII, trad. it. mia.

una innovativa, con contributi più recenti che propongono prospettive teoriche attinenti all'indirizzo ecocritico e ampliano il canone dei testi con un'antologia piuttosto eterogenea. Una definizione sintetica ma pregnante di quale sia il minimo comune denominatore nella costellazione di interventi che compongono il volume si evince dalla descrizione del libro apparsa sul sito della casa editrice universitaria: «L'ecologia letteraria è lo studio dei modi in cui la scrittura riflette e al contempo influenza le nostre interazioni col mondo naturale⁵³». Dall'introduzione alla raccolta affiorano invece le principali direttrici teoriche dell'*ecocriticism*. Anzitutto, Glotfelty pone sul medesimo piano concettuale la critica ecologica, quella marxista e quella femminista, affermando che, come quelle calibravano l'analisi letteraria, rispettivamente, sui concetti di classe e struttura e sulla prospettiva di genere, così l'*ecocriticism* si basa sulla dimensione ambientale dei testi⁵⁴. Queste analogie forniscono indirettamente un indizio sul modo in cui l'*ecocriticism* abbia inteso, almeno in questa fase, l'ecologia. Come abbiamo detto, infatti, quello di ecologia è un concetto polisemico, i cui significati sono solo in parte sovrapponibili. La corrente americana pare però optare per una concomitanza tra la dimensione scientifica e quella di movimento o complesso di idee sull'ambiente. Questo determina la presenza una dimensione ecologica piuttosto indeterminata e coincidente con una generica dimensione naturale. Le domande che gli autori si pongono, con intento programmatico, mirano infatti ad individuare delle rappresentazioni letterarie della natura, a stabilirne una funzione e a categorizzarla come concordante o meno col pensiero ecologico. Il rapporto con i contributi degli anni Settanta è ambivalente; da una parte, Meeker e Rueckert consideravano l'*ecocriticism* come possibile dialogo tra letteratura e scienza (in particolare, tra critica dei testi e approccio scientifico dell'ecologica). Come detto sopra, Meeker proponeva un nuovo modo di intendere l'attività letteraria attraverso i concetti biologici di «evoluzione» e «adattamento»; Rueckert assumeva come coordinata principale per il rilevamento della dimensione ecologica nei testi il concetto delle «interconnessioni biotiche». I contributi degli anni Novanta, invece, adottano come termine di comparazione il pensiero ecologico, ovvero l'ecologia priva della sua ossatura scientifica, divenuta visione critica del mondo (soprattutto dell'Occidente capitalista e dei suoi modelli di produzione e

⁵³ <https://ugapress.org/book/9780820317816/the-ecocriticism-reader/> - 16/07/22, trad. it. mia.

⁵⁴ Cfr. N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, pp. 59-60.

consumo⁵⁵). Del resto, però, le due fasi di formazione dell'*ecocriticism* si incontrano nel considerare l'ambiente e l'ecologia come genere letterario (si veda la presenza, nelle proposte antologiche, di testi accomunati dal genere del *nature writing* e della *wilderness*) e sulla necessità di attribuire un valore etico-pedagogico ai testi attraverso la pratica interpretativa.

Da questo punto in avanti, saranno riconoscibili – e spesso cooperanti – le due linee metodologiche individuate dalla studiosa di *ecocriticism* Serenella Iovino: la «linea storico-ermeneutica» e quella «etico-pedagogica»⁵⁶. Nel primo caso si punta a ricostruire un paradigma testuale delle rappresentazioni naturali storicamente orientato; nel secondo caso la scelta e l'analisi dei testi sono strettamente legate ad un intento educativo. Alla prima linea è legato lo studioso Lawrence Buell, il quale ha segnato un'ulteriore tappa della scuola americana, ribaltandone alcuni presupposti fondamentali. Nel suo primo contributo, del 1995, si era occupato di generi e di autori pienamente inseriti nel canone originario. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*⁵⁷ si proponeva infatti di studiare l'opera di Thoreau in relazione alla formazione dell'immaginario ambientale in America, ma, come si legge nell'introduzione, il tema virò l'attenzione di Buell verso lo studio della natura nella storia del pensiero occidentale, del rilievo da questa assunto negli studi letterari e del tentativo di un approccio "ecocentrico" del mondo da parte delle discipline umanistiche. Il suo avvicinamento agli studi di ecocritica, descritto in un contributo di quasi vent'anni dopo, partì da due fatti: il primo, di ordine letterario, fu la constatazione della riluttanza (a suo dire) da parte delle teorie critiche dominanti ad occuparsi degli ambienti fisici dei testi e dei rapporti che in essi si sviluppano; il secondo, in parte consequenziale al primo ma inerente ad una situazione esterna rispetto al mondo della critica letteraria, riguardava la scarsa considerazione degli studi umanistici nel dibattito pubblico sulla crisi ambientale. Aveva appurato tuttavia che l'*ecocriticism* dei primi contributi americani era arroccato su testi appartenenti ai generi

⁵⁵ Sarebbe tuttavia riduttivo ed errato descrivere quello ecologico-ambientalista come un movimento integralmente anticapitalista. Si tratta, certo, in gran parte di questo. Non a caso, il movimento ecologista comincia a guadagnare consensi negli Stati Uniti, tra industrializzazione precoce e capitalismo imperante. Tuttavia, le correnti che hanno attraversato il movimento ecologista poggiano su teorie piuttosto distanti tra loro e spesso inconciliabili. Per una trattazione sintetica si rimanda a Cfr. E. CORTI, *Natura, ecologismo e studi letterari: una ricognizione introduttiva*, p. 9- 22; R. DELLA SETA, *La difesa dell'ambiente in Italia. Storia e cultura del movimento ecologista*, Franco Angeli, Milano, 2000.

⁵⁶ Cfr. S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, p. 20.

⁵⁷ L. BUELL, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, The Belknap press of Harvard University press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995.

letterari sopra nominati e sul mito della natura incontaminata⁵⁸. Buell sostiene invece un criterio più estensivo, per il quale:

«ogni tipo di ambiente [...] è promettente per la ricerca ecocritica. Perché, nel senso più ampio possibile, l'oggetto dell'ecocritica dovrebbe essere l'intera gamma dei modi in cui la letteratura (ma anche le altre arti) ha concepito i rapporti tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico. Questo è un progetto che, in linea di principio, riguarda tutta la storia letteraria»⁵⁹.

Il cambio di rotta si riverbera in una nuova designazione terminologica della disciplina: ad «*ecocriticism*» Buell preferisce «*environmental criticism*». Laddove il primo rimanda alla ricerca, nei testi, di una blanda ed ingenua dimensione naturale (Buell parla in proposito di «*nature worshipers*», “adoratori della natura”), il secondo contiene un'indicazione di metodo più scrupolosa, secondo cui non siano presi in esame, selettivamente, testi letterari in cui l'elemento naturale sia evidente e caratterizzante, bensì spazi letterari in cui emergano delle tensioni latenti tra naturale e antropico⁶⁰. D'altra parte Buell non elide l'attenzione ai generi letterari, avanzando anche su questo piano una concezione complessa della dimensione ecologica dei testi, scinde il nesso – istituito dal primo *ecocriticism* – tra questa ed i generi realistico-mimetici. Esalta, ad esempio, il potenziale ecologico di uno tra i generi a più basso grado mimetico, quello fantascientifico. Il cardine su cui si regge la visione ecocritica di Buell è il concetto di «inconscio ambientale», che egli definisce come «il condizionamento della mente umana dovuto alla sua interazione con l'ambiente fisico»⁶¹. In quanto elemento «probabilmente più primordiale e fondamentale dello stesso inconscio psichico freudiano» esso è presente costitutivamente in ogni testo letterario. Da qui, la trasversalità dei temi e dei generi. Per Buell, infine, un'analisi ecologica dei testi non può prescindere dalle dinamiche della ricezione, per l'importanza che riveste l'interazione «tra le idee sulla storia e l'etica dell'ambiente che i lettori portano nel testo e il testo stesso»⁶². Nel tentativo di conferire una diversa fondatezza ai concetti di «natura» e «luogo» in seno alla critica ecologica dei testi, Buell rafforza il dialogo tra

⁵⁸ Cfr. N. SCAFFAI, Letteratura e ecologia, p. 60.

⁵⁹ L. BUELL, *La critica letteraria diventa eco*, in C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica*, p. 4.

⁶⁰ ID., *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Victoria, 2005, p. 8.

⁶¹ ID., *La critica letteraria diventa eco*, in C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica*, p. 5.

⁶² *Ibidem*.

l'*ecocriticism* e gli studi post-coloniali ed etnografici, in cui la messa in discussione delle nozioni di luogo e spazio come entità storico-politiche era stata paradigmatica; ma segna anche la via teorica sulla quale si muoverà il *Material Ecocriticism*, che lo vedrà tra i maggiori rappresentanti insieme alla filosofa dell'ambiente Serenella Iovino. Quest'ultima costituisce un tramite tra la corrente americana e quella europea e, più nello specifico, con quella italiana. Vediamo dunque, attraverso il suo apporto, quali sono le connotazioni più originali del *Material Ecocriticism* e come l'indirizzo ecocritico sia approdato in Italia.

Iovino si muove dall'ambito della filosofia della natura e dell'ambiente⁶³ verso quello più generale delle scienze umane ambientali (*Environmental Humanities*). Dalla prima deriva il fondo etico dei suoi studi di ecologia letteraria, il quale costituisce al contempo un raccordo con la tradizione etico-pedagogica americana e con la *land ethic* di John Baird Callicot e Gregory Bateson. Per Iovino, l'*ecocriticism* è infatti «un discorso critico in cui le istanze della critica letteraria convergono e si condensano con quelle dell'etica ambientale, degli studi sociali ed economici, delle scienze naturali» e, nell'idea di un ecosistema culturale, diventa «lo strumento attraverso cui l'etica ambientale, le sue analisi e i suoi dibattiti, si esercitano criticamente sui prodotti della cultura»⁶⁴, tra cui sono annoverati, evidentemente, i testi letterari. Dalla cultura ambientale delle *Environmental Humanities* giunge invece la considerazione del cammino evolutivo come un processo integrato in cui i fattori culturali agiscono ed incidono tanto quanto quelli biologici. Pertanto, le manifestazioni culturali riflettono il rapporto uomo-ambiente e, simultaneamente, lo informano, in un meccanismo circolare tenuto in moto dal concetto di *agency* (capacità d'azione). Sono questi i presupposti teorici del *Material Ecocriticism*, che riforma la visione della «naturalità» spostando il fulcro dello studio su scenari complessi, caratterizzati da una commistione problematica tra naturale e artificiale. L'interesse di Iovino è rivolto perciò a paesaggi ed ambienti ibridi (urbani ma non solo), in cui la tensione tra sviluppo economico, tecnico-scientifico e caratteristiche naturali e sociali peculiari di un determinato luogo produca un discorso critico nei confronti dell'antropocentrismo. Un esempio in tal senso è il volume *Ecocriticism and Italy*⁶⁵ in cui si occupa di analizzare la specificità di alcuni

⁶³ S. IOVINO, *Filosofie dell'ambiente. Etica, natura e società*, Carocci, Roma, 2004.

⁶⁴ S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, p. 21.

⁶⁵ S. IOVINO., *Ecocriticism and Italy: ecology, resistance, and liberation*, Bloomsbury Academic, London, 2016.

paesaggi e luoghi italiani attraverso del materiale narrativo. Il centro cogitativo dello studio consiste in un sistema interdipendente di luoghi, corpi e testi, cioè tra forme degli spazi, vite, organismi e scritture. Come «il senso di un testo emerge dall'incontro di azioni, discorsi, immaginazione e forze fisiche, che si addensano in forme materiali», così «i paesaggi sono testi, ed anche corpi. [...] perché attraverso essi noi leggiamo narrazioni materiali di relazioni sociali e di potere, di equilibri e squilibri biologici e di condizioni concrete di spazi, territori, vite umane e non umane⁶⁶». Un esempio per tutti è quello di Venezia: la realizzazione, frutto di scelte politiche ed economiche, del polo petrolchimico di Porto Marghera è interpretata come incapacità di leggere il contesto del testo-Venezia e questa cattiva interpretazione del «luogo-testo» sarebbe rispecchiata tanto in alcuni testi letterari quanto nella materialità della città e dei paesaggi circostanti oltre che nelle vite e nei corpi, dei suoi abitanti⁶⁷.

Ecologia letteraria è invece il primo contributo strutturato in lingua italiana⁶⁸. Vi espone estesamente la sua visione della disciplina in rapporto alla tradizione antecedente e ne propone un'integrazione nel quadro del postmoderno. Secondo Iovino, tra cultura ambientale e pensiero postmoderno sussiste un legame non immediato ma sostanziale e quest'affinità coinvolge anche gli studi ecocritici. Messa da parte la vena del relativismo estremo del postmoderno, per cui esso sarebbe portato ad ignorare i problemi ambientali ed il concetto stesso di natura come costrutti artificiali, la volontà di demolizione delle «grandi mitologie centralistiche e onniesplicative»⁶⁹ sarebbe il primo importante punto di convergenza col pensiero ecologico, il quale, da parte sua, «mettendo in questione il mito del progresso, e con esso quello del primato dell'umano, [...] testimonia il crollo di uno degli ultimi "grandi racconti" della modernità⁷⁰». L'*ecocriticism*, in quanto parte del paradigma culturale ambientale, è pienamente inserito nell'ottica postmoderna di decostruzione delle gerarchie, di attenzione ai luoghi e ai soggetti marginali. Appare chiaro che, anche per Iovino, l'ecologia non è assunta, anzitutto, come scienza, bensì come un sistema di idee, un piano di lotta e di contestazione di un determinato assetto di potere (quello dell'uomo sulla natura).

⁶⁶S. IOVINO, *Ecocriticism and Italy: ecology, resistance, and liberation*, p. 3, trad. it. mia.

⁶⁷Cfr. *ivi*, p. 49.

⁶⁸Preceduto da ID., *Lucciole, voci e pale d'altare. Pier Paolo Pasolini e l'etica del paesaggio culturale*, "Kainòs", 2004-3, (online: www.kainos.it/nonluogo/iovino.html) e da ID., *Rifiuti tossici? Non nel mio giardino (nel loro sì, però). Un'analisi del razzismo ambientale*, "Kainòs", 2005-4, (online: www.kainos.it/numero4/ricerche/iovino.html).

⁶⁹*Ivi*, p. 22.

⁷⁰S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, p. 35.

L'influenza del contesto americano è evidente: non solo per la continuità col modo di intendere l'ecologia proprio dell'*ecocriticism* degli anni Novanta, ma anche per l'integrazione del punto di vista ecologico nel dominio postmoderno dei *Cultural studies*. Nel saggio sono inoltre raccolte alcune letture ecocritiche di autori di suo costante interesse (Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino, Anna Maria Ortese tra gli italiani), presentate come un tentativo «di indicare [...] nuove possibilità etiche⁷¹».

Nel panorama critico italiano l'idea di un collegamento tra ecologia e letteratura aveva già trovato spazio, verso la seconda metà degli anni Novanta, nella riflessione di Giulio Ferroni, in un saggio dal titolo *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, ripubblicato quattordici anni dopo, con alcune innovazioni, a partire dal titolo con un rimando più propositivo: *Dopo la fine. Una letteratura possibile*⁷². In realtà, la «condizione postuma della letteratura» di cui parlava Ferroni nel primo saggio – e che continua ad esser posto come punto nevralgico per l'organizzazione dei contenuti nel secondo – non è una resa incondizionata; al contrario, è da intendersi come strategia di resistenza rispetto alla crisi culturale, che Ferroni considera correlata a quella ambientale in un nesso invisibile ma tenace. Il paesaggio culturale è infatti considerato saturo e “inquinato” quanto quello ambientale, oltre ad essere in balia di una pratica che integra passivamente le nuove tecnologie e le logiche di efficienza e funzionalità. In questo panorama, le risorse della letteratura derivano proprio dalla sua sostanziale condizione postuma, intesa come “venir dopo”, ma anche come “sguardo sulla fine”. Nel suo perdurare oltre i limiti biologici della vita, è patrimonio postumo dei percorsi umani nell'ambiente⁷³. In questo senso, la letteratura è portatrice di un bagaglio geologico ed ecologico, perché descrive un legame circolare tra umanità, tempo e spazio⁷⁴. La consapevolezza della sua condizione postuma non è, pertanto, una barriera al contatto col mondo; all'opposto, è una via necessaria per scandagliare il legame col destino di un mondo dal quale, inevitabilmente, dipende anche quello della letteratura. All'interno del saggio, tuttavia, Ferroni chiama in causa anche la necessità di

⁷¹ S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, p. 23.

⁷² G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996 e ID., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma, 2010.

⁷³ Cfr. *Ivi*, p. 10.

⁷⁴ Un pensiero analogo è rilevabile nelle opere di Matteo Meschiari, per cui si rimanda al sintetico ma esaustivo articolo di A. CORTELLESA, *Esercizi di lettura terrestre*, «Doppiozero», 28 settembre 2018 (www.doppiozero.com/esercizi-di-lettura-terrestre, 01/08/2022): «dunque, la lettura terrestre di Meschiari altro non sarà che un modo di conoscere il mondo attraverso quei “documenti spontanei” che sono, per lui, i testi letterari: i quali “registrano, nella storia individuale e collettiva” i “fare spazio” dell'uomo, “cioè modi, strategie e narrazioni del suo stare al mondo nel mondo”».

un'ecologia letteraria come ricerca dell'essenziale: un procedimento, cioè, che ostacoli la riduzione della letteratura ad esclusivo oggetto di consumo tra gli altri e che reagisca ad un inquinamento culturale, speculare a quello ambientale: «Come lo spazio fisico, stravolto dall'azione delle macchine e dal consumo energetico, anche quello mentale e comunicativo [...] moltiplicato dalle sempre più dinamiche tecnologie, appare votato a una possibile rovinosa esplosione»⁷⁵. Ferroni però, contrariamente al contesto americano e anglosassone, non riconosce alcuna continuità tra la visione ecologica della letteratura e l'orizzonte dei *Cultural Studies*, i quali, anzi, tentando di eludere un confronto con la tradizione per restituire spazio alle identità (di tipo religioso, etnico, sessuale) marginali, aprono «indiscriminatamente alle forme della cultura di massa». Oltre a livellare la qualità dei testi e ad appiattire le differenze di stile, forme e generi, il *modus operandi* dei *Cultural Studies* erode il ruolo della critica letteraria e la sua stessa possibilità di operare un'ecologia delle scritture. Per Ferroni, infatti, l'incontro col pensiero ecologico non può prescindere da «comportamenti culturali [...] che sappiano uscire, nell'esercizio delle forme comunicative, artistiche, letterarie, dal circolo illimitato del consumo fine a se stesso»⁷⁶. Nonostante il saggio contenga alcuni percorsi testuali condotti su temi e motivi che rimandano al non finito, alla fine e ai modi di finire, Ferroni non avanza proposte per un nuovo metodo critico. E tuttavia il suo contributo comincia a delineare la specificità del paradigma ecocritico italiano, con basilari differenze individuabili nell'includibilità della dimensione storica e nella volontà di preservare la specificità e l'indipendenza del testo letterario rispetto agli altri linguaggi della comunicazione contemporanea.

Di respiro internazionale ed interdisciplinare è invece la raccolta saggi, in italiano, curata da Caterina Salabè, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*⁷⁷, contenente scritti di autori di varia nazionalità e formazione. Oltre ai principali studiosi di ecocritica d'ambito americano e italiano, come Slovic, Buell, Iovino, Anna Re e Niccolò Scaffai, troviamo autori che si sono da sempre occupati di ambiente e rappresentazione letteraria come lo scrittore Amitav Gosh, il quale offre una visione extra-occidentale del rapporto tra ambiente e narrativa e altri che si misurano col rapporto tra ecologia e discipline tradizionali. Il volume presenta struttura tripartita, col

⁷⁵ Cfr. G. FERRONI, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, p. 173.

⁷⁶ *Ivi*, p. XIX.

⁷⁷ C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica: la letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, Roma, 2013.

rapporto tra letteratura ed ecologia che apre e conclude, come a comprimere in mezzo in nucleo interdisciplinare: la prima parte contiene infatti tre saggi in cui sono esposti gli assunti di base della teoria ecocritica, le ragioni del legame tra ecologia e letteratura, nonché il dibattito sulla nozione di luogo in seno all'ecocritica contemporanea. La visione teorica è quella della corrente più recente dell'*ecocriticism*. La seconda parte, come anticipato, sonda i legami storici, teorici o ancora potenziali tra ecologia e matematica, scienze naturali, filosofia, politica e cultura cristiana, nell'intento offrire nuovi spunti al cuore interdisciplinare dell'ecocritica; l'ultima parte torna sul piano letterario con saggi su temi, motivi e *topoi* letterari ecologici o che mostrano una spiccata attenzione al rapporto tra soggetti, movimenti letterari e ambiente: il *topos* della Madre terra e quello della foresta, il rapporto tra poesia romantica e paesaggio, il tema della natura, il motivo dell'entropia e dei rifiuti. Oltre ad avere come scopo il passaggio dal nucleo teorico a quello operativo, dimostra la duttilità del paradigma ecocritico su opere appartenenti a secoli molto distanti tra loro (antichità, medioevo, modernità romantica e novecentesca).

Altro importante contributo in lingua italiana è il volume curato da Nicola Turi, *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*⁷⁸. Gli interventi di carattere teorico, nella prima parte, mirano a integrare la critica ecologica «in una più ampia tendenza all'applicazione di schemi e categorie geografici» e, cioè, nell'alveo degli studi di geocritica e di spazio e paesaggio in letteratura. Coerentemente a questo approccio teorico ecumenico, la selezione di opere e autori a cui sono riservate la seconda e la terza parte affronta diversi generi artistici (poesia, romanzo e racconto, ma anche teatro e cinema) e temi o motivi spaziali eterogenei: si va dalle declinazioni e le metamorfosi del paesaggio naturale (Dessi, Zanzotto, Leopold) alle interazioni uomo-animale (Pardini), dall'incontro-scontro tra dimensione culturale e naturale (Sarchi e Pecoraro) alle rappresentazioni distopico-fantascientifiche dell'apocalisse (Saramago, Ballard, McCarthy), dall'entropia dei rifiuti (DeLillo) allo spazio urbano. Il paradigma di autori italiani punta a mostrare come la categoria spaziale assuma precipua rilevanza nel corso del Novecento ed in seguito⁷⁹ ed è raggruppato dal generico titolo *Natura Italiana del Novecento*, che dà compattezza a testi in effetti piuttosto distanti tra loro per

⁷⁸ N. TURI (a cura di), *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze University Press, Firenze, 2016.

⁷⁹ Sulla questione dell'entità spaziale nella teoria e nella letteratura del Novecento si veda P. AMALFITANO (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma, 1998.

temi e forme. Segue la sezione dedicata agli autori stranieri. Il criterio che tiene insieme i testi presi in esame non risiede dunque nell'individuazione di temi, generi o forme di precipuo interesse ecologico; piuttosto, le risorse congiunte degli indirizzi di analisi spaziale (geocritica, ecocritica, analisi spaziale) mirano a creare un *pattern* di spazi che ha segnato l'immaginario letterario e artistico novecentesco e che, almeno in parte, è scaturigine di quello contemporaneo in cui la rappresentazione spaziale comprende la crisi dell'ambiente vitale.

Un indirizzo precipuamente italiano dell'*ecocriticism* emerge in forma strutturata dai lavori di Niccolò Scaffai ed in particolare dal volume *Letteratura e ecologia*⁸⁰. Per descriverlo, sarà opportuno partire dalla designazione dell'indirizzo critico, per il quale Scaffai propone «critica ecologica» per marcare uno scarto rispetto al termine inglese «*ecocriticism*» e alla sua diretta traduzione, «ecocritica»⁸¹, il quale del resto era stato contestato anche da Iovino, sebbene per ragioni differenti. Mentre nell'opinione di Iovino, infatti, il termine italiano non renderebbe il valore semantico dell'inglese *-criticism*, per Scaffai la questione si fa metodologica. Adottare un termine più specifico e analitico rispetto al sintetico *ecocriticism*, accompagna infatti, nella sua riflessione, la necessità di illuminare – e superare – i nodi problematici della corrente americana, individuati dal critico senese su diversi piani. Anzitutto egli osserva che l'*ecocriticism* tende ad occuparsi di autori e testi estremamente distanti tra loro, in virtù di alcuni presupposti teorici: la concezione dell'ecologia come idea sovrapponibile a quella di natura, per cui qualsiasi rappresentazione di paesaggi e ambienti naturali è sufficiente a caratterizzare un testo come “ecologico”; l'irriducibile finalità etico-pedagogica del lavoro critico tende ad accumulare materiale letterario sul quale esercitarsi; l'attenzione riservata alle coordinate naturali del selvatico e dell'incontaminato (o del “non antropizzato”), rafforzata da aspetti propri della storia culturale americana, da una parte rende l'approccio critico limitato a testi che le sono propri, ma, soprattutto, priva il concetto di ambiente di sostanza storica e materiale. A quest'ultimo limite aveva tentato di ovviare Buell, il quale, come abbiamo detto, proponeva un approccio estensivo ai testi e agli ambienti, tutti potenzialmente interessanti per la ricerca ecocritica. Pur riconoscendogli il merito di aver proposto una via altra rispetto ai generi di *wilderness* e *nature writing* cui il primo *ecocriticism*

⁸⁰ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017.

⁸¹ *Ivi*, p. 71.

pareva irrimediabilmente ancorato, Scaffai ritiene tuttavia la lezione di Buell non risolve il problema e che, anzi, l'indeterminatezza della sua proposta riconduca al rischio di cui sopra e manchi uno degli obiettivi primari della critica letteraria, individuabile proprio nel discernimento. Il nesso tra ecologia e letteratura, secondo Scaffai, riguarda infatti determinati testi e non altri e, tra quelli che ne sono interessati, si rende opportuno analizzare il legame non solo a livello tematico, ma anche dei generi e delle strutture formali che sorreggono quei temi. Come l'ecologia, insomma, la critica ecologica dovrebbe assumere un approccio ecosistemico al testo e a tutte le sue componenti, «facendo reagire la tematica ambientale con i dispositivi formali che ne definiscono la presenza nelle opere d'invenzione⁸²». È infatti ad un dispositivo formale in particolare, lo straniamento, che Scaffai attribuisce una funzione chiave nella strutturazione del legame tra letteratura e pensiero ecologico. Nella sua proposta critica, allo straniamento è attribuito un valore doppio: da una parte, sul piano testuale, quello di procedimento estetico e cognitivo; dall'altra, sul piano critico, lo straniamento assume valore di concetto operativo. Dal punto di vista testuale, Scaffai sostiene che lo straniamento assuma una forza cognitiva particolarmente cogente proprio in combinazione con temi ecologici. L'ecologia come scienza si propone lo studio di un determinato luogo prendendo in considerazione tutti gli esseri viventi e le materie non viventi che lo popolano e ne definiscono le caratteristiche; dunque, traslando il discorso sul piano retorico, potremmo dire che è uno studio pluriprospettico. A tal proposito torna utile all'argomentazione di Scaffai la consonanza concettuale tra la nozione di straniamento e quella di «*Umwelt*», del biologo tedesco J. Von Uexküll, importante base per lo sviluppo della scienza e del pensiero ecologici. «*Umwelt*» significa in effetti “ambiente”, ma gli organismi che abitano un determinato ambiente lo vivono e lo vedono, per Uexküll, da punti di vista differenti sul piano materiale e non riconducibili ad alcuna armonia, bensì basati (nel migliore dei casi) su una pacifica indifferenza. Sarebbe dunque opportuno parlare di tanti ambienti quanti sono gli esseri che lo popolano, così come di tanti punti di vista. Il movimento ecologico, poi, ha puntato sullo spostamento del paradigma antropocentrico a quello olistico, che prende in considerazione gli effetti dell'azione umana sull'esistenza di organismi non umani. Secondo Scaffai, lo straniamento è dunque un approccio imprescindibile tanto per

⁸² N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, p. 14.

l'ecologia come scienza, quanto per l'ecologia come movimento e pensiero. Sul piano testuale, le potenzialità che offre si ricollegano direttamente alla messa in discussione di una visione rigidamente antropocentrica a favore di prospettive altre da quella umana (ad esempio, la prospettiva animale o quella di creature fantastiche, così come la visione straniata del mondo antropizzato). Lo straniamento, tuttavia, è un procedimento retorico impiegato ben prima della nascita dell'ecologia. I testi letterari avrebbero dunque anticipato la lotta ecologica proponendo una visione del mondo multifocale dalla notte dei tempi e continuano a farlo con un costante rinnovamento di commistioni fra temi, motivi, generi e dispositivi retorici. Sul piano critico, come si diceva, lo straniamento può rivelarsi un concetto operativo utile a discernere tra i testi in cui siano presenti il tema della natura e le rappresentazioni del paesaggio *tout court* e quelli in cui questi temi affianchino coordinate propriamente ecologiche, e cioè pluriprospettiche. Nei contributi di Scaffai le declinazioni di ecologia come scienza ed ecologia come pensiero sono spesso presenti simultaneamente e si implicano a vicenda. Viene meno, invece, lo scopo dichiaratamente etico-pedagogico della critica ecologica e dunque la necessità di un canone di testi ecologici in senso stretto, a vantaggio di un'ottica distintiva, possibile a partire dalla visione del testo come ecosistema e dunque dal rilevamento della dimensione ecologica su più fronti. La critica ecologica dei testi, per Scaffai, si configura comunque quale possibilità di dimostrazione e conferma della crisi dell'antropocentrismo attraverso i testi ed è proprio in questa direzione che essa esprime un precipuo legame col tempo storico attuale. I testi letterari riflettono il legame storico e materiale tra uomo e ambiente (ancora una volta, diverso dal concetto di paesaggio in quanto spazio di relazioni e conflitti) e lo sguardo umano sulla natura, che di volta in volta produce quelli che il critico chiama «effetti di natura» e cioè rappresentazioni della stessa non neutrali; alcuni dispositivi retorici, fra cui lo straniamento insieme ai vari espedienti letterari che possono accompagnarlo, possono eludere, mettendola in evidenza, la patina antropocentrica e distintiva attraverso cui la natura è stata pensata:

Il rispecchiamento, lo sguardo di rimando e la capacità di straniamento [...] sono utili per mettere in evidenza i limiti di una prospettiva monofocale arroccata in un antropocentrismo incurante della posizione dell'io nello spazio, dell'uomo nell'ambiente⁸³.

⁸³N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, p. 33.

Tentando una sintesi, è possibile rilevare, pur nella diversità delle varie correnti critiche, alcuni punti caratterizzanti. Appare intanto chiaro che la categoria ambientale sia centrale per gli indirizzi di critica letteraria ecologica e che centrale sia stata la riflessione su di essa. Sebbene sia semplicistico ridurre la nascita e il dilagare degli studi di ecocritica alla ricerca di un uno spazio di confronto con la crisi ambientale coeva, di certo si tratta di un passaggio ineludibile in cui si esprime la volontà di guardare all'ambiente non solo attraverso la lente della scienza ma anche attraverso gli strumenti delle discipline umanistiche e, nello specifico, della letteratura quale abilità propria della specie umana e processo di rappresentazione dell'ambiente e del nostro rapporto con esso. I differenti modi di ricercare e analizzare la categoria "ambiente" nelle opere letterarie, hanno espresso di volta in volta un cambio di rotta all'interno della disciplina. Inizialmente preso in considerazione come elemento di pura rappresentazione naturale, l'ambiente è stato poi riformulato in ottica plurale e ibrida del *Materiale cocriticism*, il quale punta ad indagare gli ambienti in quanto spazi di commistione tra azione antropica, esseri viventi e testi; nella teoria ecocritica italiana ha invece un ruolo apparentemente meno rilevante nella sua materialità, ma significativo come dimensione testuale in cui si esprime da sempre l'incontro tra esseri umani e animali, dunque tra la nostra componente biologica e quella culturale.

Ulteriore punto comune agli indirizzi di ecocritica letterario è lo studio dell'animalità, intesa ora come insieme di quell'ambiente vulnerato dalle azioni umane e del pensiero antropocentrico, ora come figura di rappresentazione straniante del tema ambientale. Costituisce invece un elemento di forte differenziazione tra indirizzo americano e indirizzo italiano il valore etico- pedagogico della critica ecologica, mentre permane anche per il secondo una tendenza a valorizzare, nei testi presi in esame, un contenuto antiantropocentrico.

Infine, sono comuni alle varie correnti alcuni interrogativi: la letteratura incide sulla nostra percezione della crisi ambientale? Ha inciso, fin qui, sul nostro modo di concepire e plasmare l'ambiente? In qualità di attività precipuamente umana, può essa contribuire allo sviluppo di un pensiero ecologico e a scardinare la visione antropocentrica che ha segnato la modernità?

1.1. Proposta per una critica ecologica dei testi

A queste domande la corrente americana ha dato una risposta integralmente positiva: sì, i testi letterari hanno un «potenziale ecologico», il quale, emergente dal testo attraverso la pratica interpretativa, può suggerirci delle risorse nell'epoca in cui, nonostante la consolidata centralità dell'uomo sul pianeta, l'esistenza della specie è minacciata dalla crisi ambientale. Il ruolo della critica è dunque ritenuto e proposto come attività urgente e necessaria proprio a causa dell'allarme ecologico. L'obiettivo che si pone il critico consiste nel rintracciare il contenuto ecologico dei testi e nella creazione di un canone orientato in tal senso. Iovino ha parlato difatti dell'*ecocriticism* come di «una lettura delle opere letterarie che possa essere il veicolo di una “educazione a vedere” le tensioni ecologiche del presente⁸⁴». La critica, dunque, come mediazione tra testo e piaghe ecologiche del mondo contemporaneo.

A ben vedere, tale orientamento si basa sul presupposto per cui la letteratura può essere un modello etico-pedagogico positivo e, nel caso particolare, può esserlo a favore del movimento ecologico. Esso presenta dei rischi, riscontrabili almeno su due piani. Sul piano interpretativo, l'inclinazione a far emergere dal testo dei contenuti in linea con l'ambientalismo contemporaneo può condurre ad una visione manichea della realtà, nella quale l'azione umana, interpretata come polo attivo e nocivo, agirebbe sulla e in contrapposizione alla natura, polo positivo e per lo più passivo. Sul piano critico, tale approccio rischia di svilupparsi a detrimento della più importante tra le qualità dei testi letterari, l'ambiguità, e dunque di compromettere il ruolo della letteratura come risorsa conoscitiva rispetto al presente e ai suoi problemi.

È lecito allora parlare di un “uso” etico-ambientale dei testi letterari? La letteratura è da sempre terreno di produzione e fruizione dell'immaginario, dunque si può prendere in considerazione una sua influenza nella storia dell'interazione uomo-natura, nella modifica antropica dello spazio e nella considerazione delle altre specie di viventi. Peraltro, esiste un legame tra il discorso letterario e il discorso ecologico che possiamo ricondurre alla più generale «narratività dei saperi» di cui ha parlato il filosofo della storia Hayden White o a quanto notava Ceserani in merito al paradosso che attraversa la letteratura in epoca contemporanea: a fronte di una sua (presunta) perdita di prestigio nella società e nelle istituzioni, si assiste d'altronde ad un notevole impiego

⁸⁴ S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, p. 16.

delle sue specifiche modalità discorsive (narratività, apparato retorico, strategie del racconto) da parte di altre discipline. L'ecologia, sia come movimento sia come disciplina scientifica, non si sottrae alla dinamica appena descritta. Sul piano critico, tuttavia, è necessario operare delle scelte che rispettino tanto la specificità della pratica interpretativa, quanto la dimensione storica di ciascun testo. In particolare, affinché l'incontro tra letteratura ed ecologia sia prolifico per la critica dei testi occorre innanzitutto scegliere come declinarlo: accogliere ecologica dal punto di vista ideologico, metterebbe in discussione, come abbiamo visto l'autonomia e la plurivocità del testo letterario; considerarlo, invece, come dialogo tra due discipline, una scientifica, l'altra umanistica, presenta dei vantaggi ed è la direzione che si cercherà di praticare con coerenza nel presente lavoro. Il dialogo con l'ecologia, disciplina dotata peraltro, come si è visto, di una sua ambiguità, può svilupparsi su due piani: il primo riguarda il reclutamento di concetti scientifici per l'analisi e l'interpretazione dei testi; il secondo riguarda invece il tema stesso della scienza all'interno dei testi letterari, la funzione che la scienza assume nei rapporti tra personaggi e ambiente, la commistione tra linguaggio scientifico e linguaggio narrativo all'interno dell'opera e la permeabilità dell'apparato retorico ai campi semantici della scienza e della tecnica.

Costruire un progetto critico imperniato sulla contiguità tra ecologia e letteratura vuol dire anzitutto riconoscere una posizione centrale alla dimensione ecosistema e dunque agli elementi che lo connotano: il concetto di ambiente (l'*oikos* della radice semantica), gli esseri viventi che lo popolano (umani, animali e vegetali), l'interconnessione e le potenziali tensioni esistenti tra questi e tra esseri viventi e ambiente. L'idea di ambiente richiama a sé almeno altri due concetti: quello di luogo e quello, più generale, di spazio. Com'è stato anticipato tramite le argomentazioni di Scaffai, che si rifà al concetto scientifico di *Umwelt*, il concetto di ambiente contiene in sé l'idea di una relazione fra gli esseri che lo popolano e lo plasmano: è questa la sua caratteristica distintiva rispetto ai luoghi – geograficamente situabili – e allo spazio – indefinito e mutevole. La condizione relazionale è dunque distintiva nel concetto di “ambiente” ed essa implica la presenza di agenti, i quali, in ecologia, interagendo tra loro e con l'ambiente, costituiscono i biosistemi⁸⁵. Nell'analisi del testo non ci si porrà, primariamente, il problema della rappresentazione dell'ambiente in quanto luogo e

⁸⁵ Cfr. C. SALABÈ, *Ecocritica*, p. 63.

quest'ultimo non sarà nemmeno una condizione essenziale. Si punterà, piuttosto, all'indagine dell'ambiente - narrazione come spazio di rapporti e tensioni tra esseri umani, non umani o animali ma anche tra l'azione umana e le sue conseguenze sui mutamenti della natura – ovvero di tutto ciò che è considerato altro rispetto all'uomo.

La rappresentazione del non umano o dell'animalità è un altro aspetto cruciale della critica letteraria ecologica e si declina come studio dei significati delle figure animali nei testi, dell'intersezione o sovrapposizione tra umanità e animalità, della presenza di veri e propri ecosistemi letterari (come si vedrà in Levi) e dei rapporti che questi aspetti intrattengono con altri temi o con altre figure, nonché col genere letterario di riferimento. La presenza animale o la rappresentazione di esseri non umani può far affiorare, ad esempio, punti di vista altri da quello umano sull'ambiente e sulle trasformazioni a cui le conoscenze e le abilità umane l'hanno sottoposto. In questo lavoro si vedrà in particolare come la rappresentazione animale sia in stretta relazione col motivo della metamorfosi, con la figura dello straniamento e col genere fantascientifico (e fantabiologico) e che questi elementi del testo interagiscono tra loro analogamente alle componenti di un ecosistema letterario. Accostare l'analisi dei testi al paradigma ecologico, infatti, vuol dire anche considerare l'opera come ecosistema: con propri equilibri interni (interscambio e interrelazione tra temi, motivi, forme e generi) ed esterni (la relazione – o, per dirla con Bachtin, «il processo metabolico» – che essa intrattiene col mondo). In tal senso, perderà forza il progetto della corrente americana della creazione di un canone letterario basato su analogie tematiche superficiali e indipendenti. Diversamente, il discorso critico si costruirà sul rilevamento di una dimensione ecologica con coordinate proprie del singolo testo, risultati cioè da una cooperazione tra le varie componenti testuali. Infine, non si assumerà come genericamente vero il presupposto per cui un testo letterario possa esser definito «ecologico» solo se i suoi contenuti mirano a scardinare la visione antropocentrica dell'ambiente. L'assunto per cui la risorsa prima della letteratura consista soprattutto nella sua ambiguità mantiene valore anche all'interno di un indirizzo critico ibrido come quello dell'ecologia letteraria. Nelle scritture di Levi e Volponi, ed in particolare nei testi proposti, l'ottica antropocentrica resiste nonostante la compresenza di punti di vista differenti, della visione critica del progresso e allarmata rispetto alle ulcerazioni ambientali.

1.1.2. Vecchie categorie e prospettive affini

Si vorrebbero infine descrivere due concetti di diversa gestazione che potrebbero apportare dei contributi alla critica ecologica dei testi e proporre un paragone tra quest'ultima ed un'altra prospettiva critica, al fine di delineare alcune peculiarità e circoscrivere i campi d'azione.

Il primo concetto è di derivazione scientifica: la «noosfera» è stata infatti proposta in ambito biologico e geografico da Lamarck e Annikov. Ha conosciuto più d'una teorizzazione, ma è possibile dire che, genericamente, indica l'attività del pensiero umano sull'ambiente⁸⁶. In antitesi e contemporaneamente in continuità col concetto di biosfera – all'interno della quale si sviluppa –, la noosfera rimanda all'idea di uno spazio fittizio che si distingue per esser stato modificato dalla cultura umana, individuando dunque in questa specie l'unica che capace di plasmare lo spazio in senso adattivo, in maniera irreversibile e continua. Come si diceva in apertura, il concetto di «noosfera» ha portato al riconoscimento di una dimensione attiva, nel contesto delle forze geologiche, per la cultura. Rispetto al discorso dell'ecologia letteraria, quanto appena illustrato offre la possibilità di porre dei quesiti aperti: si può certamente riconoscere che la letteratura faccia parte di quella cultura modificatrice del pianeta che contenuta nella radice etimologica del termine «noosfera» (dal gr., *nòos*-, “relativo alla mente, all'intelletto”). Possiamo però attribuirle un ruolo analogo a quello delle culture tecnico-scientifiche? Le modalità del suo intervento sul pianeta sono quantificabili o percepibili concretamente? Che rapporto intrattiene la letteratura col sapere tecnico-scientifico?

Il secondo concetto pertiene invece al campo letterario, ma ha un'origine scientifica e dunque una sostanza interdisciplinare *ante litteram*. Come chiarisce il critico letterario che l'ha teorizzato:

Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). [...] lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi ma non del tutto⁸⁷); a noi interessa che in questo termine sia

⁸⁶ Vd. nota 6.

⁸⁷ M. Bachtin precisa in una nota d'aver preso parte, nel 1925, ad una conferenza sul cronotopo in biologia, di A. A. Uchtomskij; sostiene poi che il cronotopo, oltre ad essere un concetto mutuato dalle scienze esatte, possa anche essere una categoria permeabile a diverse discipline.

espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)⁸⁸.

La teoria del «cronotopo» di Bachtin origina difatti nel fecondo humus scientifico della Russia coeva, com'è stato sottolineato in più occasioni nella ricerca delle fonti bachtiniane. Oltre alla relatività einsteniana, che rappresenta certamente la teoria fisica più dirompente del secolo, erano fiorite molte prospettive, in diversi settori delle scienze esatte, che consideravano le categorie di spazio e tempo non più come dimensioni assolute e indipendenti bensì come un *unicum*. In particolare, nel contesto scientifico russo, Vernanskij aveva teorizzato la sopra nominata «noosfera» come una struttura cronotopica «nella quale coesistono fasi' dello spazio-tempo geologico e tempo lineare (biologico e storico) delle forme viventi⁸⁹».

Quella di «cronotopo» è una delle categorie che hanno segnato la tradizione della critica del '900 e che costituisce ancor'oggi un cardine dell'analisi testuale. Teorizzato, com'è noto, nel saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* «usando come materiale lo sviluppo delle varietà di genere del romanzo europeo, a cominciare dal cosiddetto romanzo greco e per finire col romanzo di Rabelais⁹⁰», il cronotopo è la tessitura spazio-temporale del mondo rappresentato nell'opera. Le coordinate di spazio e tempo costituiscono, nel loro intreccio, le fondamenta del sistema di significati del testo in virtù di una loro portata semantico - simbolica⁹¹.

Oltre all'interesse relativo alla sua costituzione interdisciplinare, una parte non secondaria della teorizzazione sul cronotopo rintraccia quanto esposto nel paragrafo precedente rispetto al paradigma ecosistemico impiegato nella critica ecologica per concepire ed analizzare le varie componenti testuali. Prima di passare in rassegna alcuni tipi di romanzo, rispetto ai quali rintraccerà dei cronotopi tipici – da interpretare come modelli euristici per la categoria e non come un elenco finito – Bachtin traccia un profilo essenziale del cronotopo e lo pone in relazione con la categoria del genere:

⁸⁸ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, p. 231.

⁸⁹ C. DIDI, *Sulla genesi e il significato del cronotopo in Bachtin*, p. 144.

⁹⁰ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, p. 232.

⁹¹ Cfr. G. TURCHETTA, *Critica, letteratura e società*, Carocci, Roma, 2017, p. 109.

Il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato di genere⁹². Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo⁹³.

Per Bachtin, cioè, il modo in cui i testi letterari elaborano le categorie spazio - tempo è strettamente collegato al genere letterario di riferimento: alla sfera dei generi letterari corrisponde appunto una determinata elaborazione artistica del cronotopo. Questa prospettiva sarà funzionale per inquadrare le declinazioni del genere fantascientifico, al quale sono stati spesso associati dei contenuti genericamente ecologici.

Secondo Bachtin sussiste inoltre un legame profondo tra mondo creatore e mondo creato, cioè tra la realtà nella quale il testo nasce e vive (anche materialmente, sottoforma di libro o manoscritto) e il mondo della rappresentazione letteraria, in cui si muovono i vari personaggi. Il mondo creatore coincide anche con lo spazio in cui vivono autori e lettori e in cui questi ultimi fruiscono l'opera letteraria; non è uno soltanto: si possono certamente avere degli scostamenti di spazio e di tempo tra i vari autori e lettori del mondo creatore, ma di certo esso non potrà mai sovrapporsi o esser confuso col mondo creato. Tuttavia, Bachtin non nega l'esistenza di un legame propriamente vitale tra le due realtà; per sviluppare questo punto, si serve di un'immagine a metà tra biologia ed ecologia:

Come abbiamo detto, tra il mondo reale raffigurante e il mondo raffigurato nell'opera passa un confine netto e rigoroso. [...] Ma non è [...] ammissibile che si concepisca questo confine rigoroso come assoluto e invalicabile [...]. [I due mondi] si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda: finché l'organismo è vivo, esso non si fonde con questo ambiente, ma se lo si stacca dall'ambiente, esso muore.

La reciproca implicazione tra realtà (mondo creatore) e opera (mondo creato) genera un altro, specifico, tipo di cronotopo:

Anche questo processo metabolico, s'intende, è cronotopico: esso si compie prima di tutto nel mondo sociale che storicamente si sviluppa, ma si compie senza staccarsi dallo spazio

⁹² Corsivo nel testo originale.

⁹³ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, p. 232.

storico che muta. Si può persino parlare di un particolare cronotopo *creativo*⁹⁴, nel quale avviene questo metabolismo tra l'opera e la vita e si compie la particolare vita di un'opera.

La lezione di Bachtin impressa nella pregnante immagine del metabolismo, nel porre come nucleo centrale e imprescindibile la dimensione materiale dei testi e del mondo in cui essi vengono letti e interpretati, pare suggerire una via altra rispetto a quella proposta dagli indirizzi ecocritici tradizionali. Di grande attualità anche rispetto alle tendenze dei *Gender* e dei *Queer Studies*, il saggio di Bachtin costituisce una bussola per orientare l'analisi dei testi in una contemporaneità attraversata da cambiamenti profondi e materiali e un invito a non scindere la linfa vitale che trascorre tra opera e mondo, né a vedere tra di essi un rapporto monodirezionale (l'opera per spiegare il mondo o il mondo per spiegare l'opera). Posto in relazione con l'ecologia letteraria, spinge a trattare il testo letterario come campo di tensione tra elementi culturali e forme dell'immaginario (proprie di una determinata porzione spazio-tempo); a considerare, cioè, l'esistenza di un ecosistema culturale esterno all'opera. In quest'ottica, Ferroni (nonostante, com'è stato detto, non abbia preso parte al dibattito sull'ecocritica in senso metodologico) aveva espresso l'urgenza di «una più risolutiva attenzione ai dati irriducibili della realtà fisica e biologica, all'accadere degli eventi spazio-temporali e alla casualità del vivere-morire, ai modi e ai luoghi in cui i testi tracciano la coscienza e l'immagine di tutto ciò». L'apertura di questo varco tra testo e realtà fisica e biologica circostante, secondo Ferroni chiamerebbe in causa anche categorie ermeneutiche desunte da altre discipline e avrebbe come naturale conseguenza il proliferare dei contatti tra la letteratura e le altre discipline⁹⁵.

La riflessione su ambiente e spazio nella critica ecologica costituisce il punto d'intersezione più evidente con altri indirizzi critici che si occupano di analisi spaziale. Uno tra i più recenti, la geocritica, si situa nell'alveo delle analisi letterarie incentrate sulla spazialità e fiorito da un mutamento interno alla letteratura del XX secolo. Come ricorda Emanuele Zinato (in continuità con l'importante serie di saggi dedicati alla categoria spaziale nel romanzo curata da P. Amalfitano): «Nella contemporaneità [...] da sfondo e contorno, lo spazio diviene sistema, assumendo a detrimento del tempo un

⁹⁴ Corsivo nel testo originale.

⁹⁵ G. FERRONI, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, pp. 37-38.

posto sempre più rilevante⁹⁶». La geocritica si presenta come uno studio della letteratura che adotta un punto di vista geocentrato, dai luoghi all'opera⁹⁷. Guarda, cioè, al carattere semiotico dei luoghi e si propone di studiarne la percezione e la rappresentazione in letteratura. Quello che potremmo definire come sistema operativo dell'indirizzo critico è la «referenzialità», cioè la relazione tra il referente (luogo fisico) e la sua rappresentazione, considerando quest'ultima come traduzione di una matrice in un derivato. Indagare questo rapporto vuol dire porsi tra lo spazio del mondo e quello del testo e considerare il paesaggio come costruzione antropica e, di conseguenza, anche come costruzione letteraria. Le rappresentazioni letterarie di uno spazio, tuttavia, essendo quasi sempre più d'una, generano ulteriori spazi "derivati" e offrono la possibilità di uno sguardo multifocale sul referente reale, a partire dal quale nasce una «catena intertestuale»⁹⁸. È su queste coordinate che la geocritica interseca la prospettiva dell'ecologia letteraria, per la quale, come si è detto, la percezione spaziale è indagata a partire dalla diversità dei punti di vista. Tuttavia lo spazio, per i due indirizzi critici, costituisce al contempo il fulcro e la differenza. Mentre la geocritica vi riconosce il punto focale, d'origine e conclusione, la critica ecologica considera lo spazio come un *milieu* di rappresentazione degli equilibri che lo determinano, degli esseri che lo popolano e delle trasformazioni che subisce. Per l'ecocritica, l'ambiente – che abbiamo già distinto concettualmente dallo spazio e dal luogo – non è analizzato e ricostruito attraverso il confronto con un referente, ma per mezzo dell'intreccio con i motivi e le forme testuali che concorrono alla sua rappresentazione.

⁹⁶ E. ZINATO, *Note critiche sull'atlante della letteratura italiana*, p. 1; il riferimento è al saggio curato da P. AMALFITANO, *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma, 1998, p. IV, terzo volume di un ciclo sul tema, preceduto da altre due raccolte di saggi, rispettivamente sullo spazio nel romanzo europeo del '700 e dell'800, frutto dei *Colloqui* a cura dell'«Associazione Sigismondo Malatesta» tenutisi a metà degli anni '90 del secolo scorso nella Rocca di Sant'Arcangelo di Romagna.

⁹⁷ Una riflessione strutturata sulla geocritica è il volume di B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando Editore, Roma, 2009.

⁹⁸ Cfr. B. WESTPHAL, *Geocritica*, p. 165.

CAPITOLO II

L'ecosistema letterario

1. L'autore e i testi

Per descriversi, Primo Levi ha spesso impiegato una serie di figure che possono essere ricondotte al motivo del doppio. La figura più celebre è quella del centauro⁹⁹, a sua volta scissa tra uso biografico-identificativo e uso letterario. Accanto o in alternativa al centauro compare la figura dell'anfibio: anfibi e centauri sono anche Gadda, Solmi, Sinisgalli, nei quali Levi aveva riconosciuto dei colleghi per la loro professione, bipartita tra cultura scientifico-industriale e cultura umanistica e, al contempo, intersezione di entrambe. Levi, com'è noto, si è formato e ha lavorato per breve tempo come chimico e in seguito, per gran parte della sua vita, come tecnico in una fabbrica di vernici, affiancando a questi mestieri, dopo il ritorno dal campo, quello «privato» (*CI*, p. 31) di scrittore. Queste figure, dunque, rimandano innanzitutto alla sua formazione e al doppio mestiere, al suo ragionare attraverso «due mezzi cervelli» (*CI*, p. 17). Nella *Prefazione a La ricerca delle radici*, dunque a un punto ben maturo della sua carriera, scrive: «è probabile che il mio scrivere risenta più dell'aver io condotto per trent'anni un mestiere tecnico, che non dei libri ingeriti» (*RR*, p. 5).

L'anfibio e il centauro non sono solo felici figure retoriche o lampi episodici di vivace pregnanza mitica e figurativa. La scissione in Levi riveste il ruolo di vera e propria struttura di senso nella quale inquadrare eventi biografici e paradigmi letterari. Dal punto di vista biografico è percepita nell'essere ebreo e si lega all'esperienza del fascismo e della deportazione. Prima, racconta nel *Sistema periodico*, «avevo sempre considerato la mia origine come un fatto pressoché trascurabile ma curioso, una piccola anomalia allegra, come chi abbia il naso storto o le lentiggini;» (*SP*, p. 886). Dirà, rendendo proprie le parole di un'altra ex deportata, che il Lager ha costituito una sorta di seconda università (*CI*, p. 181) e vi riconoscerà la radice più dolorosa degli impulsi al racconto: «oso affermare che se non avessi vissuto la stagione di Auschwitz probabilmente non avrei scritto nulla: non avrei avuto motivo, incentivo per scrivere: mi sarebbe mancata la materia prima, il materiale da costruzione» (*CI*, p. 189). Il racconto

⁹⁹ Sono numerose le occasioni in cui Levi impiega l'immagine del centauro. Si vedano a esempio alcuni passi tra le interviste: *CI*, p. 17; p. 31; p. 181; p. 915. Rientrano nel motivo del doppio anche le figure di Tiresia (*La chiave a stella*) e Lilít (*Lilít e altri racconti*), impiegate però nella figurazione letteraria e non come figure di autodefinizione.

come prova di resistenza di una matrice umana era stato percepito già al tempo della prigionia e diventa impeto inarrestabile subito dopo il ritorno alla vita libera.

Altre figure di auto-definizione si trovano nelle zone incipitarie di alcune opere. Particolarmente pregnanti sono le prefazioni a *La ricerca delle radici* e in quella a *L'altrui mestiere*, perché motivate dalla spiegazione di scelte antologiche personali – nel primo caso – o dell'identificazione di un quid comune tra testi eterogenei – nel secondo caso. In entrambi i contesti, si scorge l'uso chiarificatore di paragoni animali:

Comunque, ho letto molto, soprattutto negli anni di apprendistato, che nel ricordo mi appaiono stranamente lunghi; come se il tempo, allora, fosse stirato come un elastico, fino a raddoppiarsi, a triplicarsi. Forse lo stesso avviene agli animali dalla vita breve e dal ricambio rapido, come i passeri e gli scoiattoli [...]. (RR, p. 6)

E ancora, parlando della sua scelta antologica all'interno del volume:

devo confessarlo, preferisco andare sul sicuro, fare un buco e poi rosicchiare dentro a lungo, magari per tutta la vita, come fanno i tarli quando hanno trovato un legno di loro gusto [...]. (RR, p. 9)

Se si sta in gruppo serrato, come fanno d'inverno le api e le pecore, ci sono vantaggi: ci si difende meglio dal freddo e dalle aggressioni. Però chi sta al margine del gruppo, o addirittura è isolato, ha altri vantaggi, può andarsene quando vuole e vede meglio il paesaggio. Il mio destino, aiutato dalle mie scelte, mi ha tenuto lontano dagli assembramenti: troppo chimico e chimico per troppo tempo, per sentirmi un autentico uomo di lettere; troppo distratto dal paesaggio [...] per sentirmi chimico in ogni fibra. (AM, p. 801).

La sua metà di scrittore, in effetti, non lo ha mai spinto verso un'immersione integrale nella cittadella letteraria, forse anche per comprensibili ragioni pratiche (mancanza di un tempo "terzo" da ricavare tra quello per la fabbrica e quello per la scrittura). Sono noti, tuttavia, i rapporti umani e letterari con Mario Rigoni Stern e Italo Calvino. Col primo, il legame amicale e letterario è intenso, nutrito dall'interesse comune per il mondo animale e per gli ecosistemi montani. Ne *La ricerca delle radici* dedica uno spazio all'autore veneto, esaltando in lui la «più piena aderenza fra l'uomo che vive e l'uomo che scrive» (RR, p. 215). L'amicizia con Calvino, più volte esaltata da Levi nelle interviste, si sostanzia di una profonda contiguità sul piano dei temi e dello stile, com'è

stato rilevato da Cesare Cases e Pier Vincenzo Mengaldo¹⁰⁰. Definita dallo stesso Levi in termini di «fratellanza» (*CI*, p. 915), è altresì documentata da una corrispondenza professionale – Calvino nelle vesti di consulente einaudiano – e amicale tra i due, come si illustrerà nel capitolo seguente.

Anfibi e centauri come simbolo di metamorfosi in potenza e caratteri zoomorfi come reagenti per la sostanza umana: le figure in cui Levi si identifica sono anche quelle che popolano il suo immaginario, fino a costruire una sorta di ecosistema letterario. Si vuole aggiungere, infine, un'ultima figura auto-definitoria, anch'essa condivisa con la figurazione letteraria¹⁰¹: quella del vecchio marinaio di Coleridge. Levi la associa alla sua condizione di reduce che aveva bisogno di raccontare e che raccontava compulsivamente, anche durante incontri occasionali in treno, «la sua storia di malefizi». È interessante vedere, però, che questa figura diventi sempre più presente solo a partire dagli anni Sessanta¹⁰², in corrispondenza, con la composizione di alcuni racconti di *Storie Naturali* e della stessa pubblicazione della raccolta, nel 1966. L'immagine del Vecchio Marinaio che infligge la sua storia di malefizi ai convitati che vanno alla festa potrebbe essere sovrapponibile a quella dell'autore che inserisce storie cupe e inquietanti in una raccolta di fantascienza, dalla quale il lettore-convitato si attenderebbe avvenirismo e suggestive mitologie futuristiche. L'ambiguità che la narrazione del Marinaio produce è rintracciabile del resto nella stessa concezione che ha Levi del genere fantascientifico, una schisi tra fantasia e scienza ma anche una crasi tra le due, un meccanismo di costante reazione che mette in proficua comunicazione i suoi due mezzi cervelli.

Le opere proposte in questo lavoro sono racconti appartenenti a *Storie Naturali*, *Vizio di forma*, *Lilit e altri racconti* e altri racconti sparsi. Questi testi, nelle forme molecolari della novella, della favola, dell'apologo o del racconto breve, sono legati tra loro da un reticolo di temi, mitologemi e figure. La prima raccolta, *Storie Naturali*, assume particolare rilievo per la formazione di una morfologia fantascientifica dell'autore e per la prassi della raccolta strutturata di testi brevi. Il volume è stato spesso

¹⁰⁰ Si vedano i saggi di C. CASES, *L'ordine delle cose e l'ordine delle parole*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di E. FERRERO, Einaudi, Torino, 1997, pp. 5-33 e di P. V. MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, *ivi*, pp. 169-242. I due studiosi rintracciano la vicinanza stilistica tra Levi e Calvino nella precisione terminologica, da cui dipende un uso dei sinonimi come costante precisazione e specificazione. La contiguità è inoltre considerata come fisiologico seguito della loro comune formazione (sebbene per Calvino sia più appropriato parlare di interesse scientifico).

¹⁰¹ Alla *Ballata del vecchio Marinaio* di Coleridge si deve infatti il titolo del suo canzoniere poetico, *Ad ora incerta*.

¹⁰² Cfr. M. BELPOLITI, *Note ai testi* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, p. 1814.

presentato come il ricongiungimento di organismi letterari eterogenei, nati qua e là, marginalmente alla composizione delle prime due opere e dei primi testi poetici. Si tenterà di mostrare, invece, come questo primo laboratorio letterario presenti una notevole coesione interna. Le sperimentazioni di *Storie Naturali* spargeranno spore su tutta la produzione successiva: è possibile trovarne traccia anche in alcuni saggi e racconti dei tardi anni Ottanta.

I testi proposti, nel loro insieme, costituiscono organismi reattivi e interagenti all'interno dell'ecosistema letterario leviano e riflettono la volontà di osservare la realtà "mutante" del secondo dopoguerra con le lenti stranianti e deformanti della fantascienza e, attraverso queste, indagare l'impatto del progresso tecnico e scientifico sull'ambiente e sull'animale-uomo. Per Levi la ricerca letteraria principia dunque dalla sua formazione scientifica e dalla sua esperienza in Lager, dove l'ambiente aveva creato le condizioni per un avvicinamento inquietante alla condizione animale. Proprio all'interno di *Se questo è un uomo*, scalzando l'idea monolitica e pietrificante dell'opera testimoniale, si può rintracciare la prima e tenace vena ecologica della scrittura leviana: la lente zoomorfizzante e scientifica attraverso cui riesce a rielaborare il trauma e a testimoniare, ma soprattutto a tentare di spiegare l'evento più traumatico del secolo (e di certo, prima di tutto, della sua vita).

2. Antica figura, nuovo genere: metamorfosi e fantascienza

Negli anni Sessanta il genere fantascientifico era considerato approssimativamente, almeno nel contesto italiano, un genere minore. La percezione riguardava forse lo stesso Levi, il quale mostra spesso, nelle interviste, una certa ritrosia a definire «fantascientifici» i suoi racconti. Nel 1963 ascrive il nucleo di alcuni dei futuri racconti di *Storie Naturali* – già pubblicati sparsi in rivista – ad un «genere mal definibile» (CI, p. 16) o ne parla come di «racconti morali travestiti» (CI, p. 11). Per un certo periodo ha pesato in tal senso il distacco apparentemente netto tra le prime due opere – *Se questo è un uomo* (1947) e *La Tregua* (1963) –, che l'avevano consacrato al grande pubblico come testimone, e i suoi racconti fantastici e in parte ironici. Nel 1972, tuttavia, quando è già alla sua seconda pubblicazione di racconti fantastici, dichiara in un passaggio chiarificatore quale sia dal suo punto di vista bifido il problema tutto italiano con la fantascienza:

Per molti motivi prossimi e lontani, le due «culture» sono in Italia separate da un crepaccio: sulle orme di Croce, molti letterati italiani assurdamente negano alle discipline scientifiche e persino alla matematica ogni valore formativo. Perciò essi torcono il naso davanti alla f.s. non in quanto «fanta», ma in quanto «scienza»¹⁰³. (CI, p. 51)

Eppure, già dagli anni Cinquanta era stata avviata in Italia una stagione di cospicuo interesse per il genere fantascientifico, con la fioritura di riviste e antologie di autori stranieri. Negli anni Cinquanta, appunto, nasce la collana Mondadori “Urania”; fra gli anni Cinquanta e Sessanta escono le importanti antologie curate da Carlo Fruttero e Sergio Solmi e da Fruttero e Franco Lucentini. Alcuni autori già affermatissimi cimentano in questo genere ibrido e multiforme: Italo Calvino con le *Cosmicomiche*, Mario Soldati, Dino Buzzati, Tommaso Landolfi, Massimo Bontempelli¹⁰⁴.

In ambito ecocritico si è iniziato a lavorare sul genere fantascientifico a partire dagli studi del già menzionato Lawrence Buell. Parallelamente al tentativo di disancorare la prospettiva critica dai temi della natura incontaminata, lo studioso ha messo in rilievo il potenziale ecologico di alcuni generi antimimetici: primo fra tutti, la fantascienza, nella quale «l’anti-realismo sembra finalizzato a mettere in evidenza la pervasività e lo scandalo di una tecnologia umana violenta che ha prodotto un mondo tanto bizzarro¹⁰⁵»; in secondo luogo, «le narrazioni mitologiche orali di varie tradizioni indigene, che comprendono sia saghe con eroi umani sia favole animali, che decentrano le prospettive tipiche della modernità attraverso una critica all’antropocentrismo». Queste forme antimimetiche sono dunque concepite da Buell nell’ottica di alcune finalità ben precise dell’*ecocriticism*: la rappresentazione della tecnologia come polo negativo e il rovescio dell’antropocentrismo in una rappresentazione quasi

¹⁰³ Quello della separazione tra i campi del sapere è un tema che Levi percepisce come costante e grave. Si può leggere nella sua scrittura una perpetua volontà di ridurre lo scarto e, in tal senso, l’opera con la quale sente di essersi maggiormente approssimato all’obiettivo è il *Sistema periodico*. Dice in un’intervista del 1975 sul suo ultimo libro: «In questo libro ho cercato di mettere in luce la nobiltà del nostro lavoro, il suo valore educativo e formativo, in polemica con le ideologie correnti ancora oggi nel nostro paese secondo cui l’unica via maestra per la cultura e la maturità passa per il latino, il greco e l’analisi estetica, mentre la matematica e la fisica sarebbero astruserie inutili o utili solo come mestiere, come guadagna pane. [...] Ho cercato di dimostrare che una scienza o una tecnica può essere non solo soggetto di un libro, ma anche scuola al pensare e quindi allo scrivere.» (CI, p. 58)

¹⁰⁴ Per una trattazione strutturata della fantascienza in Italia si rimanda a GIULIA IANNUZZI, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti, dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta*, Mimesis, Milano - Udine, 2014 e a S. BRIONI, D. COMBERIATI, *Ideologia e rappresentazione: percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Mimesis, Milano - Udine, 2020. Il secondo contributo riflette soprattutto sulla specificità della fantascienza in Italia, prendendo in esame, congiuntamente, opere cinematografiche e testi letterari. La peculiarità del genere nel contesto del Bel Paese risiederebbe, secondo i due autori, in una sua minor permeabilità alla «cultura dominante in ambito nazionale rispetto ad alcune narrazioni realiste» (ivi, p. 12) e nella capacità delle narrazioni fantascientifiche italiane di «cogliere le trasformazioni in atto e di fungere da catalizzatori delle paure del paese» (ivi, p. 26).

¹⁰⁵ L. BUELL, *La critica letteraria diventa eco*, in C. SALABÈ (a cura di), *Ecocritica*, p. 5 e sgg.

antropofobica. A prescindere dalla validità della proposta, bisogna forse interrogarsi sulla natura di un genere apparentemente nuovo e sfuggente come quello fantascientifico, che si considera legato a una rappresentazione basata sul cronotopo del futuro e delle macchine.

Così non è ad esempio in Levi: all'interno dei suoi testi ascrivibili al genere fantastico convivono – e spesso si incrociano¹⁰⁶ – il tempo del mito, quello del presente ricondotto a forme stranianti, più raramente quello del futuro. Ma anziché considerare direttamente il caso particolare di un autore, poiché qui si vuole riflettere sul discorso ecocritico, potrebbe essere utile delineare un breve panorama teorico che fornisca una sorta di unità di misura. Un contributo fondamentale per la definizione del genere fantascientifico è il volume di Darko Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*¹⁰⁷. Il primo elemento minimo individuabile per definire il genere è, secondo Suvin, la presenza di un elemento narrativo che si discosta dalla rappresentazione verosimile della realtà. Limitarsi alla considerazione di questo punto essenziale permette di rilevare i contatti tra la fantascienza e altri sottogeneri del fantastico: «la storia dell'isola fortunata della letteratura classica e medievale, la storia del viaggio favoloso presente dall'antichità in avanti, l'utopia, e il romanzo planetario¹⁰⁸». Suvin, tuttavia, punta a rintracciare una dimensione specifica del genere fantascientifico e la individua anzitutto nella risorsa dello straniamento. Nel quadro della fantascienza lo straniamento si configura anzitutto nella rappresentazione del cronotopo:

La fantascienza dunque parte da una ipotesi finzionale («letteraria») e la sviluppa con rigore totalizzante («scientifico») [...] ottiene il risultato di confrontare un sistema normativo dato – un'immagine del mondo chiusa, di tipo tolemaico – con un punto di vista o di prospettiva che implica un nuovo sistema normativo: in ambito letterario questo atteggiamento è definito straniamento¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Per fare solo qualche esempio: nel racconto *Censura in Bitinia* (SN) la presenza di una tecnologia piuttosto avanzata fa propendere per una rappresentazione del futuro, che stride però col toponimo antico; in *Il servo* (VF) si osserva la sovrapposizione del tempo della leggenda al futuro, forse su modello dell'operetta leopardiana *La scommessa di Prometeo*; o ancora, in *I gladiatori* (L) si incrociano elementi culturali del passato antico e rappresentazioni futuristiche.

¹⁰⁷ D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna, 1985, trad. it. di Lia Guerra (ed. orig. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale UP, New Haven, 1979).

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 19.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 21- 22.

Da questo confronto emerge la componente cognitiva del procedimento straniante – ricondotta alla declinazione dello straniamento brechtiano –, che conferisce alla fantascienza «una metodologia ‘critica’, spesso satirica, in cui si combinano, nei casi più significativi, la fiducia nelle potenzialità della ragione e il dubbio metodico¹¹⁰».

Ma qual è il tempo della fantascienza? Quali sono le rappresentazioni temporali che essa abbraccia? Lo studio di Suvin si muove su un costante parallelismo tra «*finzioni naturalistiche*» e «*finzioni straniate*»¹¹¹. Secondo Suvin la fantascienza appartiene, come si è detto, alla categoria delle finzioni straniate, ma condivide con la prima categoria – riconoscibile nella «riproduzione fedele delle superfici e dei tessuti empirici garantiti dai sensi e dal buon senso» – una rappresentazione del tempo pluridimensionale, comprendente dunque il tempo storico al passato, presente e con rimandi al futuro. La temporalità plurima non appartiene invece a generi metafisici come il mito, la fiaba o il fantasy – che si potrebbero pensare aprioristicamente come più vicini alla fantascienza – e che si basano invece sull’atemporalità o su un passato permanente. Diversamente, la fantascienza «Sebbene si concentri su futuri cognitivamente plausibili e sui loro equivalenti spaziali, può anche toccare il presente e il passato come casi particolari di una sequenza storica possibile, osservata da un punto di vista straniato¹¹²».

A ben vedere, dunque, la fantascienza non coincide con la rappresentazione cronotopica del futuro, né, di necessità, implica una visione negativa di eventuali elementi che lo riguardano. Le condizioni essenziali individuate da Suvin, scardinando qualche schema precostituito, illuminano la vera risorsa del genere in relazione al discorso ecologico: la possibilità di rappresentare un mondo diverso o di sondarne le «smagliature».

La metamorfosi è sostanzialmente la rappresentazione in divenire di un fenomeno che spezza l’ordinario e irrompe – senza necessariamente stravolgerlo – nell’ordine naturale delle cose. Appartiene alla cultura antica, dove si sviluppa nel territorio del mito e nella dimensione del fantastico. Benché si possa pensare ad essa come alla manifestazione di un evento che si sottrae alle leggi naturali, a ben vedere, si tratta quasi sempre di un processo sospeso tra l’ordine naturale e quello fantastico.

¹¹⁰ D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza*, p. 26.

¹¹¹ Cfr., *ivi*, p. 35.

¹¹² *Ivi*, p. 38.

Accade in Ovidio, autore cardine per la figura della metamorfosi nella letteratura occidentale¹¹³, che in vari casi l'elemento straordinario della metamorfosi sia costituito dalla rappresentazione accelerata di un fenomeno che avverrebbe comunque in natura ad un ritmo più lento¹¹⁴. In antico, inoltre, è stato notato che il lessico della metamorfosi costituisce un territorio di contatto tra discorso letterario e discorso scientifico¹¹⁵. Nell'incontro moderno tra metamorfosi e fantascienza questo antico nesso pare riemergere come un fiume carsico, ricongiungendo due momenti dell'umanità – l'antichità e la modernità – separati da un diverso modo di intendere e adoperare la scienza e, in verità, anche da un diverso modo di concepirla e raccontarla che parte dalla rivoluzione scientifica del Seicento. Si tratta dunque di una figura centrale per l'ecologia letteraria, poiché trascorre come un filo rosso tra rappresentazioni naturali, dimensione fantastica che li trasfigura e coordinate scientifiche.

Nell'album ovidiano, il paradigma si compone di metamorfosi animali, pietrificanti, vegetali e catterismo. In Levi è presente una notevole varietà di metamorfosi che attraversa verticalmente le sue opere: da quella animale (con precisa funzione descrittiva), a quella reificante, alle figure ibride. La metamorfosi costituisce il nucleo essenziale nella dimensione ecologica della sua scrittura: da una parte, infatti, si pone come *medium* tra il polo umano e quello animale; dall'altra, si pone come condizione preliminare all'effetto di straniamento.

3. Dopo la «mutazione», la «landa sconosciuta» e inquinata

Le opere che verranno analizzate in questo lavoro appartengono all'arco temporale compreso tra il 1966 ed il 1981, con qualche eccezione successiva. Al primo estremo cronologico corrisponde la pubblicazione della raccolta di racconti *Storie Naturali*; al secondo, l'uscita della raccolta di *Lilit e altri racconti*; in mezzo si situano i racconti leviani raccolti in *Vizio di forma*, del 1971. Partire da una messa a fuoco del contesto storico di riferimento, oltre a costituire il consueto avvio di un lavoro critico, si

¹¹³ Alessandro Barchiesi problematizza la questione del canone, facendo notare ad esempio come l'opera ovidiana abbia influenzato in maniera retrospettiva la percezione letteraria della metamorfosi, anche in virtù della sua posizione temporale di transito tra antichità e medioevo europeo, determinando un paradigma più rigido rispetto agli esempi precedenti, adombrati dall'opera latina: «se si guarda alla tradizione greca [antica], non esiste una base terminologica o una definizione di metamorfosi che possa fare da connettivo per tutti i diversi miti, o immagini, che noi valutiamo nello stesso quadro in quanto Ovidio li ha collezionati e poi disposti in una struttura narrativa unificante», cfr. *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, pp. 123 - 135.

¹¹⁴ Cfr. CITTI F., PASETTI L., PELLACANI D. (a cura di), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Olschki, Firenze, 2014, pp. V - VI.

¹¹⁵ Cfr. *ivi*, p. XXIV.

configura qui come un passaggio motivato dalla necessità di individuare un legame tra i testi e il loro ecosistema d'appartenenza. Solo così sarà possibile riattualizzare i testi e farli reagire con temi e problemi – quelli ambientali – oggi tanto più vivi quanto più complessi.

Nel 1991 l'editore Giulio Bollati scriveva a Gianni Celati: «[...] ricordati che qui c'è una capanna in riva a un fiume (inquinato) dove pochi artigiani scampati alla strage pubblicano libri per pura passione, ignari dei mercati metropolitani, ma amanti dell'erba e della minestra di ceci¹¹⁶». In queste poche righe, scritte a una distanza non eccessiva dal periodo sopra indicato, si trovano in forma emblematica alcuni elementi che avevano cominciato a caratterizzare il nostro paese durante gli anni del *boom* e che stanno dentro al concetto di «mutazione» insieme ai più evidenti cambiamenti sul piano sociale e culturale (i consumi, i nuovi stili di vita, la comunicazione e la televisione). Nella mutazione, infatti, si realizzano anche la crisi dell'intellettuale e della cultura, con l'emergere della cultura-intrattenimento, e la crisi ambientale.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta del Novecento l'Italia aveva fatto il suo ingresso nel novero delle potenze industriali dell'Occidente. La celebre espressione del «*boom* economico» era stata coniata da un giornale inglese, il «Daily Mail», nel 1959¹¹⁷ per descrivere il processo di sviluppo impetuoso. L'inizio degli anni Sessanta vede dunque trascorrere la condizione dell'Italia da paese agrario – o, come disse Levi, dall'essere un paese «georgico e crociano» (*CI*, p. 45) – a paese industrializzato¹¹⁸. Nell'allusivo binomio leviano, il primo termine rimanda chiaramente al vecchio assetto del paese; il secondo, invece, si riferisce a un fatto culturale: la scissione tra le due culture e le diffidenze, in ambito umanistico e per ascendenza crociana, rispetto alle discipline scientifiche. Eppure, per la realizzazione dello sviluppo scoppiettante, l'ammodernamento della tecnica era stata essenziale. Insieme ai salari bassi della manodopera «ebbe a contare l'adozione nei maggiori complessi di alcune attrezzature e tecnologie già collaudate nei paesi più avanzati, in particolare negli Stati Uniti; ciò consentì di accrescere le cadenze dei cicli produttivi, ridurre gli sprechi e

¹¹⁶ D. BIDUSSA, *Introduzione* a G. BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino, 2011, p. XVIII.

¹¹⁷ Cfr. V. CASTRONOVO, *L'Italia del miracolo economico*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 6.

¹¹⁸ Cfr. J. MAZZINI, *I dati della crescita*, in A. Cardini (a cura di), *Il miracolo economico italiano 1958-1963*, Il Mulino, Bologna, 2006, pp. 27-45.

migliorare i livelli di efficienza¹¹⁹». Oltre all'incremento della produttività, l'Italia era diventata un cantiere a cielo aperto, un paese i cui paesaggi urbani e geografici stavano mutando insieme con i costumi degli italiani. Non è forse un caso se le prime preoccupazioni ambientali siano state di tipo conservazionistico rispetto al patrimonio naturale e a quello culturale¹²⁰. Nel mondo, intanto, e segnatamente nella parte di mondo in cui lo sviluppo economico-industriale non era cosa nuova, l'allarme ambientale comincia ad assumere connotati più nitidi. Emblematico, sin dal titolo, di un sentimento di allarme per le conseguenze che il rapido sviluppo stava generando sull'ambiente, è il testo di Rachel Carson, *Primavera silenziosa*, pubblicato nel 1962. Il libro, uscito in Italia l'anno successivo, denunciava l'uso indiscriminato di sostanze chimiche non biodegradabili ed ebbe una risonanza notevole anche in Italia¹²¹. Bisogna attendere però il 1972 per il primo evento di respiro mondiale sul tema della vulnerazione dell'ambiente; in quell'anno si tenne a Stoccolma la *Conferenza delle Nazioni Unite sull'ambiente*, la quale ebbe, se non altro, il merito di stimolare degli studi coordinati sul tema e di ampliarne la diffusione. Nella conferenza, invece, si riprodussero i domini geopolitici coevi, senza assunzione di serie responsabilità da parte dei paesi industrializzati. Nel 1978 arriva da parte dell'Accademia nazionale delle scienze americana una riposta eloquente alla richiesta di delucidazioni del presidente Jimmy Carter rispetto ad alcuni dati sul cambiamento climatico: «Il sistema climatico ha un ritardo temporale incorporato. Per questo motivo, quello che può sembrare l'approccio più prudente – aspettare di avere le prove del riscaldamento [...] – equivale di fatto alla strategia più rischiosa¹²²».

Prima della Conferenza di Stoccolma era nata in Italia un'importante sede di discussione ed elaborazione culturale sul tema della crisi ambientale, organizzata dall'economista Aurelio Peccei: l'associazione del Club di Roma, che elaborò nel 1972 il famoso Rapporto della «crescita zero». Vi si sosteneva, in toni percepiti come eccessivamente allarmistici per l'epoca, che «i ritmi sempre più rapidi della crescita economica e demografica rischiavano di portare al collasso l'umanità nel giro di

¹¹⁹ V. CASTRONOVO, *L'Italia del miracolo economico*, p. 31.

¹²⁰ Cfr. R. DELLA SETA, *La difesa dell'ambiente in Italia. Storia e cultura del movimento ecologista*, Franco Angeli, Milano, 2000, p. 12.

¹²¹ R. DELLA SETA riporta i titoli di alcuni articoli apparsi negli anni Sessanta sui maggiori quotidiani, cfr. *Ivi*, p. 20.

¹²² C. HENRY, L. TUBIANA, *La terra a rischio, Il capitale naturale e la ricerca della sostenibilità*, Il Mulino, Bologna, 2019, trad. it. di Jacopo Foggi (ed. orig., *Earth at Risk. Natural Capital and the Quest for Sustainability*, Columbia University Press, New York, 2017), p. 87.

cinquant'anni;». L'unica possibilità per un cambio di rotta veniva individuato nel limite da apporre alla crescita economica. Il Rapporto ebbe una larga eco, in un certo senso e per un certo periodo sostenuto dalla crisi energetica del '73. Successivamente, tuttavia, le critiche sommersero, insieme al Rapporto, anche il dibattito e la necessità di un drastico cambio di rotta. A ridestare l'opinione pubblica fu il disastro ambientale di Seveso, nel 1976, provocato dalla fuoriuscita di una nube tossica da un'industria chimica vicina. La gestione dell'incidente sembra riflettere emblematicamente e drammaticamente la prassi del «trasformismo» di cui aveva parlato Giulio Bollati, individuandovi un tratto di continuità nella gestione politica dei mutamenti del paese¹²³. Disancorando il concetto dall'ambito della strategia politica o da un preciso momento storico, Bollati vi indicava invece una pratica tutta italiana dell'affrontare i cambiamenti in ritardo e dell'adattarsi ad essi, quasi come un organismo in un ecosistema sconvolto. Se la modernizzazione ha coinvolto nella crisi la cultura umanistica, in quella «scissione cronica tra lo sviluppo del paese e la cultura che dovrebbe esserne l'autocoscienza e fornire indicazioni sul percorso» si può rintracciare anche, ma in forma diversa, una crisi della cultura scientifica. La «landa sconosciuta della modernizzazione» che pochi, secondo Bollati, si sono impegnati a sondare con strumenti adeguati, si è trasformata progressivamente in una landa inquinata, che pochi hanno voluto vedere. In questo senso, il discorso di Bollati potrebbe ricongiungersi con quello che Levi ha più volte elaborato in merito alla responsabilità degli scienziati e dei tecnici. Anche in questo senso, Levi vede una risorsa nell'avvicinamento tra le due culture. L'unica possibilità per arginare il disastro è individuata infatti in una consapevolezza morale da parte degli scienziati di ogni ambito rispetto alle loro azioni.

¹²³ Cfr. D. Bidussa, *Introduzione* a G. BOLLATI, *L'Italiano*, pp. XIV- XV.

CAPITOLO III

Storie Naturali, Vizio di forma e altri ecosistemi letterari leviani

«E tutte quelle somiglianze dell'infinito che io studiosamente aveva poste nel mondo, per ingannarli e pascerci, conforme alla loro inclinazione, di pensieri vasti e indeterminati, riusciranno insufficienti a quest'effetto per la dottrina e per gli abiti che eglino apprenderanno dalla Verità. Di maniera che la terra e le altre parti dell'universo, se per addietro parvero loro piccole, parranno da ora inanzi menome: perché essi saranno instrutti e chiariti degli arcani della natura;»

G. Leopardi, *Storia del genere umano*¹²⁴

«Un giorno chiese a Brokne come, quando e da chi il ponte era stato fatto, ma Brokne le rispose di malumore che il mondo è pieno di misteri, e che se uno volesse risolverli tutti non digerirebbe più, non dormirebbe e forse diventerebbe matto. Quel ponte c'era sempre stato; era bello e strano, ebbene? Anche le stelle e i fiori sono belli e strani, e a farsi troppe domande si finisce con il non accorgersi più che sono belli.»

P. Levi, *I costruttori di ponti*¹²⁵

1. La forma del racconto

L'elemento primo che lega i volumi *Storie Naturali* e *Vizio di forma* è la forma del racconto. L'«intuizione puntiforme» di cui scrive Levi nella lettera d'autore che

¹²⁴ G. LEOPARDI, *Operette morali*, p. 15.

¹²⁵ P. LEVI, *Lilith e altri racconti*, in Id., *Opere complete*, vol. II, p. 325.

correda la prima pubblicazione in volume delle *Storie Naturali*, associa il suo modo di costruire le narrazioni ad un'immagine plastica e, al contempo, ne precisa i connotati: una forma breve che origina da un punto minimo. Il racconto breve pare in effetti costituire la realizzazione letteraria dell'esigenza leviana, individuata da Cesare Cases in uno scritto fondamentale, di rappresentare e di ricondurre il *caos* all'interno dell'ordine: «Alla torre di Babele Levi contrappone la sua costruzione che nell'ordine vuole rendere tutto il disordine di quella¹²⁶».

I racconti sono unità molecolari ai quali l'autore-scienziato decide di conferire, di volta in volta, un ordine particolare. Il *Sistema periodico* è forse l'opera in cui il meccanismo ordinatore appare più nitido, perché trae forza e motivazione da un meccanismo esplicito: la trasmutazione metaforica degli elementi chimici. Inoltre, alla fine, tutte le sezioni narrative sono abbracciate dal racconto metaletterario di *Carbonio*. A ben vedere, però, e come ha notato Marco Belpoliti, la forma del racconto riguarda tutte le opere narrative di Levi, sin dalla prima. *Se questo è un uomo*, infatti, si struttura su piccole unità narrativo-descrittive, compatibili al meccanismo dell'intuizione puntiforme¹²⁷. Così, *La Tregua*, in cui il tema classico del *nostos* incontra la frammentarietà del romanzo picaresco. In ciascuna opera è possibile riconoscere la ricerca di una rete, pur trafitta da qualche «smagliatura». Dalla necessità di guardare all'interno della smagliatura, di sondare uno strappo nell'ordine naturale, nascono le storie fantascientifiche. Rientra ad esempio nelle maglie di questo reticolato il nesso tra i titoli delle due raccolte *Storie Naturali* e *Vizio di forma*. Nella lettera d'autore che accompagna la prima edizione delle *Storie Naturali*, Levi scrive infatti della percezione di «un vizio di forma che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale¹²⁸». Dal testo della lettera considerato nella sua interezza, traspare un senso di onesto disagio, frutto della percezione chiara di una cesura rispetto alle due opere testimoniali pubblicate fino a quel momento. Tentando dunque di illustrare l'origine di un libro che pare quasi alieno al suo stesso autore, getta l'amo al titolo della raccolta successiva (non ancora concepita). *Vizio di forma* sarà pubblicata cinque anni dopo, nel 1971. Resta da chiedersi, allora, quale sia il «vizio» che vanifica

¹²⁶C. CASES, *L'ordine delle cose*, in, *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di E. FERRERO, Einaudi, Torino, 1997, p.14.

¹²⁷ Cfr. M. BELPOLITI, *Il centauro e la parodia*, in P. LEVI, *Tutti i racconti*, a cura di M. BELPOLITI, Einaudi, Torino, 2015, pp. V- VI.

¹²⁸ P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, p. 1507.

la nostra civiltà e che trova rappresentazione nei primi racconti di fantascienza pubblicati in raccolta. Levi non ci lascia insoddisfatti, tracciando, nella stessa lettera, un altro filo della rete:

il Lager, per me, è stato il più grosso dei ‘vizi’, degli stravolgimenti di cui dicevo prima, il più minaccioso dei mostri generati dal sonno della ragione¹²⁹.

Giovanni Tesio, uno dei primi e più attenti interpreti dell’opera di Levi, ha scritto che

Non è un episodio marginale l’inconsueto transito dai due libri di memoria alla pubblicazione del libro di racconti intitolato *Storie Naturali* e cresciuto a coté dei primi due. Anche se attraverso uno scenario sapiente di ironie miti e di accorte dichiarazioni, vi si legge la denuncia di un impaccio non superficiale e non inventato¹³⁰.

Forse, allora, il legame più profondo tra i racconti fantascientifici e le prime due opere, nonché il nesso con le altre opere narrative, è da ricercare nella sostanza della forma: nel racconto scelto come schema ordinatore del mondo, persino – e con più necessità – quando l’ordine naturale appare sovvertito e gli ecosistemi sconvolti nei loro equilibri vitali. Nei racconti di *Storie Naturali* e di *Vizio di forma*, il sovvertimento è creato in maniera laboratoriale: attraverso il filtro del fantastico e della conoscenza scientifica, Levi può esserne l’artefice immaginario, l’osservatore e al contempo l’ammonitore, non solo la vittima. La simbologia del laboratorio condensa infatti l’esperienza del Lager («il Lager era in certa misura un laboratorio», *CI*, p. 732), il suo lavoro di chimico e il destino universale dell’uomo. La scrittura è «un punto di congiungimento» fra queste dimensioni, perché permette di raccontare

ciò che avviene nel chiuso dei laboratori, che è poi riprodurre sotto veste moderna le emozioni più antiche dell’uomo, le più misteriose, il momento dell’incertezza, ammazzare il bufalo o non ammazzarlo, trovare quel che si cerca o non trovarlo. (*CI*, p. 11)

Il laboratorio è una forma simbolica, un luogo in cui il naturale incontra l’artificiale, la natura, sottoforma di materia, incontra la cultura, sottoforma conoscenza scientifica. È il luogo, fisico e metaforico, in cui l’animale-uomo incontra sé stesso nella ricerca, attività costitutivamente umana sulla quale e con la quale deve misurarsi.

¹²⁹ P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, p. 1508.

¹³⁰ G. TESIO, *Primo Levi tra ordine e caos*, in *Primo Levi: un’antologia della critica*, p. 47.

C'è, però, ancora un dato da vagliare. Se la forma del racconto posiziona le raccolte fantascientifiche nell'ordinato mosaico di Levi, in armonia con le altre opere, non si può tacere la loro specificità. Lo stesso autore, più di un decennio dopo la pubblicazione, ne parla come di «racconti [che], totalmente fuori dalla realtà, fanno parte per sé stessi» (CI, p. 321). In cosa risiede la loro separatezza? Nel 1982, in occasione della partecipazione ad un Convegno sulla letteratura ebraica, compone un saggio breve dal titolo *Itinerario d'uno scrittore ebreo*, nel quale ripercorre le tappe della sua produzione alla luce della sua radice ebraica. Ai due volumi di racconti fantascientifici – considerati sempre in coppia dallo stesso autore oltre che dalla critica – attribuisce tre qualità significative: la *varietas*, il carattere meno impegnato rispetto alle altre opere, il contatto con la tradizione *Midrashica*. La varietà è riferita al contenuto e, come vedremo, è in effetti un carattere evidente delle due raccolte, sebbene non equivalga all'assenza di legami intratestuali e intertestuali; le altre due caratterizzazioni sembrano invece in collisione tra loro: da una parte, la tradizione *Midrash* ebraica dell'esegesi dei testi (sacri) con finalità edificanti e moralistiche; dall'altra, lo scarso impegno. Non è la sola occasione in cui Levi, parlando di queste opere, oscilla tra i poli del contenuto morale e della leggerezza burlesca, quasi evasiva¹³¹. Si tratta in effetti di un'ambiguità non dissolta, che distingue questi racconti dalla grande forma racconto in cui è compresa – ma non compressa – la produzione di Levi. Questa tensione caratteristica intrattiene, a sua volta, un legame ecosistemico con la declinazione leviana del genere fantascientifico:

E mi pare che l'ambiguità della fantascienza rispecchi il mio destino attuale. Io sono diviso in due metà. [...] È una spaccatura paranoica. [...] Stando così le cose, mi pare, è naturale che uno scriva di fantascienza. (CI, pp. 17-18)

2. Il genere: fantascienza ancipite

Il passo sulla separatezza dei racconti fantascientifici è tratto da un'intervista successiva alla vittoria del Premio Campiello con *Se non ora, quando?* L'intervistatore fa notare a Levi che il libro vincitore è stato accolto dalla critica come la sua prima opera d'invenzione e gli chiede un parere in merito. La risposta di Levi non si limita al caso specifico di *Se non ora, quando?* Seguendo l'inclinazione ordinatrice di cui si è

¹³¹ «Ho usato uno pseudonimo proprio perché era un'evasione», dice ad esempio in un'intervista nel 1985, per giustificare la scelta della pubblicazione sotto pseudonimo (CI, p. 543)

detto, ripercorre, invece, tutte le tappe della sua produzione narrativa in relazione alla quota d'inventività e delinea un quadro in cui l'ordine cronologico sposa quello del tasso d'invenzione in senso crescente. Per le prime due opere «non c'è invenzione cosciente: ci può essere trasfigurazione, interpretazione dei fatti, riordinamento, ma invenzione no»; i racconti di fantascienza, ribadisce, costituiscono uno scrigno a parte; nel *Sistema periodico* l'invenzione è meno trattenuta e contiene un guizzo di libertà accentuato in *Piombo* e *Mercurio*, «ma l'impianto del libro è ancora documentario ed autobiografico» (CI, p. 321); *La chiave a stella* segna un «avvicinamento all'invenzione», mitigato comunque dall'impiego di un linguaggio realistico per Faussone «tanto da indurre in inganno molti lettori che lo hanno scambiato per una persona di carne». D'altra parte – precisa, aggiungendo un'ulteriore sfumatura attenuativa dell'invenzione – il protagonista «è un conglomerato di vari individui che ho conosciuto, con cui ho lavorato [...] è dunque immaginario solo in parte» (CI, pp. 321-322). Infine, nella scrittura di *Se non ora, quando?* riconosce, in effetti, di aver tolto i freni all'invenzione ma, precisa, l'intenzione era quella di muoversi nel genere del romanzo storico «ibrido per natura, in cui verità e finzione sono commiste». Nonostante in questa risposta i racconti di fantascienza siano, in un certo senso, elusi, si ricava un'interessante nesso di corrispondenza tra l'invenzione e la natura del genere letterario. I libri in cui è possibile individuare delle guglie d'invenzione sono in effetti *Storie Naturali*, *Vizio di forma* e *Se non ora, quando?*. Rispetto allo schema progressivo delineato da Levi, i racconti fantastici scompaginano le carte, a confermare la felice intuizione di Giovanni Tesio, secondo cui: «l'evoluzione letteraria di Levi non è un processo di ordinata successione, ma lo sbocco, spesso simultaneo, di più sollecitazioni che convivono¹³²».

Il romanzo storico e la fantascienza, in linea teorica molto distanti tra loro, collimano nella natura ibrida che l'autore vi attribuisce. La corrispondenza è avvalorata dalle preoccupazioni che Levi racconta di aver avuto in merito a *Se non ora, quando?*, analoghe a quelle espresse per i racconti di fantascienza nell'introduzione al volume delle *Storie Naturali* e che avevano determinato la scelta dello pseudonimo per la prima edizione. Nella stessa intervista, riferendosi al romanzo vincitore del Campiello del 1982, aggiunge infatti:

¹³² G. TESIO, *Primo Levi*, in «Belfagor», XXXIV, n. 6, p. 671, 1979.

Ho cercato (nel testo, e soprattutto nella nota finale) di essere onesto con il lettore, cioè di fare in modo che da nessuna delle pagine potessero nascere dubbi [...] per non indurre in equivoci i miei lettori, che per lo più hanno imparato a conoscermi come autore di opere strettamente documentarie. (CI, p. 322)

Resta dunque da definire cosa sia la fantascienza per Levi, quali siano state le forme che questo genere ha prodotto incontrando la sua scrittura e perché l'abbia scelta. Per rispondere, ci serviremo di dati esterni e interni. Il primo dato che possiamo osservare è quello cronologico, il quale mostra che il genere fantascientifico costella la scrittura leviana dalla prima all'ultima fase, come un fiume carsico. La prima opera classificabile come fantascientifica, la raccolta di *Storie naturali*, contiene racconti scritti a partire dal '46 (persino prima di e in contemporanea con *Se questo è un uomo*) ed altri scritti tra gli anni Cinquanta e Sessanta. La frequentazione del genere prosegue con i racconti di *Vizio di forma*, pubblicati nel 1971, e con altre unità narrative contenute in *Lilít e altri racconti*, del 1981 e in *Racconti e saggi*, contenente alcuni testi apparsi in rivista tra il '77 e l'86. Il riconoscimento di una vena fantastica in Primo Levi parte dalle osservazioni contenute in una lettera di Italo Calvino, relativamente ad alcuni racconti che avevano affiancato la composizione delle prime due opere. La lettera data al 22 novembre 1961¹³³. Da essa emergono alcuni punti interessanti, sia per la scrittura di Levi sia per quella di Calvino – che si cimenterà nelle *Cosmicomiche* di lì a breve e ammetterà di aver tratto ispirazione proprio dai racconti dell'autore torinese. Calvino scrive a Levi, nel ruolo di redattore Einaudi, in merito ad alcuni racconti ricevuti dallo scrittore torinese, alcuni dei quali erano già stati pubblicati in rivista. La lettera contiene espliciti riferimenti a *I mnemagoghi*, *Quaestio de centauris* e *L'amico dell'uomo* (quest'ultimo ancora inedito), *Un discepolo* e *Capaneo*. Non sappiamo se i testi inviati da Levi fossero esclusivamente questi¹³⁴, ma apprendiamo che tra essi Calvino individua un nucleo piuttosto compatto che non esita a definire, dalla prima riga della lettera, «fantascientifici, o meglio: fantabiologici». La centralità tematica del *bios* è quindi ciò che guizza subito agli occhi di Calvino, seguita da un'osservazione sul meccanismo compositivo nel quale è possibile antivedere quello che caratterizzerà le *Cosmicomiche*: «Il tuo meccanismo fantastico che scatta da un dato di partenza scientifico-genetico». Nota poi due punti di forza della declinazione fantascientifica

¹³³ CALVINO I., *Lettere 1940- 1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, I Meridiani, Milano, 2000.

¹³⁴ Cfr. M. BELPOLITI, *Note ai testi* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. I, pp. 1504- 1505.

leviana: il carattere umoristico, che, a suo avviso, costituisce un potente anticorpo contro il rischio di essere relegato ad un livello di «sottoletteratura»; il potenziale *trait d'union* tra le due culture, con l'icastica espressione della «civiltà comune» che non rintraccia nella letteratura italiana coeva e che richiama il discorso di C. P. Snow sull'infecundo stato di scissione tra scienza e umanesimo. La lettera si chiude con osservazioni di carattere editoriale: Calvino pone la questione del pubblico a cui questo autore "nuovo" potrebbe rivolgersi e lo instrada verso un tentativo di raccolta del nucleo «fantbiologico», che poi confluirà in *Storie Naturali*. La lettera di Calvino riveste dunque un'importanza anche per la storia editoriale dei racconti fantastici di Levi.

Dalle numerose interviste e dichiarazioni di Levi possiamo invece ricavare la sua idea di fantascienza. Nel 1963, quando esistono gran parte dei testi che comporranno le *Storie Naturali* ma non ancora la raccolta, Levi afferma, come abbiamo visto di voler trovare un nesso fra scrittura e ricerca scientifica e crede questo possa avvenire attraverso «una documentazione fantastica» (CI, p. 11). La locuzione, dominata dalla figura dell'ossimoro, suggerisce che l'elemento fantastico è adoperato come un filtro. In questo senso, pare significativo un altro passo, appartenente ad un'intervista vicina all'uscita di *Vizio di forma*:

Il mio lavoro quotidiano non si fonda che raramente su «formule esatte»: molto più spesso comporta invece una lotta faticosa contro problemi confusi. Sovente mi viene spontaneo capovolgere questi problemi, ridurli ad una irrazionalità totale, per poterne ridere: magari con un riso amaro. (CI, p. 46)

Ricompare la figura ossimorica. Si noti infatti che il verbo «ridurre» è da intendersi nell'accezione tecnico-specialistica di operazioni che si effettuano nell'ambito delle scienze sperimentali – per ricondurre determinate misure a condizioni sperimentali di riferimento o di leggi e concetti di una teoria riformulati in quelli di un'altra, ritenuta più generale –, ma è associato all'irrazionalità, come se questa fosse, appunto, un quadro teorico alternativo. L'«irrazionalità totale» è il fantastico, che si accompagna ad una caratteristica organica della fantascienza leviana, già illuminata da Calvino: l'ironia, di ascendenza rabelaisiana e leopardiana.

Un'altra costante è individuabile nella figura classica della metamorfosi. La fantascienza – fantabiologia di Levi è popolata da animali reali, inventati, ma soprattutto da esseri ibridi, sospesi tra due nature, conglomerati di caratteristiche biologiche dei vari

stadi evolutivi della vita, esseri in potenza o macchine che assumono attitudini umane. La figura della metamorfosi riveste un ruolo paradigmatico. Ancora prima di essere trasposta nella rappresentazione letteraria, affiora dal suo modo di concepire la natura e, potremmo dire, di conseguenza, informa l'idea stessa di fantascienza come rappresentazione di fatti scientifici ridotti all'irrazionale. Come ha messo in luce Antonio Di Meo in un saggio che indaga i rapporti fra Levi e la scienza, un passo dell'articolo *Le farfalle*, mostra come la metamorfosi, secondo Levi, sia la «base della nostra percezione estetica della realtà¹³⁵». Scrive infatti Levi:

Nel mondo degli insetti le farfalle occupano un posto di privilegio [...] Perché sono belle, ma non solo per questo motivo. [...] Non le definiremmo altrettanto belle se non attraversassero il mistero conturbante¹³⁶ della metamorfosi: quest'ultima assume ai nostri occhi il valore di un messaggio mal decifrato, di un simbolo e di un segno. (AM, p. 904)

La visione leviana della natura è costitutivamente metamorfica. Presenta dei punti di contatto con la nuova immagine, storicamente stratificata, che propone Quammen nel suo libro *L'albero intricato*¹³⁷. Vi sostiene che, quel che sappiamo oggi sulla varietà delle specie e sui legami della vita terrestre ci dimostra che i rapporti tra gli esseri sono talmente «intricati» da far apparire come insufficiente la tendenza verticale suggerita dall'immagine dell'albero della vita, impiegata da Darwin ma appartenente già alla tradizione biblica – e forse scelta dallo stesso Darwin in virtù della sua popolarità. Le scoperte in campo biochimico dello scorso secolo, come la comparazione di alcune proteine primarie in organismi diversi, ha reso possibile lo sviluppo della filogenetica molecolare, ovvero uno studio sistematico delle parentele evolutive tra gli organismi. Questo panorama, che Levi seguiva con continuità e avidità, trascende la verticalità e in luogo di questa delinea un'immagine reticolare, irrorata da rapporti fluidi e confini porosi, appunto, metamorfici nel tempo e nello spazio.

Gli esseri metamorfici per eccellenza, i quali, anzi, quasi metaforizzano il concetto stesso di «metamorfosi», sono gli insetti. Per le loro straordinarie capacità

¹³⁵A. DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2011, p. 29.

¹³⁶ In un altro articolo della stessa raccolta dal titolo *Paura dei ragni* (AM, pp. 907- 910), Levi tenta di analizzare i possibili motivi di quest'emozione, ricercando tra quelli biologici, culturali e psichici. Dichiarandosi egli stesso coinvolto e dopo aver vagliato diverse ipotesi, riconosce un movente plausibile nella natura notturna di questi insetti, ma pensa per sé a un motivo differente: la rappresentazione di una metamorfosi. Si tratta della «trasfigurazione immonda» subita da Aracne e rappresentata da Gustave Doré per il canto XII del Purgatorio che aveva visto da bambino.

¹³⁷ D. QUAMMEN, *L'albero intricato: una nuova e radicale storia della vita*, trad. it. M. Z. Ciccimarra, Adelphi, Milano, 2020.

adattive e per le metamorfosi riempiono il corso della loro breve esistenza «assumendo forme più diverse fra loro che una lepre da un luccio», potrebbero addirittura sembrare esseri che giungono dalla fantascienza agli occhi di un ipotetico zoologo «esperto di uccelli e mammiferi, ma ignaro degli insetti» (*AM*, p. 904). La fantascienza, dunque, è il regno del metamorfico ma essa stessa, come unione di due metà, è un'entità mutevole. Nel Dialogo con il fisico Tullio Regge, a un certo punto Levi osserva che la fantascienza non è definibile una volta per tutte:

Stavo [...] per chiederti dove finisce la scienza e incomincia la fantascienza, ma poi ho capito che il limite non c'è più; o meglio, è indefinito e si sposta di anno in anno. (*CI*, p. 514)

L'avanzare della scienza comporta che il patto con la fantasia venga ridiscusso di continuo. In questo senso, si può affermare che la fantascienza sia apprezzata e adottata da Levi in quanto genere ancipite. In un magnifico articolo, straordinario incontro di scienza e letteratura, Levi affronta il problema della rappresentazione letteraria della natura alla luce delle nuove scoperte scientifiche. I riferimenti letterari sono più d'uno, ma spicca Leopardi, sin dal titolo – «*Le più liete creature del mondo*»¹³⁸ – ripreso dall'operetta morale *Elogio degli uccelli*. Nell'operetta, che il poeta-filosofo presenta come lo scritto di un certo «Amelio filosofo solitario», si esaltano gli uccelli per la loro gaiezza, di cui è chiara manifestazione non solo il loro canto, corrispettivo del riso umano¹³⁹, ma anche la loro vivacità di movimento. Pur non svalutando l'operetta leopardiana – «la cui forza viene dal confronto costante, ma inespresso, con la miseria della condizione umana, con la nostra essenziale mancanza di libertà simboleggiata dal nostro gravare sulla terra» – Levi descrive la situazione paradossale di un Leopardi che avesse letto Konrad Lorenz e ridiscute i punti dell'operetta che risulterebbero invalidati dalle scoperte dell'etologia: il canto degli uccelli come espressione di difesa territoriale e non di gioia; il perpetuo moto degli uccelli come «un problema di sopravvivenza» determinato dal loro nutrirsi di cose minute (vermi, semi o insetti):

¹³⁹ «Onde si potrebbe dire in qualche modo, che gli uccelli partecipano del privilegio che ha l'uomo di ridere: il quale non hanno gli altri animali.», G. Leopardi, *Operette morali*, p. 181.

quindi sono costretti ad un'attività frenetica per la ricerca del cibo, che è sparpagliato su vaste aree e poco visibile; e d'altra parte l'alta temperatura del corpo e la fatica del volo obbligano questi uccelli a mangiare molto. (*AM*, p. 952)

Chi abbia letto *Quaestio de centauris* non potrà che avere l'impressione di aver già letto un passo simile, in Levi. Nel racconto di *Storie Naturali*, infatti, si sofferma a lungo sulle abitudini determinate nei centauri dalla loro problematica alimentazione. La postura da cui scrive è quella da cui analizza i testi, attraverso una lente scientifica mai, però, dimentica del filtro irrazionale. Le scoperte scientifiche, in quanto conoscenza della natura e dunque di noi stessi come specie, non possono non avere ripercussioni sulla rappresentazione letteraria del mondo:

Con queste osservazioni riduttive non ho affatto cercato di dimostrare che l'ammirazione per gli uccelli non sia giustificata. Lo è pienamente, anche se si accettano le spiegazioni che gli scienziati (non senza polemiche fra loro) ci vanno fornendo: anzi, soprattutto se le si accettano; ma si sposta su virtù diverse e più sottili. (*AM*, p. 953)

Come il limite tra scienza e fantascienza, l'immaginazione letteraria deve rinegoziare le sue possibilità parallelamente alla conoscenza, senza che, tuttavia, questa tensione determini dei limiti alla fantasia. Ma, all'opposto, le dona acutezza, come tenta di dimostrare Levi nello stesso articolo, con vari esempi ornitologici. La chiusa, infatti, riprende la prospettiva leopardiana del desiderio di conversione fugace in un uccello e ne illumina le potenzialità conoscitive, risemantizzandolo come un esperimento fantastico:

Gli uccelli, insomma, come altri animali, non sanno fare tutte le cose che facciamo noi, ma sanno farne altre che noi non sappiamo fare, o non altrettanto bene, o solo se aiutati da strumenti. Se l'esperimento che Leopardi sognava potesse essere realizzato, rientreremmo nelle nostre spoglie umane con parecchie frecce in più al nostro arco. (*AM*, p. 954)

Un'ulteriore caratteristica della fantascienza leviana è la varietà dei cronotopi. L'elemento futuristico e avveniristico era stato esplicitamente allontanato da Levi rispetto alla definizione dell'identità della sua fantascienza: «No, non sono storie di fantascienza se per fantascienza si intende l'avvenirismo, la fantasia futuristica a buon mercato» (*CI*, p. 17). Non predomina, infatti, il cronotopo del futuro e, quando viene scelto, è spesso contaminato da rimandi al mito, alla leggenda o al tempo della

creazione. Nei racconti di *Storie Naturali* il cronotopo del futuro è quasi del tutto assente; si dovrebbe invece parlare, in generale, di un cronotopo naturalistico in cui lo spazio-tempo è rappresentato in funzione di un costante confronto tra macchine, animali, scienza e genere umano. Il confronto fra l'uomo e la tecnologia è riportato al presente coevo nei racconti della saga di Simpson. Troviamo poi il cronotopo storico dei racconti «tedeschi», quello della creazione in *Il sesto giorno*, da quello sfasato di *Censura in Bitinia* – in cui il tempo sembra essere il futuro ma il toponimo rimanda al passato – Una preziosa eccezione è costituita dal cronotopo mitico di *Quaestio de Centauris*. In *Vizio di forma* fa la sua comparsa il cronotopo del futuro straniante o distopico. Così in *Protezione*, *I sintetici*, *Lumini rossi*, *A fin di bene*, *Knall*, *In fronte scritto*, *Ottima è l'acqua*, ma il rimando al futuro e alla pervasività della tecnologia è sempre funzionale alla rappresentazione di un confronto delle capacità o delle possibilità umane rispetto al mondo nuovo. Troviamo dunque, ancora, il cronotopo della creazione intrecciato col motivo tecnocratico in *Procacciatori d'affari* e con quello fantastico e metaletterario in *Lavoro creativo* e *Nel parco*; il realismo magico – che comporta un certo tipo di cronotopo – in *Psicofante* e *Recuenco: la Nutrice* (ottenuto per mezzo del punto di vista straniato degli abitanti di un villaggio ai margini della civiltà); il cronotopo geo-biologico di *Il fabbro di se stesso*; infine, sono cronotopi ibridi quello del racconto *Il servo*, in cui si sovrappongono futuro e leggenda, e quello fantaeologico di *Ammutinamento*.

3. *Storie Naturali*: il tempo dei racconti buttati giù «a tempo perso, meglio, a tempo ritrovato»¹⁴⁰»

Il ritorno di Levi alla vita libera è caratterizzato da una febbrile attività letteraria. È soprattutto il tempo della scrittura testimoniale, la quale sgorga da un bisogno vivo e insistente già durante il periodo di prigionia:

Sapevo che le mie speranze di salvezza erano minime, ma sapevo anche che, se fossi sopravvissuto, avrei *dovuto* raccontare, non ne avrei potuto fare a meno; non solo, ma che il raccontare, il portare testimonianza, era uno scopo per cui meritava di conservarsi. Non vivere *e* raccontare, ma vivere *per* raccontare. (*PS*, p. 1577)

¹⁴⁰ *CI*, p. 11.

Se questo è un uomo sarà la realizzazione letteraria di questo bisogno-dovere che in Lager affiancava persino il tormento biologico della fame¹⁴¹. In un certo senso, in quella circostanza, è la volontà di adempiere a questo imperativo che puntella la sopravvivenza fisica. L'incontro con la libertà e il ritorno non coincideranno, però, in maniera esclusiva con la stesura di opere testimoniali. Levi scopre gradualmente la sua doppia natura, quella di scrittore accanto alla prima, quella del chimico. Come avviluppato in una ragnatela creativa, lavora contemporaneamente a più di un testo, riprende ispirazioni precedenti, maneggia sia la prosa che la poesia. La seconda, di lì a breve e per un po' di tempo, lascerà più spazio alla prima. La prosa, se ne accorge presto, è una creatura più docile per i suoi ritmi da centauro, scisso tra il lavoro in fabbrica, a cui dedica gran parte della giornata, e un momento residuale (ma fisso, caparbio) che riserva alla scrittura. Le poesie «dai fumaioli non escono» (*CI*, p. 547) dirà durante un'intervista tarda, del 1985, come a voler sancire un'incompatibilità tra lavoro di fabbrica e composizione poetica e a rivendicare, per i suoi versi, una postura distante dalla consueta razionalità, un'ispirazione altra rispetto a quella che genera le pagine narrative. Questo divario è stato messo in discussione dalla critica, che ha rilevato come la forza della razionalità, in realtà, non si dilegui nella poesia leviana, dove «è possibile scorgere casomai l'intento ossessivo di opporre l'autocontrollo formale al *caos* del Lager¹⁴²». A quello che diventerà il primo libro di Levi si affianca dunque il primo dei due «grappoli» poetici – che, in parte, gli preesisteva¹⁴³ – e alcuni dei racconti che poi confluiranno in *Storie Naturali*. Altri racconti incrociano invece la stesura de *La tregua*. Per descrivere il carattere eterogeneo, sorprendente e in parte confuso della sua produzione letteraria del periodo che segue il ritorno, Levi ricorrerà, molti anni dopo, ad una vivace immagine botanica:

È stato come trovarmi in mezzo ad una fungata: non si sa mai dove e quando nasce un fungo. (*CI*, p. 469)

¹⁴¹ Cfr. *Se questo è un mondo*, in «L'Italia che scrive. Rassegna per il mondo che legge», xxx, n. 10, ottobre 1947, p. 200, ora in P. LEVI, *Pagine sparse 1947-1987*, in Id. *Opere complete*, vol. II, p. 1279.

¹⁴² E. ZINATO, *Letteratura come storiografia?*, p. 151. Zinato, nel porre in continuità l'impianto razionale dei versi con quello delle prose si rifà a P.V. MENGALDO, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Einaudi, Torino, 1991; F. FORTINI, *L'opera in versi*, in *Primo Levi, il presente del passato*, Giornate internazionali di studio (Regione Piemonte), Franco Angeli, Milano, 1991; G. RABONI, *Primo Levi un poeta vero ad ora incerta*, «Tuttolibri», 17 novembre 1984.

¹⁴³ La prima poesia pubblicata è infatti *Crescenzago*, risalente al periodo della permanenza milanese, nel 1943, poco prima della cattura per mano fascista, cfr. *Opere complete*, vol. II, p. 1808.

La prossimità compositiva tra i racconti di *Storie Naturali*, le poesie e le prime due opere memorialistiche determina una contaminazione della quale, pur nel carattere multiforme delle opere, è possibile cogliere diversi indizi. Si può ad esempio rintracciare nella loro genesi un legame circolare, istituendo un parallelismo tra l'immagine di cui Levi si serve per illustrare il processo creativo dei testi poetici:

in rari istanti [...] singoli stimoli hanno assunto *naturaliter* una certa forma, che la mia metà razionale continua a considerare innaturale¹⁴⁴

e quella che impiega per i racconti fantascientifici (segnatamente, di *Storie Naturali*):

Queste *Storie naturali* sono inoltre le proposte della scienza e della tecnica viste dall'altra metà di me stesso in cui mi capita di vivere (*CI*, p. 18)

La metà che si occupa della realtà trasmutata nella dimensione fantastica è la medesima che accoglie gli stimoli poetici, laddove la metà razionale li respinge considerandoli innaturali. La qualifica di «naturale» e «innaturale» in Levi richiama il motivo del doppio, grimaldello biografico e letterario, che convive però con i motivi dell'ibridismo e della mescolanza. In questo iniziale «fango caldo [...] straordinariamente fertile¹⁴⁵» (*SN*, p. 596) si producono le prime reazioni fra le opere, i generi e motivi. La prima opera, quella “del testimone”, interseca a esempio le poesie attraverso un contatto solo apparentemente minimo. Come avviene tra i titoli di *Storie Naturali* e *Vizio di forma*, il titolo della prima raccolta poetica, *Ad ora incerta*, è ispirato infatti ad un verso della *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge, dalla quale Levi aveva desunto l'immagine del personaggio che narra «la sua storia sinistra di malefici e fantasmi» per porla a paragone con la propria condizione di reduce che altro non vuole se non raccontare. I racconti di *Storie naturali* fanno parte di questa pianura fertile degli inizi. Al suo interno è possibile tracciare uno schema sulla base della cronologia ricostruita da Marco Belpoliti¹⁴⁶. Ne risulta una tripartizione che è basata, ove disponibile, sul periodo di composizione; altrimenti, sull'anno della pubblicazione in rivista.

Il primo racconto della raccolta, *I Mnemagoghi*, è primo anche nell'ordine compositivo; risale al 1946, ma Levi ha affermato d'averlo pensato persino prima della

¹⁴⁴ M. BELPOLITI, *Note ai testi. Ad ora incerta*, in P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, p. 1815.

¹⁴⁵ Si rimanda all'immagine di *Quaestio de Centauris*, dov'è impiegata per descrivere, tra paradigma scientifico e mitico, il *caos* delle origini.

¹⁴⁶ P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, pp. 1503- 1504.

detenzione in Lager. Viene pubblicato nel 1948 su «L'Italia Socialista», insieme al racconto dal titolo *Maria e il cerchio* (quest'ultimo, poi inserito nel *Sistema Periodico*, col titolo di *Titanio*). Sarebbe da considerare come racconto a sé, composto quando non esiste ancora un progetto comune per i racconti, né, forse, una linea narrativa o il quadro del genere. Alcune caratteristiche intrinseche del testo, come vedremo, confermano il dato cronologico.

C'è poi un gruppo di racconti, comprendente *L'amico dell'uomo*, *Censura in Bitinia*, *La bella addormentata nel frigo* e *Il Sesto giorno*¹⁴⁷, il cui inizio risale al biennio del '46- '47 e corre parallelo all'inizio de *La tregua*: «mi friggevano dentro, a causa del mio lavoro, da quando scrivevo *La tregua*» (CI, p. 113). Questi racconti, tuttavia, saranno completati e rivisti nel corso di un decennio.

L'ultimo gruppo, che potremmo definire “i racconti degli anni Sessanta”, comprende pubblicazioni in rivista dal 1960 al 1966. Tra il '60 e il '62 escono sulla rivista «Il Mondo», insieme ad altri racconti, non compresi in *Storie Naturali*, *Il Versificatore*, *Il centauro Trachi* (poi pubblicato in *Storie Naturali* col titolo *Quaestio de centauris*), *Angelica farfalla* e i già nominati *Censura in Bitinia* e *L'amico dell'uomo*. Tra il '64 e il '66 vengono pubblicati sulla rivista «Il Giorno» *L'ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del Mimete*, *La misura della Bellezza*, *Versamina*, *Pieno impiego* e su «Panorama» *Cladonia rapida*. L'ultimo racconto, *Trattamento di quiescenza*, viene pubblicato direttamente in raccolta.

L'intenzione di raccogliere in volume alcuni racconti risale – almeno – allo scambio di lettere con Calvino (1961) ed pare nitida già dal 1963, quando dichiara che non gli dispiacerebbe raggruppare i racconti, ma la vicinanza con la pubblicazione de *La Tregua* sarebbe «un gemellaggio poco comprensibile» (CI, p. 11). Difatti, nonostante i legami tra i racconti e le altre opere esista e sia percepito dallo stesso autore, quando, nel 1966, giunge il momento di pubblicare le *Storie Naturali*, Levi teme che lo scarto per i lettori sia eccessivo e decide, insieme al proprio editore, di impiegare uno pseudonimo: quello, ormai famoso, di Damiano Malabaila.

Il timore di Levi – che nella lettera di presentazione al volume pare combattuto tra la dimostrazione di un legame con la sua opera testimoniale e la presentazione dei racconti fantascientifici come un distacco dalla stessa – non pare, comunque, del tutto

infondato. Tra le interviste raccolte in volume da Marco Belpoliti, pochissime sono dedicate ai racconti fantastici. Spesso, quando l'intervistatore di turno chiama in causa i libri di *Storie Naturali* e *Vizio di forma*, lo fa per sondarne il legame – o la differenza – con le altre opere e, soprattutto, il rapporto con quelle testimoniali. Capita, allora, che i racconti di *Storie Naturali* e *Vizio di forma* vengano considerati come un prolungamento della rappresentazione del campo di sterminio che, al contrario, siano recepiti come parentesi evasiva, *divertissement* in continuità con una moda della fantascienza che stava in quegli anni prendendo piede in Italia. Pare che i racconti di fantascienza non brillino di luce propria. Come ha sottolineato Ernesto Ferrero:

La tregua (1963) fu seguita da due volumi di racconti che non solo non aiutarono la critica a precisare meglio il profilo dello scrittore, ma che, non essendo capiti per quello che veramente erano, finirono per sembrare delle simpatiche stravaganze, per altro veniali in un uomo che aveva dato tali prove della sua tempra morale¹⁴⁸.

3.1. Struttura della raccolta

La raccolta si compone di quindici racconti, di cui sei collegati tra loro – principalmente – dalla presenza degli stessi protagonisti: il narratore e il signor Simpson. Si tratta di: *Il Versificatore*, *L'ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del Mimete*, *La misura della bellezza*, *Pieno impiego* e *Trattamento di quiescenza*. Due tra questi, *Il Versificatore* e *Il sesto giorno*, insieme a *La bella addormentata nel frigo* hanno un impianto teatrale, segnalato del resto dall'aspetto tipografico, perché erano stati commissionati dalla Rai come atti unici tra gli anni Cinquanta e Sessanta¹⁴⁹. Da un confronto tra l'ordine compositivo o d'uscita in rivista, e la disposizione dei racconti all'interno della raccolta si notano i seguenti fatti: il primo racconto, *I Mnemagoghi*, e l'ultimo, *Trattamento di quiescenza*, pubblicato direttamente in raccolta mantengono le loro posizioni d'apertura e chiusura. Gli altri racconti, dei gruppi degli anni Cinquanta e Sessanta, vengono smistati. In particolare, il gruppo omogeneo dei racconti che chiameremo “ciclo di Simpson” vengono distribuiti e inframezzati ad altri racconti. Azzardando un'ipotesi, possiamo forse pensare che la loro componente ironico-satirica bilancia, in un gioco tensivo, la serietà da trattatello scientifico o l'ombrosità degli altri racconti.

¹⁴⁸ E. FERRERO, *Introduzione a Primo Levi: un'antologia della critica*, p. VIII.

¹⁴⁹ Cfr. *CI*, p. 17.

Il titolo, oltre a preannunciare alcuni legami intertestuali, instaura dei punti di contatto con la raccolta. Anzitutto, la sua forma al plurale riflette la varietà dei racconti. La qualificazione «naturali» rimanda invece in maniera beffarda all'ambiguità dei racconti «che si svolgono ai margini della storia naturale [...] ma sono anche innaturali [...] Ed è ovvio che i due significati si incrocino» (CI, p. 17). Il titolo rievoca poi la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio ma il riferimento all'autore latino è filtrato attraverso Rabelais, come apprendiamo dalla citazione posta in esergo. Si tratta di un passo tratto da *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, a sua volta contenente un riferimento al testo latino. Rabelais, anch'egli appartenente alla categoria degli anfibi (o forse dei poliedri: «monaco, medico, filologo, naturalista, umanista e viaggiatore», RR, p. 93), dopo esser stato in una valigia del giovane Levi tra «le poche cose» che sentiva «indispensabili», come racconta in *Fosforo* (SP), entra a far parte della rosa di autori da lui prediletti e trova spazio tra quelli antologizzati nella raccolta *La ricerca delle radici*. Nel volume – una di una scelta di autori e testi significativi nato a partire da un progetto editoriale suggerito da Giulio Bollati – Levi realizza un proprio sistema letterario attraverso un'operazione simile a quella compiuta con gli elementi chimici nel *Sistema periodico*, attribuendo qui una valenza personale, a tratti metaforica, ad ogni autore e ad ogni brano¹⁵⁰. In questa “tavola degli elementi letterari” il brano di Rabelais, benché non sia il primo, riveste il ruolo di cornice, come attestano le parole di Levi nella *Prefazione*¹⁵¹. L'operazione di analisi, scelta e scrematura, inizialmente, non si è rivelata facile: «mi sono sentito più esposto al pubblico, più spiattellato, nel fare questa scelta che nello scrivere libri in proprio.» (RR, p. 6); procedendo, questa sensazione di nudità perde il suo carattere disturbante fino a diventare, «a metà cammino», addirittura, quasi un compiacimento. Quasi. Perché Levi, intricato nel consueto paradigma della scissione, si sente in balia tra «opposte impressioni dell'esibizionista, che nudo ci sta bene, e del paziente sul lettino in attesa che il chirurgo gli apra la pancia». Ecco la prima immagine pantagruelica. Il brano di Rabelais è infatti posizionato circa a metà della

¹⁵⁰ Pare opportuno precisare che, come ha dichiarato lo stesso Levi nella lettera all'editore (vedi nota seguente) e nella *Prefazione*, *La ricerca delle radici* non esaurisce il suo paradigma letterario di riferimento. Sono stati esclusi alcuni autori coi quali, pure, intrattiene a livello letterario un legame molto stretto e ampiamente riconosciuto dalla critica. L'omissione, a detta di Levi, trova spiegazione nella necessità di una scrematura, per cui ha scelto di non inserire autori canonici quali Dante, Shakespeare, Manzoni, Leopardi, ritenuti costitutivi della cultura occidentale «sarebbe stato come se, in un documento d'identità, sul rigo “segni particolari”, si scrivesse “due occhi”» (CI, p. 222). Gli autori che vi include, invece, formano una costellazione “privata” sorretta da predilezioni personali ed eventi biografici.

¹⁵¹ La *Prefazione* ricalca, con poche varianti, il contenuto di una lettera scritta prima della pubblicazione all'editore, vd. P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2016, pp. 1785- 1786.

raccolta antologica. Ma il rilevamento della corrispondenza fra le sue dichiarazioni e la posizione del testo è persino superflua: Levi, consapevole dell'attinenza, la esplicita attraverso un'immagine ecologica:

il lettore che ne avrà voglia potrà entrare nel varco e dare uno sguardo all'ecosistema che alberga insospettato nelle mie viscere, saprofiti, uccelli diurni e notturni, rampicanti, farfalle, grilli e mufte. Proprio come Alcofribas esplora la bocca e la gola di Pantagruel nel brano che ho riportato qui: eppure, lo giuro, scegliendolo non mi ero accorto che fosse così pertinente. (*RR*, p. 7).

Tuttavia, la scelta del passo rabelesiano nell'esergo di *Storie Naturali* non è un mero riscontro della predilezione per l'autore francese. La sua presenza è invece funzionale in due direzioni. In primo luogo, espleta la funzione deittica a cui risponde anche nel testo d'appartenenza. Si tratta infatti di un passo tratto dall'episodio della stramba nascita di Gargantua, in cui l'autore francese si rivolge al lettore discutendo del sentimento d'incredulità che egli potrebbe provare rispetto alla strana narrazione di «partorimenti eccezionali e contro natura¹⁵²». Si realizza così una piena sovrapposizione rispetto ai racconti leviani «che si svolgono ai margini della storia naturale [...] ma sono anche innaturali, se si guardano da un certo lato» (*CI*, p. 17). Levi dialoga quindi con i lettori attraverso l'intertesto, il quale, al contempo, emana sui racconti quelli che potremmo definire “fluidi” rabelesiani: l'ironia, il grottesco, la corporeità, l'interrelazione tra organismi grandi e piccoli e la figura della metamorfosi. Nonostante la raccolta sia composta da testi polimorfi, per i quali si è infatti rivelata problematica l'attribuzione di un unico genere, circolano tra di essi dei “germi” comuni che l'opera di Rabelais sembra racchiudere coerentemente. C'è però un ulteriore dato che dimostra come il passo in esergo dia struttura alla raccolta. Si tratta del legame con il racconto che può essere definito centrale per l'intera raccolta, poiché contiene in sé due nuclei essenziali dell'immaginario leviano: la figura classica della metamorfosi e l'ibridismo uomo-animale, sintetizzati nel mitico personaggio di Trachi in *Quaestio de Centauris*¹⁵³.

¹⁵² La traduzione è di Levi, *RR*, p. 96.

¹⁵³ Bisogna guardarsi bene dal prestare piena fede alle dichiarazioni autoriali o dall'attribuirvi valore critico, ma potrebbe essere interessante notare che Levi stesso percepiva il racconto *Quaestio de Centauris* come le sue sole pagine «vagamente rabelesiane», come dichiarò in un'intervista del 1972 (*CI*, p. 47).

3.2. I nuclei tematici

Pur nella complessiva varietà, i quindici racconti presentano tra loro dei punti di contatto osservabili su più livelli: i legami narrativi e macrotematici creano una rete primaria, rinsaldata tuttavia da rimandi più sottili tra un testo e l'altro. Sul piano della narrazione l'attinenza più esplicita, com'è stato anticipato, è rappresentata da un gruppo di sei racconti non contigui: *Il Versificatore*, *L'ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del Mimete*, *La misura della bellezza*, *Pieno impiego*, *Trattamento di quiescenza*. Anzitutto, si segnala la presenza dello stesso personaggio, il signor Simpson, e delle sue vicende di venditore al servizio della NATCA, un'impresa americana che produce elettrodomestici e strumenti tecnologici di varia natura. In secondo luogo, in questi racconti, il cronotopo del racconto corrisponde a quello coevo all'autore: l'Italia del *boom* economico, del quale si trovano rimandi più o meno espliciti¹⁵⁴. Infine, la carica ironica e lo stile del *divertissement* tecnologico sono più marcati che altrove (eccezion fatta per *La bella addormentata nel frigo*), pur nella compresenza con effetti inquietanti, rischi inaspettati e problemi etici.

Quel che ci restituisce una visione d'insieme dei racconti, però, è il sistema dei temi. È possibile, infatti, individuare due aree macrotematiche che comprendono tutti i racconti – fuorché il primo – : una riguarda le macchine, l'altra gli animali. In ciascuna delle due aree sono poi riconoscibili due meccanismi di rappresentazione: l'impiego (di macchine o di animali) e la convergenza (uomo-macchina o uomo-animale). Il rapporto tra l'uomo e la macchina o tra l'uomo e gli animali, cioè, è indagato attraverso due vie: l'impiego, per compiti e mansioni solitamente umane, di macchine o animali o una sapiente sovrapposizione delle caratteristiche proprie di ciascuno (convergenza). La convergenza è spesso accompagnata dalla figura della metamorfosi, la quale produce di volta in volta effetti stranianti. Questo è lo schema essenziale al quale si può ricondurre, nella presente raccolta, l'indagine leviana della natura, dei suoi equilibri e dei suoi sconvolgimenti. La modalità di svolgimento, tuttavia, non è manichea. Appare, al contrario, dominata dall'ambiguità e da essa trae forza la figurazione della natura come insieme panico di tutto ciò che è esistente o possibile. Da una parte, infatti, il dualismo uomo-natura è posto in discussione. L'umano è compreso nello stesso concetto di natura

¹⁵⁴ A esempio, si veda in *Pieno impiego*: «[...] mi sento di fare qualcosa di meglio che piazzare selettori in tempo di congiuntura» (SN, p. 608).

che abbraccia gli animali, i vegetali e la tecnologia stessa. Questa compresenza è rivelata, ad esempio, dalla condivisione delle facoltà correntemente attribuite al genere umano, come la scrittura. Le conseguenze derivanti dall'uso degli strumenti scientifico-tecnologici ricadono sull'ordine della natura, spingendolo l'uomo verso un mutamento sottile ma profondo. D'altra parte, tuttavia, il fulcro dei racconti resta sempre la dimensione umana: l'antropocentrismo non è negato né respinto; piuttosto, è ricodificato attraverso delle prospettive stranianti, alle quali collabora, oltre alla metamorfosi, la cornice del fantastico.

3.2.1. *I Mnemagoghi*

Il racconto d'apertura non rientra strettamente nello schema macrotematico individuato. Diversi, per la verità, sono i segnali di separatezza di questo racconto, che pare legato – già a partire dal dato cronologico – ad una fase antecedente. L'impianto narrativo è piuttosto semplice: ci sono solo due personaggi, il giovane dottor Morandi e l'anziano Montesanto. M. Belpoliti vi ha scorto una traccia autobiografica; poiché la composizione del racconto è stata contemporanea al *Rapporto su Auschwitz*, che Levi redige in coppia con un medico più anziano, pare verosimile una traccia speculare nei personaggi del racconto¹⁵⁵. La scena si svolge quasi per intero all'interno dello studio medico di Montesanto, dove egli, dopo qualche chiacchiera, mostra al giovane collega la propria invenzione. Attraverso la descrizione dell'ambientazione e quella del personaggio l'autore istituisce un legame quasi ecologico. La targhetta ha ceduto il proprio colore metallico al verde e Montesanto appare dalla sua abitazione cavernosa in con sembianze zoomorfe, preceduto dal movimento di qualche lucertola:

Si era atteso che la targhetta fosse vecchia, ma la trovò più vecchia di ogni possibile aspettativa, coperta di verde-rame, col nome quasi illeggibile. Tutte le persiane della casa erano chiuse, la bassa facciata scrostata e stinta. Al suo arrivo vi fu un rapido e silenzioso guizzare di lucertole. Montesanto in persona scese ad aprirgli. Era un vecchio alto e corpulento, dagli occhi miopi eppure vivi in un viso dai tratti stanchi e pesanti: si muoveva con la sicurezza silenziosa e massiccia degli orsi. (SN, p. 480)

¹⁵⁵ M. BELPOLITI, *Note ai testi*, in P. LEVI, *Opere complete*, vol. I, p. 1503.

I Mnemagoghi è l'unico racconto della raccolta in cui il paragone uomo-animale viene impiegato su un piano retorico, in continuità con la lente zoomorfizzante attraverso la quale in *Se questo è un uomo* Levi descrive i personaggi in relazione all'ambiente. I «mnemagoghi» del dottor Montesanto altro non sono se non «suscitatori di memorie» (SN, p. 484), consistenti in boccette nelle quali sono racchiusi degli odori legati a particolari ricordi. È stato notato come quello della memoria suscitata dagli odori sia un elemento di raccordo con l'esperienza del Lager e, dunque, un elastico teso verso le opere a cui Levi lavora nello stesso periodo della stesura del racconto – *Se questo è un uomo* e il *Rapporto* – oltre che motivo ricorrente anche in opere successive, nel *Sistema periodico* e nell'*Altrui mestiere*¹⁵⁶.

Tuttavia, il motivo della memoria potrebbe esser letto anche come elemento di continuità con i racconti di *Storie Naturali* e anzi, forse, proprio come il primo dei tratti distintivi del genere umano la cui rappresentazione e deformazione costituisce il nucleo della raccolta. Montesanto, nel presentare il suo prodigio, dice:

Come lei può immaginare, vanno usati con parsimonia, se non si vuole che il loro potere evocativo si attenui; inoltre non occorre che le dica che sono inevitabilmente personali. Strettissimamente. Si potrebbe anzi dire che sono la mia persona, poiché io almeno in parte, consisto di essi. (SN, p. 484)

Nella raccolta successiva, *Vizio di forma*, troviamo poi un racconto fondato pienamente sulla memoria; meglio, su tre tipi di memoria. La prima è la memoria del subconscio:

Lo so, c'è chi sostiene che nulla veramente si cancella, che ogni conoscenza, ogni sensazione, ogni foglia di ogni albero fra quanti ne avete visti dall'infanzia, giace in voi, e può essere evocata in eventi eccezionali, in seguito a un trauma, a una malattia mentale, forse anche nel sogno. Ma che ricordi sono questi, che non obbediscono al vostro richiamo? (VF, p. 813)

La seconda è la memoria cellulare:

Più solida è quell'altra memoria, quella che sta iscritta nelle vostre cellule, per cui i vostri capelli biondi sono il ricordo (sì, il «souvenir», il ricordo fatto materia) di innumerevoli altri capelli biondi [...]. (*Ibidem*)

¹⁵⁶ Cfr. M. PORRO, *Primo Levi*, Il Mulino, Bologna, 2017, p. 84.

La terza, quella del protagonista narratore, è una memoria eccezionale, geologico-evolutiva, in grado di attraversare le ere geologiche per risalire alla storia della formazione della vita. La memoria sarà evocata anche in *Meleagrina*, una delle poesie del «gruppo omogeneo degli apologhi che danno voce ad animali, vegetali o a oggetti¹⁵⁷» in cui il mollusco parla all'uomo «sanguecaldo precipitoso e grosso»:

E se, murata fra le mie valve pietrose,
avessi come te memoria e senso¹⁵⁸

La continuità tra questo primo racconto e gli altri di *Storie Naturali* è del resto espressa da altri due aspetti. Uno è l'ingrediente fantascientifico, introdotto dalla scoperta di Montesanto, che egli presenta con orgoglio: «Io possiedo oggi quanto credo nessun altro al mondo possenga», poco dopo smorzato: «No, non si tratta di una scoperta scientifica: soltanto ho tratto partita dalla mia esperienza di farmacologo» (*SN*, p. 484). Sarà la sola trovata fantascientifica della raccolta che non produrrà alcuna smagliatura nell'ordine delle cose. Il secondo aspetto consiste in un collegamento col racconto seguente – *Censura in Bitinia* – e con l'ultimo, rispetto al quale, come si vedrà, è speculare e antitetico.

3.2.2. Il macrotema delle macchine

All'area macrotematica delle macchine appartengono: *Censura in Bitinia* (racconto doppio, che contiene in sé animali e macchine), *L'ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del Mimete*, *La bella addormentata nel frigo*, *La misura della bellezza* e *Trattamento di quiescenza*, nella declinazione dell'impiego; *Cladonia rapida*, nella declinazione della convergenza e *Il Versificatore* in entrambe le declinazioni.

In *Censura in Bitinia* il primo effetto straniante è ottenuto attraverso la dissimilazione spazio-temporale: si parla di macchine, pertanto si suppone un paese moderno, con un certo livello di tecnologia, eppure il luogo è indicato con un toponimo storico. A causa della sovrabbondanza del lavoro di censura da operare su testi, opere figurative e manifesti, si cercano degli operatori non umani. Questi, infatti, si sono rivelati inabili a sopportare tale compito sul lungo tempo: l'attività censoria causa l'insorgere di una patologia – inventata da Levi e descritta con dovizia di particolari

¹⁵⁷ E. ZINATO, *Letteratura come storiografia?*, p. 156.

¹⁵⁸ *AOI*, vol.II, p. 733.

clinici – con compromissioni a carico dei sensi e della psiche. Si tenta l’uso delle macchine, poi, fallito questo tentativo a causa degli errori grossolani che esse commettevano, si tenta con dei polli domestici. Com’è stato visto da più parti, si tratta di una satira della coeva censura della Democrazia cristiana¹⁵⁹. Tuttavia, la portata satirica può essere estesa, oltre il riferimento al cronotopo esterno, ad alcuni tratti delle società moderne, altamente burocratizzate. Per ridicolizzare le dimensioni pantagrueliche della burocrazia, l’autore ricorre all’ecologia come termine di paragone: le pratiche inevase, cioè i materiali da censurare, a causa della mancanza di personale, generano disastri paragonabili a quelli di un evento catastrofico di ordine naturale. La situazione descritta da Levi è assimilabile al bollettino di una catastrofe climatica:

Le pratiche inevase (copioni, partiture, manoscritti, opere figurative, bozze di manifesti) si accumularono in tale misura negli uffici censoriali da bloccare letteralmente non solo gli archivi di fortuna all’uopo predisposti, ma perfino gli atrii, i corridoi, i locali adibiti ai servizi igienici. Fu registrato il caso di un caposezione che fu sepolto da un crollo e morì soffocato prima che giungessero i soccorsi. (*SN*, p. 492)

Alle macchine viene affidato un compito gravoso, poiché il sistema punitivo della Bitinia, in relazione alla gravità delle rilevazioni della censura, prevede persino l’eliminazione fisica di autori o editori considerati colpevoli. Nel racconto degli errori dell’algoritmo della macchina, basati su un errato riconoscimento delle parole, si tocca uno dei punti più ironici della raccolta, in cui il lessico militaresco è associato a quello velatamente erotico:

[...] il colonnello Tuttle, illustre critico e storico militare, dovette salire al patibolo perché in un suo volume sulla campagna del Caucaso la parola «reggimento» era comparsa alterata in «reggipento», per un banale refuso in cui tuttavia il centro di censura di Issarvan aveva ravvisato una allusione oscena. (*Ibidem*)

A semplificare le cose, tra uomo e tecnologia s’inseriscono gli animali. Le potenzialità di un loro impiego sono annunciate attraverso l’allusione ad un anonimo studio sul condizionamento degli animali – si tratta, stavolta, di un riferimento ad uno studio scientifico, nel campo della psicologia cognitivo-comportamentale: il condizionamento operante di Skinner, della fine degli anni Cinquanta – a partire dal

¹⁵⁹ M. PORRO, Primo Levi, p. 85.

quale nasce l'idea di affidare ad essi «il lavoro censoriale, che nuoce al cervello umano, e che le macchine sbrigliano in modo troppo rigido». Nel vaglio degli animali, emerge nuovamente il tema della memoria: alcuni mammiferi vengono scartati perché «la loro stessa memoria è incontrollabile ed eccessiva»; la scelta ricade, invece, sui polli per «il loro carattere freddo e tranquillo e la loro memoria evanescente» (*SN*, p. 493). Infine, specularmente al racconto successivo, nell'epilogo viene inserito un riferimento grafico metanarrativo: il testo stesso della novella è stato approvato da un gallo censore, come dimostra il timbro apposto con la zampa. Così, ne *Il Versificatore*, scopriremo alla fine che l'intera commedia è stata composta dalla macchina.

Se in *Censura in Bitinia* sono sovrapposti i macrotemi delle macchine e degli animali, al centro de *Il Versificatore* vi è il tema delle macchine in doppia accezione: la macchina viene svolta un impiego ma, nel compierlo, si appropria di una delle più importanti facoltà della specie umana: la scrittura e, nello specifico, la scrittura poetica. Si tratta del primo dei racconti del “ciclo di Simpson”. L'impiegato della NATCA appare in seguito alla richiesta di un poeta, oberato di lavoro – testi da comporre per svariate occasioni –, di provare il Versificatore, uno degli ultimi prodotti della ditta americana. Si tratta di una macchina che compone testi a partire dalle sole indicazioni dell'argomento, del genere e della forma metrica. La macchina viene dunque presentata come un compositore di testi specificatamente poetici nonostante, come si scopre alla fine, sia in grado di comporre anche testi di prosa. Levi considera la poesia «una misteriosa necessità di tutti i tempi, di tutte le età e di tutte le civiltà umane: un linguaggio pregnante, naturale e artificioso insieme, le cui origini sono più antiche di quelle della prosa» (*CI*, p. 41). La poesia, inoltre, era uno dei doni che Prometeo – figura più volte richiamata nella raccolta – includeva nel suo dono del fuoco: «io insegnai loro [...] le lettere e la scrittura, memoria di tutto, madre feconda della poesia¹⁶⁰». Quella che vuole attribuire alla macchina è dunque una facoltà antica e fondativa dell'umanità.

I componenti poetici di prova del Versificatore sono dei veri e propri testi nel testo. Due in particolare, risultano interessanti. Il primo è composto sulla scorta del tema – scelto dal poeta – «Limiti dell'ingegno umano» in terzine dantesche:

Cerèbro folle, a che pur l'arco tendi?

¹⁶⁰ ESCHILO, *Prometeo*, in ID., *Le tragedie*, p. 331.

A che pur, nel travaglio onde se' macro
Consumi l'ore, e dí e notte intendi?
Mentí, mentí chi ti descrisse sacro
Il disio di seguire conoscenza,
È miele delicato il suo succo acro.
(SN, p. 505)

Oltre al patente richiamo al canto di Ulisse, è interessante il quarto verso, che può essere interpretato in due modi: se si tiene conto del verso nel contesto, unendolo dunque al verso successivo dal quale risulta separato con *enjambement*, «sacro» si riferisce al desiderio di conoscenza, con piena aderenza alla voce dantesca; se, invece, si isola il verso, potrebbe aver significato di «chi ha descritto te come sacro». Quest'ultima interpretazione ricava forza dal racconto *L'amico dell'uomo*, dove l'abilità scrittoria sarà trasferita ad un organismo parassita, che dirà: «T'amo, uomo sacro». L'ironia e la metamorfosi – espressa nello spostamento delle capacità umane su altri esseri viventi od oggetti – sono le vie scelte da Levi per la rappresentazione dell'antropocentrismo nei racconti fantastici. Il secondo è un componimento ecologico, per il quale il poeta aveva istruito la macchina con l'argomento «Il Rospo», ottave di ottonari. In questo caso il riferimento letterario è esplicitato dal poeta stesso, il quale, rispondendo all'obiezione della segretaria che aveva giudicato il tema come «arido», dice: «Non tanto quanto sembra: Victor Hugo, per esempio, ne ha cavato del buono». Il testo dell'autore francese è un apologo animale in versi, che ha per tema la pietà interspecifica; quello del Versificatore anticipa le poesie leviane degli apologhi animali, ma è infarcito di licenze poetiche e rime maldestre:

Fra i batraci eccovi il rospo
Brutto eppure utile anfibio
Nelle prode sta nascospo,
Al vederlo tremo e allibio.
Verrucoso ha il ventre e il dospo,
Ma divora i vermi, cribbio!
Vedi come in turpi veli
La virtù spesso si celi.
(SN, p. 506)

Il rapporto tra uomo e macchina si misura, inoltre, sul linguaggio: il poeta e la segretaria (riluttante all'impiego del macchinario), durante la prova di collaudo, si soffermano sui meccanismi linguistici del Versificatore, precisati dalle istruzioni d'uso:

essa ricerca automaticamente fra i vocaboli registrati nel lessico, sceglie i primi più adatti come senso, e attorno ad essi costruisce i versi relativi. Se nessuno di tali vocaboli si presta, la macchina ricorre alle licenze, e cioè deforma i vocaboli ammessi o ne conia dei nuovi. (SN, p. 505)

Nella natura del linguaggio della macchina, però, c'è qualcosa di ancor più umano delle licenze poetiche. Essa, infatti, ha acquisito il lessico del contesto in cui è nata, proprio come un parlante nativo, e ne ha assunto anche le sfumature dialettali. Come spiega Simpson per chiarire il significato di un termine che il poeta e la segretaria non riescono a rintracciare sul dizionario:

Nella sala di montaggio della NATCA Italiana, qui da noi a Olgiate Comasco, dicono «brosse» alle spazzole metalliche. Questo modello è stato montato e collaudato a Olgiate, e può avere orecchiato il termine. Anzi, ora che ci penso: non lo ha orecchiato, gli è stato insegnato. [...] i nostri tecnici hanno pensato che la soluzione più semplice è quella di condizionare le macchine a conoscere il nome di tutte le proprie parti [...]. (SN, p. 509)

Ecco emergere la dimensione fantastica delle *Storie Naturali*: nella dimensione dell'ecosistema artificiale saltano le barriere tra specie e persino quelle tra organico e inorganico. Non solo i polli, dunque, possono essere sottoposti a condizionamento, ma anche le macchine!

Gli altri racconti del ciclo di Simpson, escluso *Pieno impiego*, riguardano il confronto dell'uomo con le macchine della NATCA, apparentemente contraddistinte da funzioni spicciole e giocose, ma in grado di suscitare gravi interrogativi etici. È quel che avviene in *L'ordine a buon mercato*, in cui l'impiego di uno strumento di duplicazione¹⁶¹ fa sorgere un problema di carattere etico, denunciato da una frase di Simpson:

¹⁶¹ Il riferimento al dato scientifico riguarda la scoperta del ruolo dell'RNA messaggero.

io...io non sono disposto a seguirla su questo terreno. Io vendo poeti automatici, macchine calcolatrici, confessori, traduttori e duplicatori, ma credo nell'anima immortale, credo di possederne una, e non la voglio perdere. (SN, p. 538)

L'ultima parte della frase era stata attribuita, in forma pressoché identica, al colonnello di *Angelica farfalla* (il più cupo della raccolta), mentre tenta di spiegare l'origine della spaventosa sperimentazione umana del dottor Leeb: «[...] insomma credo in un'anima immortale, e tengo alla mia». (SN, p. 519) Emerge inoltre un altro dei motivi ricorrenti della presente raccolta e di *Vizio di forma*: quello della creazione, espresso nei termini biblici del passaggio dal *caos* all'ordine: «Ecco, questo fa il Mimete: crea ordine dal disordine» (SN, p. 534), «[...] la sintesi organica a bassa temperatura e pressione, l'ordine dal disordine in silenzio, rapidamente e a buon mercato: il sogno di quattro generazioni di chimici» (SN, p. 535). Ma Simpson è più cauto e, per descrivere i meccanismi del Mimete, si attiene alle neutre istruzioni della ditta, ricorrendo ad un paragone biologico. Usa infatti il rapporto che c'è tra un seme e un albero come modello euristico. Il motivo della creazione lega questo racconto ad *Alcune applicazioni del Mimete*, in cui del resto è comune l'oggetto tecnologico, il duplicatore. Quella narrata qui è la vicenda comico-drammatica di Gilberto, che duplica la moglie e non sa come venire fuori dal pasticcio tecnologico-coniugale. Su questo intreccio ironico sono innestate alcune serie riflessioni intorno all'uso della scienza. Se da una parte Gilberto è ritratto nei panni dell'uomo comune (un impiegato senza vizi), al contempo è un «figlio del secolo» (SN, p. 549), un «piccolo Prometeo nocivo» (SN, p. 550) che giocherebbe con la bomba atomica «per un gusto insano da Erostrato», un pastore greco che aveva dato fuoco ad un tempio col solo scopo di raggiungere la celebrità. Non ci soffermeremo su *La bella addormentata nel frigo* e *La misura della bellezza* (questo, legato ai racconti di Simpson), poiché si tratta di narrazione dello stesso tenore ironico giocoso. Nell'ultimo racconto, *Trattamento di quiescenza*, la situazione si ribalta parzialmente perché è lo stesso Simpson a testare la diavoleria tecnologica della NATCA. Si tratta questa volta del Torec, un «Total Recorder» che permette di provare esperienze e sensazioni pre-vissute e pre-registrate ad hoc:

L'ascoltatore, anzi il fruitore, non ha che da indossare un casco, e durante tutto lo svolgimento del nastro riceve l'intera e ordinata serie di sensazioni che il nastro stesso contiene: sensazioni visive, auditive, tattili, olfattive, gustative, cenestesiche e dolorose;

inoltre, le sensazioni per così dire interne, che ognuno di noi ha allo stato di veglia riceve la propria memoria. (SN, p. 637)

Ecco riaffiorare il tema della memoria. Nel racconto che apre la raccolta, le innocue boccette di Montesanto rievocavano ricordi appartenenti ad una memoria individuale, autentica e umana; il Torec, invece, attribuisce al soggetto una memoria totalmente artificiale – oltre che artificiosa:

[...] la memoria naturale è soppiantata dai ricordi artificiali incisi sul nastro; perciò [a visione conclusa] non si ricordano le fruizioni precedenti, e non sopravviene né stanchezza né noia. Ogni fruizione di un determinato nastro può essere ripetuta infinite volte, ed ogni volta essa è vivida e ricca di imprevisti come la prima. (SN, p. 638)

Il narratore-protagonista saggia alcuni nastri del Torec, assecondando per un po' l'entusiasmo angoscioso di Simpson. Le varie visioni costituiscono delle brevissime narrazioni nella narrazione e ricoprono gran parte dello spazio del racconto, per cui si può individuare la tecnica della *mise en abyme*. Interessante, fra i tanti, il nastro di simulazione della vita animale, grazie al quale si può vivere una metamorfosi temporanea. La componente più pericolosa del Torec risiede, però, proprio nel meccanismo di corruzione del prezioso tratto umano che è la memoria. Alla fine, nel descrivere la pietosa condizione di Simpson, il narratore ribadisce infatti:

Il Torec non dà assuefazione, purtroppo: ogni nastro può essere fruito infinite volte, ed ogni volta la memoria genuina si spegne, e si accende la memoria d'accatto che è incisa sul nastro stesso. (SN, p. 650)

In *Cladonia rapida* Levi sembra volerci ricordare che viviamo in una *Umwelt* in cui le relazioni con altre specie sono inevitabili, nonostante l'illusione di completa antropizzazione degli spazi sia stata raggiunta per mezzo della tecnologia. Inevitabili al punto che, persino le auto hanno propri licheni specifici. Il racconto, ricalcando il tono di un articolo scientifico, ha infatti al centro la scoperta del lichene a cui è stato dato il nome di «*Cladonia rapida*» per l'insolita velocità di crescita. L'evento non è presentato come un fatto eccezionale, bensì come un naturale – nel senso di ordinato – fenomeno di adattamento della vita sul pianeta:

S'impone come ovvio il raffronto con gli altri ben noti parassiti caratteristici delle abitazioni umane, degli abiti e delle navi.

Ma le distanze tra organico e non organico, artificiale e naturale sia assottigliano ulteriormente quando si descrivono le probabili cause dell'infestazione:

Essa è probabilmente da mettere in relazione con l'avvento degli smalti gliceroftalici in sostituzione degli smalti alla nitrocellulosa nella rifinitura delle carrozzerie; nei quali smalti, impropriamente detti «sintetici», non a caso sono presenti radicali grassi e residuo di glicerolo. (SN, p. 527)

Nella descrizione del quadro diagnostico – a tratti simile ad un bollettino medico – il campo concettuale dell'organico si sovrappone all'inorganico: si parla infatti di «organi interni», «disturbi vari a carico della locomozione», «precoce logorio degli ammortizzatori», «ostruzione dei tubi olio freni», ecc...; proprio come può avvenire tra esseri viventi, poi «In un caso, per ora isolato ma preoccupante, è stato coinvolto il proprietario di un autoveicolo»; si organizzano convegni per parlare del «problema dell'immunità» e si individuano separate «sintomatologie» in relazione al sesso delle auto. La convergenza tra uomini e macchine pare giungere ad una sintonia interspecifica quando, da un'inchiesta scientifica, emerge che gli umani intervistati sanno indovinare con più scioltezza il sesso di un'auto che non quello d'un gatto. La vicinanza tra l'uomo e la macchina comincia a surclassare quella “naturale” tra uomo e animale. La figura della metamorfosi agisce in maniera latente, da una parte sulle auto, avvicinandole al mondo dei viventi; dall'altra, attraendo il genere umano alle macchine. La chiusa del racconto pare emblematica di questa doppia tendenza: si parla del «caso clinico» di un'auto che, traumatizzata da un incidente, rifiuta di percorrere un tratto di strada e della recente scoperta «di tessuto nervoso nella tiranteria dello sterzo».

3.2.3. Il macrotema degli animali

All'area macrotematica degli animali appartengono invece: *Censura in Bitinia* e *Pieno impiego*, nella declinazione dell'impiego; *L'amico dell'uomo*, *Quaestio de centauris*, *Il sesto giorno*, *Angelica farfalla*, *Versamina*, nella declinazione della convergenza. Gli ultimi due, i cosiddetti racconti tedeschi, costituiscono una sorta di nicchia. Oltre a condividere il cronotopo, infatti, sono gli unici due racconti privi d'ironia. Non si tratta di una casualità che Levi abbia scelto di bandire questo tratto proprio dai due racconti tedeschi. In una recensione del 1952 dal titolo *La perversione*

razionale nei campi di sterminio, infatti, commentando la figura del pagliaccio in un'opera tragicomica sul nazismo scrive:

«*Rire est propre de l'homme*», ha detto Rabelais: il pagliaccio non ride perché egli è remoto da ogni realtà umana. (PS, p. 1285)

Pieno impiego fa parte dei racconti del signor Simpson, eppure, l'intreccio non si regge sul tentativo di vendita e sull'uso di uno strumento tecnologico, bensì degli insetti, attraverso un sistema piuttosto complesso brevettato dallo stesso impiegato della NATCA. Questo Prometeo figlio del *boom* economica, pare rendendosi conto che «le macchine sono importanti, non ne possiamo più fare a meno, condizionano il nostro mondo, ma non sono sempre la soluzione migliore dei nostri problemi» (SN, p. 608). Scopriremo a breve, tuttavia, che la sua non è una visione illuminata, ma solo una banale velleità produttivistica. La narrazione è ambientata nel giardino della sua villa, dov'è riuscito a convincere i vari insetti a compiere per suo conto dei servizi. L'operazione era iniziata quasi per errore, attraverso l'istituzione di un canale comunicativo: «In principio volevo soltanto provare a parlare con le api nel loro linguaggio», preceduto dalle letture degli studi di Von Frisch, appunto, sul linguaggio delle api. Simpson pare sinceramente interessato al tema, tanto che descrive con perizia da entomologo i meccanismi comunicativi delle api, l'ampiezza del loro vocabolario, i loro rapporti con gli altri insetti, che avvengono tramite un codice «interinsettico» del resto paragonabile all'intesa che si sviluppa tra un cane ed il proprio padrone umano. Con gli altri insetti del giardino, servendosi delle api come *medium* comunicativo, Simpson riesce ad instaurare dei contratti lavorativi e dei patti di non belligeranza tra gli insetti stessi. Con le formiche, ad esempio:

Lui avrebbe provveduto al mantenimento di tutte le loro colonie fino al muro perimetrale [...] e loro si sarebbero impegnate a smobilitare tutti i formicai in un raggio di cinquanta metri dalla villa, a non aprirne di nuovi, e a sbrigare in due ore al giorno, dalle 5 alle 7, tutti i lavori di micropulizia e di distruzione delle larve nocive, nel giardino e in villa. (SN, p. 612)

Si trova a mediare nella controversia biologica tra formiche e libellule e riesce a convogliare mosche e zanzare verso una proficua collaborazione. Quel che viene delineato è in pratica un fantaecosistema: nella *Umwelt* del giardino di Simpson gli

insetti riescono a vivere pacificamente tra loro e senza turbare l'animale-uomo, evitando altresì l'impiego di prodotti nocivi come il DDT. L'apparente armonia del quadretto campestre, tuttavia, è presto turbata. Levi, attraverso l'intraprendenza di Simpson preannuncia le nanotecnologie e gli *xenobot*, ma, con lucida ironia, prevede anche usi immorali (nello sfruttamento del lavoro delle formiche) e criminali (gli insetti impiegati in traffici di droga). La tecnologia e la ricerca sono, anche qui, rappresentate attraverso una doppiezza irriducibile, di cui il mito di Prometeo si fa – nuovamente – figura:

Una vecchia storia, vero? Inventa il fuoco e lo doni agli uomini, poi un avvoltoio ti rode il fegato per l'eternità. (SN, p. 615)

Angelica farfalla e *Versamina* sono i due racconti tedeschi. Si riverbera in entrambi il cronotopo del lager, ma bisogna notare che il tempo è sdoppiato tra il momento della narrazione, nel dopoguerra, e quello dell'evocazione dei fatti narrati, nella Germania del regime nazista. Nel primo racconto gli indizi del cronotopo sono disseminati sin dalle prime righe, dove appaiono due toponimi tedeschi e l'immagine della strada sventrata da una bomba, ad indicare chiaramente una guerra recente. La descrizione dell'ambiente, corrotto, desolato e totalmente infecondo pare avere inoltre la funzione di preannunciare il contenuto della narrazione:

[...] qui un cratere di bomba sbarrava la strada, pieno di acqua melmosa; da una conduttura sommersa il gas gorgogliava in grosse bolle vischiose. [...] La casa del numero 26 sembrava intatta, ma era quasi isolata. Era circondata da terreni incolti, da cui le macerie erano state sgombrate; già vi cresceva l'erba, e qua e là ne era stato ricavato qualche orto rachitico. (SN, p. 517)

Il racconto ha per tema gli spaventosi esperimenti che un medico tedesco ha condotto sugli umani durante il Terzo Reich, spinto dall'idea che l'uomo esista ad uno stato d'incompletezza e che, in analogia con quanto viene fatto sull'*axolotl*, potrebbe raggiungere uno stato biologico superiore prima del sopraggiungere della morte, la quale ne impedirebbe la realizzazione, vale a dire la metamorfosi. L'*axolotl* è un anfibio messicano «responsabile di una specie di scandalo biologico: perché si riproduce allo stato larvale» (SN, p. 519). Per spiegare la complessa questione biologica, Levi sceglie, sapientemente, un personaggio non addetto ai lavori (il colonnello), così da poter

ricorrere con naturalezza a un lessico meno specialistico e al paragone illustrativo con la più familiare immagine della metamorfosi del bruco in farfalla:

Insomma, è come se un bruco, anzi una bruca, una femmina insomma, si accoppiasse con un altro bruco, venisse fecondata, e deponesse le uova prima di diventare farfalla. E dalle uova, naturalmente, nascessero altri bruchi. Allora a cosa serve diventare un «insetto perfetto»? Si può anche farne a meno. (*SN*, p. 519)

È questa l'idea che muove le sperimentazioni del mefistofelico dottor Leeb: all'uomo manca la metamorfosi perfezionante. Se attraverso la somministrazione di un ormone è stato possibile indurre la metamorfosi nell'anfibio messicano, si potrebbe tentare lo stesso sull'uomo. Nel suo folle manoscritto, inventato da Levi ma perfettamente ascrivibile alla «mitologia 'scientifica' del Terzo Reich»¹⁶², Leeb allude all'immagine dantesca dell'angelica farfalla del canto X, Purgatorio. La vicenda viene ricostruita soprattutto grazie alle dichiarazioni di una ragazza che abitava nei dintorni del laboratorio di Leeb. Non è un particolare di poco conto che si faccia più volte riferimento all'omertà degli abitanti: «Riuscirono a trattenerne solo tre [...] non sapevano niente», «Noi eravamo molto prudenti, e guardavamo solo quando eravamo sicuri che nessuno se ne accorgesse [...] Noi tedeschi, meno cose sappiamo, meglio è» (*SN*, p. 521). Queste affermazioni, forse ancor più dell'ambientazione, istituiscono un legame storico con la Shoah, dal momento in cui, in diverse occasioni, Levi aveva affermato che i tedeschi non sapevano per la volontà di non sapere quel che stava avvenendo sotto i loro occhi. L'esperimento di Leeb fallisce; la metamorfosi avviene, ma nella direzione di una spaventosa creatura ibrida, non più umana né propriamente animale.

Anche in *Versamina* il tema centrale è quello della ricerca scientifica condotta senza vincoli morali. Un bibliotecario della Germania postnazista racconta a Dessauer, protagonista in cerca di un vecchio amico, cosa sia successo a quest'ultimo e dell'esperimento con le Versamine¹⁶³ «quelle sostanze che convertono il dolore in piacere» (*SN*, p. 560). Inizia dunque una lunga analessi. Le sperimentazioni del farmaco, che erano avvenute sugli animali, avevano mostrato la ferocia spietata di una

¹⁶² M. PORRO, Primo Levi, p. 88.

¹⁶³ Se nel precedente racconto il riferimento agli esperimenti era storico, nel caso delle Versamine è rintracciabile un fondamento scientifico: negli anni Sessanta, infatti, la diffusione incauta delle benzodiazepine come antidepressivi avevano causato casi di focomelia.

natura corrotta nei suoi gangli: erano state compromesse la conservazione della vita e la lotta per la sopravvivenza. Gli animali, infatti, poiché provavano piacere dove prima, ad uno stato naturale, avrebbero provato dolore, si provocavano ferite via via più gravi, fino alla morte. Quando lo stesso Kleber, lo sperimentatore, prova le versamine su di sé, la sua condotta e il suo destino si sovrappongono a quelli delle cavie animali. La testimonianza del bibliotecario (presente ai fatti) non manca di sottolinearlo attraverso i paragoni con una delle bestie vittima della sperimentazione, un cane che, a sua volta «aveva capito come un uomo, [...] ma l'errore, la perversione erano più forti di lui» (SN, pp. 561- 562) . Kleber invece «si grattava in modo feroce, come un cane», «mi ricordava quell'altro, il suo predecessore, il cane bastardo» (SN, p. 564). Si tratta di una figura doppiamente straniante, perché l'uomo e la bestia convergono verso un punto in cui le loro due natura non sono né integre né distinguibili. È la caduta della distinzione, il mondo alla rovescia che era stato delineato in *Se questo è un uomo* attraverso il cronotopo del Lager, qui riformulato in termini allegorici. In tal senso sono da leggersi i versi di *Machbet* rievocati alla fine dalla memoria associativa di Dessauer:

Fair is foul, and foul is fair:
 Hover through the fog and filthy air.
 (SN, p. 565)

Nel racconto *L'amico dell'uomo* la convergenza tra uomo e animale – per la precisione, un parassita intestinale – è giocata sulla scrittura. Come col *Versificatore* una macchina si appropria dell'abilità letteraria, così avviene qui da parte di una tenia. Il piccolo organismo che risiede beato nell'organismo umano (quasi a richiamare l'immaginario rabelesiano della florida popolazione nella bocca di Pantagruelle), compone i testi attraverso la sequenza delle proprie cellule epiteliali. I messaggi vengono individuati e decifrati da un orientalista, in un clima di prolifico incastro tra conoscenza scientifica e umanistica, che Levi pare prima esaltare: «il loro significato non ne va ad un istologo né a uno zoologo, ma ad un orientalista» e, subito dopo, ridimensionare ironicamente, precisando che la decodifica era avvenuta «in un periodo di forzata inattività dovuta appunto alla presenza del fastidioso parassita, e mosso pertanto da interesse puramente occasionale» (SN, p. 543). Come per il *Versificatore*, una delle forme metriche preferite dalla tenia è la rima dantesca, in una straordinaria commistione di linguaggi:

si intrecciano [...] la scrittura alfabetica con la acrofonetica, l'ideografia con la sillabica [...] quasi che il verme abbia attinto, insieme coi succhi dell'organismo dell'uomo, anche una parcella della sua scienza. (*SN*, p. 544)

La continuità organica ha cioè generato un'osmosi culturale totalizzante. I testi della tenia, oggetto di un'attenta – e pertanto intrinsecamente ironica – analisi da parte del filologo, si rivolgono per la maggior parte all'uomo-ospite. Il primo consiste nel «lameno di un individuo [...] prossimo all'espulsione» e contiene una di quelle frasi-rivelazione che Levi dissemina – più o meno consapevolmente – nelle sue opere e che racchiudono, in forma nucleare, il significato di tutta l'opera: «è veleno ciò che era alimento». Il messaggio della tenia è posto in relazione dallo stesso Levi con la scelta dello pseudonimo dell'edizione del '66:

[...] ho scelto «Malabaila» a caso; solo più tardi mi sono accorto che esisteva un rapporto fra la «cattiva balia» e, ad es., la frase «è veleno ciò che era alimento» (*CI*, p. 47).

Negli altri componimenti del parassita viene rappresentata invece una convergenza circolare: tra l'ospite-uomo e la tenia e tra essi ed il loro rispettivo ambiente:

Possa io mai perderti, o mio ospite generoso, o mio universo. Quale per te l'aria che attingi e la luce che godi, tale sei tu per me. (*SN*, p. 545)

La proporzione è evidente: l'uomo sta al pianeta come la tenia all'organismo umano. Uno trae dall'altro nutrimento e vita. In continuità con quest'ottica materialistica, si legge poco dopo: «Udite: tutto è vano fuorché un ventre pieno» e materialistica sembra essere anche la preghiera:

La tua forza mi penetra, la tua gioia discende in me, la tua collera mi <increspa?>, la tua fatica mi mortifica, il tuo vino mi esalta. T'amo, uomo sacro. Perdona le mie colpe, non distogliere da me la tua benevolenza. (*Ibidem*)

Il sintagma dell'«uomo sacro» è da porre in relazione con il verso composto dal Versificatore. Nelle *Storie Naturali*, la sacralità dell'uomo è declamata e celebrata da un robot e da un parassita e dunque, implicitamente, posta in crisi, parodiata, derisa, ma pur sempre illuminata. Anche in questo racconto, del resto, il contesto è quello dei limiti dell'ingegno umano, che nel Versificatore era stato il tema scelto dal poeta e inserito nell'algoritmo della macchina:

[...] ho trasceso, e pazzamente mi sono indotto a infrangere i limiti che Natura ci ha imposti.

[...] Ohimè, perché [...] ho rifiutato la savia inerzia dei miei avi? (*Ibidem*)

In questa lamentazione i tratti del parassita sono totalmente confusi con quelli umani attraverso il ricorso al motivo della sete di conoscenza, chiaro riferimento all'ulissismo. La denuncia straniante al superamento dei limiti della conoscenza non è rivolta solo all'effetto degradante della natura come ambiente, ma anche – a conferma del carattere olistico del concetto di natura in Levi – alla distruzione dell'uomo. L'ultimo messaggio della tenia richiama la vicenda dello sterminio attraverso il termine biblico «popolo» e il del verbo-spia «meditare», parola-mantra della poesia *Shemà* posta in esergo a *Se questo è un uomo*:

Non chiedo che un dono: che questo mio messaggio ti raggiunga, e venga da te meditato e inteso. Da te, uomo ipocrita, mio simile e mio fratello. (*SN*, p. 546)

Il sesto giorno è il racconto della progettazione del «modello Uomo». Sono coinvolte le divinità dello zoroastrismo – Arimane e Ormuz, il male e il bene – in veste di funzionari, affiancati da altri specialisti – Consigliere Anatomista, Economo, Ministro delle Acque, Consigliere psicologo ecc... . Il cronotopo, ricavabile dalla descrizione posta all'inizio (poiché il testo era stato pensato per la messa in scena), rimanda a un luogo-non luogo mitico e divino, inserito in una dimensione atemporale simboleggiata da «Un enorme orologio dal battito molto lento e rumoroso» che non presenta le ore, bensì «geroglifici, simboli algebrici, segni dello zodiaco» (*SN*, p. 620). Il tema biblico della Genesi, ben inserito in questo cronotopo metafisico, è tuttavia contaminato dal motivo produttivistico-industriale e dal motivo geologico e biologico. Il primo trova espressione nel gergo specialistico industriale e nel continuo riferimento alle dinamiche produttive. All'inizio, prima ancora che il lettore possa aver compreso che si tenta la creazione dell'Uomo, la scena sembra riprodurre infatti un'assemblea di pianificazione del ciclo produttivo:

È stata encomiata particolarmente la elegante e pratica soluzione del problema della rigenerazione dell'ossigeno [...] il felice procedimento proposto [...] per la chiusura del ciclo d'azoto; [...] la messa a punto del volo battente [...]. Devo infine lodare la solerzia e la

perizia delle maestranze, grazie a cui [...] lo *sfrido*¹⁶⁴, gli esemplari bocciati al collaudo e gli scarti di produzione possono dirsi ridotti a limiti più che soddisfacenti. (*SN*, p. 619)

Il racconto presenta un impianto dialogico imperniato sullo stile burocratico-amministrativo, apprezzabile a esempio nelle formule d'apertura degli interventi: «Vorrei pregare il mio venerabile collega e fratello di dare pubblica lettura alla mozione a suo tempo approvata», «la prego di ricercare fra gli atti la mozione Uomo, ultima redazione», «Dirò in breve quanto a mia competenza specifica mi suggerisce circa l'impostazione del problema» e inframezzato da un lessico scientifico zoologico, biologico e geologico. Ciascun esperto interviene tentando, dal proprio punto di vista, la risoluzione dei problemi nella fabbricazione della nuova creatura, «una specie animale distinta da quelle finora realizzate» (*SN*, p. 620), per la quale viene definito preliminarmente un quadro di requisiti, segnalato graficamente da un elenco puntato e così riassumibile: capacità nell'uso di strumenti, espressione articolata con segni, suoni o altro mezzo individuato dai tecnici, idoneo a vivere in condizioni di servizio, tendenza alla vita associata. Le varie proposte che si profilano per la progettazione, delineano diversi tipi-Uomo, ora artropode gigante, ora pesce, ora rettile, ora uccello. In questo senso, nel racconto si individua un ritmo a metamorfosi plurima, per mezzo del quale vengono attribuiti all'uomo tratti di uno o più animali. Ne risulta un particolare effetto di straniamento biologico. Il processo di rappresentazione del genere umano come altro da se stesso innesca un continuo interrogativo basato sul confronto fra le abilità animali e le abilità di specie prestabilite dallo strambo Consiglio di Creazione.

Il dibattito è avviato da Ormuz – simbolo del bene nella mitologia religiosa dello zoroastrismo – , unico tra gli esperti a nutrire dubbi sull'opportunità del progetto, per «i pericoli connessi con l'inserimento del cosiddetto Uomo nell'equilibrio planetario attuale» (*SN*, p. 621) e sola voce dissonante tra gli entusiasmi dei colleghi. Alla sua rassegnazione rispetto alla creazione, fanno seguito alcune raccomandazioni che sembrano rievocare, con preveggenza finzionale, la narrazione ecologica così familiare in epoca contemporanea:

Conosciamo, per averlo creato, il cervello, e sappiamo di quali portentose prestazioni sia almeno potenzialmente capace, ma ne conosciamo altresì la misura ed i limiti; (*SN*, p. 630)

¹⁶⁴ Corsivo mio. Il termine tecnico è percepito come estraneo dallo stesso autore, che infatti ne chiarisce il significato subito dopo.

Le sue posizioni sono derise da Arimane (simbolo del male nell'ottica manichea), il quale ironizza in particolare su un esperimento del collega: «quei conati Superbestie¹⁶⁵ tutte raziocinio ed equilibrio» (*SN*, p. 621) ed esalta il progetto-Uomo con epiteti prometeici: «l'ospite atteso, il dominatore, il conoscitore del bene e del male». Tra le proposte, quella del Consigliere Anatomista si segnala per la visionarietà ecologica (o, come si dice più comunemente «sostenibile»), espressa tramite un profluvio di termini scientifici:

Già possediamo un mondo animale e vegetale approssimativamente in equilibrio; [...] potrei intrattenervi a lungo sui progetti che vanno accumulandosi sul mio scrittoio [...] organismi progettati per temperatura variabili da -270° a +30° [...] metabolismi senza azoto o senza carbonio [...] modelli vitali esclusivamente metallici; [...] organismo vescicolare quasi perfettamente autarchico, più leggero dell'aria perché gonfio di idrogeno che esso ricava dall'acqua mediante un sistema enzimatico teoricamente ineccepibile, e destinato a navigare col vento per tutta la superficie terrestre, senza sensibile spesa di energia. (*SN*, p. 622)

Secondo le valutazioni dell'Anatomista, sarebbero da preferire gli artropodi – *phylum* comprendente le creature predilette da Levi, ampiamente rappresentate nelle pagine di prosa narrativa e saggistica e nei versi¹⁶⁶ – dei quali magnifica la dote della metamorfosi, «l'artificio delle mute». Al visionario disegno dell'Anatomista, che intenderebbe creare un «Uomo lungo una ventina di metri ed a scheletro esterno» fa da contrappunto la pragmatica visione dell'Economista. Si susseguono così i disegni zoomorfi del modello-Uomo, fino a decidere per l'Uomo-uccello, forse come omaggio alla visione dell'operetta leopardiana *Elogio degli uccelli* – alla quale, come abbiamo visto, Levi aveva dedicato particolare attenzione – in cui il filosofo desiderava trasformarsi in uccello. A causa dell'eccessivo protrarsi dei lavori del Consiglio, tuttavia, giunge un messaggero a comunicare che a causa dell'eccessivo protrarsi dei lavori, l'uomo è stato creato. Il processo ricalca la tradizione mitico-biblica dell'uomo d'argilla e della donna nata da una sua costola. Nel lamento finale di Arimane si può leggere una rappresentazione serio-parodica del rapporto fra scienziati e politica:

¹⁶⁵ Il nome rievoca forse il Superuomo novecentesco.

¹⁶⁶ Insetti, crostacei e simili, in Levi, sono quasi sempre figure di metamorfosi.

Non ci hanno aspettati: non avevo ragione di avere fretta? Ancora una volta, hanno voluto farci vedere che noi non siamo necessari, che sanno fare da soli, che non hanno bisogno di anatomisti, né di psicologi, né di economi. Possono ciò che vogliono. (SN, p. 632)

La chiusa del racconto ripropone una caricatura dei processi burocratici che il lettore aveva già incontrato in una battuta di Arimane:

Adesso, prima di passare un progetto alla lavorazione, ci vuole la firma dello psicologo, e del neurologo, e dell'istologo, e il certificato di collaudo, e il benessere del Comitato estetico in triplice copia, e il diavolo a quattro. (SN, p. 628)

Il collega segretario vorrà incaricarsi della stesura del messaggio augurale, della scheda di omologazione, della iscrizione sui ruolini, del calcolo dei costi eccetera; (SN, p. 632)

Il registro ironico-parodico è affine a quello adottato nel racconto *Le nostre belle specificazioni di Vizio di forma*. Anche lì, l'effetto parodico è ottenuto, nella chiusa, per mezzo dell'accumulazione:

il sistema infatti resta. [...] in tutti gli innumerevoli rami del lavoro umano, in ogni parte del mondo in cui l'uomo si sia fatto fabbro, e in cui si tengano nella dovuta considerazione la normalizzazione, la standardizzazione, e la razionalizzazione della produzione. (SN, p. 771)

Quaestio de Centauris è il racconto più enigmatico della raccolta e, al contempo, uno tra i testi più emblematici dell'immaginario leviano. Si tratta infatti di un tributo alla figura del centauro che in Levi è figura-simbolo impiegata in funzione autocaratterizzante e figura-senso che include in sé la componente mitica, la metamorfosi, il motivo dell'ibridismo uomo-animale e quello del doppio. Nel contesto delle *Storie naturali*, il centauro è figura di senso e porta con sé l'elemento mitico, il quale, congiuntamente all'innalzamento dello stile, segna la variazione più evidente rispetto agli altri racconti. Si tratta per altro di un testo piuttosto composito: ad una breve introduzione del narratore interno, seguono un excursus mitico inframezzato da passi dal tono trattatistico pseudofilosofico e scientifico (come suggerisce del resto il titolo), un appello al lettore, una breve analessi ed infine la narrazione vera e propria, una storia d'amicizia che vira nuovamente, nell'epilogo, al mito.

Il racconto mitico principia dal racconto delle origini della vita per giungere all'origine della specie fantastica a cui appartiene Trachi. Il mito della nascita dei centauri viene unito a quello che potremmo definire, in Levi, il "cronotopo

dell'origine", in cui l'immaginario dei testi sacri (l'argilla con la quale Dio crea Adamo) incontra le teorie scientifiche¹⁶⁷ sull'origine della vita (il brodo primordiale). Il cronotopo dell'origine tornerà, in chiave ironica e moderna, nel racconto *Zinco* del *Sistema periodico*, rappresentato dalla «segreta orgia di ricuperi» del Professor P.:

Si mormoravano sul suo conto leggende assai sospette [...] che i misteriosi minareti dell'Istituto stesso [...] li avesse fatti costruire lui, nella remota sua giovinezza, per celebrarvi ogni anno una immonda segreta orgia di ricuperi, in cui si bruciavano tutti gli stracci e le carte del filtro d'annata, e le ceneri le analizzava lui personalmente, con pazienza pitocca, per estrarne tutti gli elementi pregiati (e forse anche i meno pregiati) in una sorta di palingenesi rituale [...]. (SP, p. 881)

L'orgia vitale della *Quaestio* non contiene accozzaglie di rifiuti da laboratorio, né scarti del mondo moderno, bensì fecondi materiali organici e inorganici. È riferita dal narratore attraverso la versione fornitagli dallo stesso Trachi, dunque seguendo la tradizione orale propria dei centauri, che presenta delle peculiarità accuratamente rimarcate. Anzitutto essa ha in comune con la tradizione umana la prospettiva antropocentrica delle origini, rappresentata da un «uomo arci-intelligente [...] un Noè inventore e salvatore». In secondo luogo la tradizione dei Centauri, come in un laboratorio di chimica, non necessita «del quasi-uguale», «del praticamente identico» (SP, p. 905):

La tradizione centauresca è più razionale di quella biblica, e racconta che furono salvati solo gli archetipi e le specie-chiave: l'uomo, ma non la scimmia; il cavallo, ma non l'asino [...]. (SN, p. 597)

La descrizione della creazione è un inno di vitalismo biologico, all'ibridismo e alla mescolanza. Nello strato di fango fecondo «che albergava nella sua putredine tutti i fermenti di quanto nel diluvio era perito» la vita è accesa dal sole:

Fu un tempo mai più ripetuto, di fecondità delirante, furibonda [...] Ogni nozza era feconda [...] ogni contatto, ogni unione anche fugace fra specie diverse, anche fra bestie e pietre, anche fra piante e pietre. Il mare di fango tiepido [...] pullulava di germi giubilanti. (SN, p. 596)

¹⁶⁷ Cfr. M. PORRO, *Primo Levi*, p. 91: «Che il problema dell'origine della vita abbia assillato Levi è confermato dalla recensione [...] al libro di Graham Cairns-Smith, *Sette indizi sull'origine della vita.*»

La diegesi trapassa di continuo dal mito al trattato pseudofilosofico o scientifico. Così, ecco che si espone una prima “fase dimostrativa” rispetto al mito della «panspermia» delle origini:

ché, a quanto si tramanda fra i centauri, non si spiegherebbero diversamente certe analogie, certe convergenze da tutti osservate. Perché il delfino è simile ad un pesce, eppure partorisce ed allatta i suoi nati? Perché è figlio di un tonno e di una vacca. Di dove i colori gentili delle farfalle e la loro abilità al volo? Sono figlie di una mosca e di un fiore. (*SN*, p. 596)

per riprendere subito dopo con la narrazione mitica: l’origine dei centauri si fa risalire alla prodigiosa unione dell’umano Cam (figura biblica) con una cavalla tessala, avvenuta durante la «festa delle origini». I centauri hanno ricavato da questa unione doti straordinarie di forza, ingegno e longevità. Si fa notare poi – tornando allo stile pseudosaggistico – che le tradizioni classiche non parlano che di esemplari maschi «del che deve certamente esistere una ragione vitale, che per ora ci sfugge.» Segue una breve casistica sui frutti di unioni inverse (donna-cavallo) e sul tipo di alimentazione seguita dai centauri. È notevole l’acribia con cui si dà conto di questo aspetto biologico, in relazione ad un essere fantastico. Il centauro è infatti vittima di una beffa biologica causata dalla sua doppia natura, la quale

li costringe ad introdurre attraverso una piccola bocca umana, l’ingente quantità di erba, fieno o biada che è necessaria al sostentamento dei loro vasti corpi. Questi alimenti, notoriamente poco nutritivi, esigono inoltre una lunga masticazione, poiché la dentatura umana male si adatta alla triturazioni dei foraggi. (*SN*, p. 598)

In questo punto lo stile del trattato pseudoscientifico raggiunge l’apice con l’immissione nel testo di pseudofonti greche e dalla conclusione, dove si segna nuovamente lo scarto dalla tradizione mitica precedente:

È abbastanza strano che la tradizione mitologica classica abbia trascurato questa peculiarità dei centauri. La verità del fatto [...] può venire dedotto per mezzo di semplici considerazioni di filosofia naturale. (*SN*, p. 599)

Si giunge dunque al profilo di Trachi, descritto come un animale-uomo dotato di conoscenza dei dettami della natura, guadagnata «per sua propria osservazione». Ma, soprattutto, Trachi è un essere dotato di una sorta di ipersensibilità ecologica e

biologica, che gli derivano forse dalla memoria genetica di quella panspermia originaria. È l'essere in cui natura e cultura non si sono scisse:

[...] sentiva l'approssimarsi di una bufera, o l'imminenza di una nevicata, [...] sentiva germinare il grano nei campi, sentiva pulsare le acque nelle vene sotterranee, percepiva la erosione dei torrenti nelle piene. [...] Così, mi disse, tutti i centauri son fatti [...] Percepiscono anche, a livello dei precordi, e sottoforma di un'ansia e di una tensione tremula, ogni desiderio ed ogni amplesso che avvenga nelle loro vicinanze. (SN, p. 599)

Il passo qui riportato contiene un'anticipazione delle vicende narrate in seguito. La percezione dell'atto d'amore tra il narratore e la ragazza di cui Trachi si era delicatamente innamorato¹⁶⁸ genera infatti l'atto finale: in preda alla furia vitalistica da cui era nato, Trachi celebra le sue «nozze gigantesche» con alcune giumente, per poi dileguarsi nella bruma marina, avvistato per l'ultima volta a cavallo d'un delfino. In punto incastonato nel testo, precedente la narrazione, il narratore si rivolge al lettore attraverso un'apostrofe che ricalca il passo di Rabelais posto in esergo:

Temo che alcuni fra i lettori di queste note potranno rifiutare credenza a queste affermazioni, poiché la scienza ufficiale, imbevuta ancor offi di aristotelismo, nega la possibilità di unioni feconde fra specie diverse. [...] Poiché non ho ragione di dubitare su quanto di se stesso Trachi mi narrò, devo dunque invitare gli increduli a considerare che vi sono più cose in cielo ed in terra di quante la nostra filosofia ne abbia sognate. (SN, p. 598)

L'analogia è giocata sul motivo dell'incredulità, mentre i riferimenti alla presunta verità rivelata sono diversi: laddove Rabelais chiamava in causa la Bibbia e la religione, Levi sceglie l'autorità scientifico-filosofica e Aristotele. L'attinenza tra il racconto e Rabelais conferma la funzione strutturale dell'esergo e sembra altresì suggerire una via per l'interpretazione del racconto e per un suo riposizionamento all'interno di tutta l'opera leviana. Levi stesso aveva affermato: «credo che le sole mie pagine vagamente rabelaisiane siano quelle dedicate al Centauro, nelle *Storie naturali*.» (CI, p. 47) Dal capitolo della *Ricerca delle radici* dedicato a Rabelais possiamo ricavare tre tracce di continuità con l'autore francese, tre motivi d'apprezzamento e d'insegnamento. Levi scrive anzitutto che la scrittura di Rabelais pullula di «energia morale», la quale si esprime in personaggi che sono «montagne di carne, assurdi mangiatori e bevitori,

¹⁶⁸ Si noti che lo stesso processo d'innamoramento del centauro è descritto attraverso la semantica del doppio.

colossali pagliacci da carnevale, ed insieme, paradossalmente, sono principi illuminati e filosofi allegri». È la spaccatura che si rispecchia in Trachi e che Rabelais riesce a trasmettere – secondo Levi – attraverso un’impareggiabile varietà stilistica, che abbiamo visto caratterizzare il racconto: «Il suo mondo, e il suo modo di raccontare sono incoerenti, capricciosi, multicolori, pieni di sorprese;». Infine, Rabelais è scrittore-medico che conosce il genere umano sotto molteplici punti di vista e non teme di rappresentarlo nella sua interezza, «*tripes et boyaux*», scrive Levi adottando la lingua del maestro; così lo scrittore-chimico aveva dichiarato di scrivere «da uomo per gli uomini» e d’aver voluto dare «una serie di ritratti umani, probabili e improbabili» (CI, p. 475). Se *Quaestio de centauris*, per il potere irradiante dei suoi motivi e della sua intertestualità, può essere considerato il centro della raccolta e un punto cardine di tutta l’opera di Levi, la sacralità dell’uomo annunciata dalla macchina-Versificatore e dalla tenia sono, forse, desacralizzanti, ma non demolitive dell’antropocentrismo leviano, inteso come continua indagine.

4. Vizio di forma: il disumanesimo e la nutrice

La storia compositiva di *Vizio di forma* è più compatta rispetto a quella delle *Storie Naturali*. I racconti, venti in tutto, sono stati composti entro un arco temporale più contenuto – si ricordi infatti che la composizione delle *Storie Naturali* si dispone complessivamente in un ventennio, dal ‘46 al ‘66 – e solo uno dei racconti era apparso precedentemente in rivista (*Visto di lontano*, nel 1968¹⁶⁹). I racconti di *Vizio di forma*, dunque, nascono sull’idea già formata di una raccolta, laddove quelli di *Storie Naturali* l’avevano preceduta. A questo dato, M. Belpoliti fa risalire la «maggiore unità stilistica¹⁷⁰» rispetto alle *Storie Naturali*, le quali, come pure abbiamo visto, presentano tuttavia dei legami interni non trascurabili. Possiamo forse dire che, se nel caso delle *Storie naturali* sono i racconti stessi a dare struttura alla raccolta, in *Vizio di forma* è la raccolta – cioè la tendenza all’unità – a caratterizzare i racconti.

Il titolo doveva essere originariamente *Disumanesimo*¹⁷¹. In un’intervista a ridosso dell’uscita del volume, Levi aveva parlato di un linguaggio «disumano» e di un

¹⁶⁹ *Visto di lontano* era apparso in una miscelanea dal titolo *Racconti italiani 1968*, messo a punto per iniziativa della rivista «Selezione del Reader’s Digest», periodico di grande popolarità, cfr. M. BELPOLITI, *Note ai testi* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. I, p. 1514.

¹⁷⁰ M. BELPOLITI, *Note ai testi* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. I, p. 1511.

¹⁷¹ *Ibidem*: «come apprendiamo da una lettera editoriale del 10 dicembre 1970 con cui l’editore trasmette all’autore copia del contratto per la pubblicazione del libro.»

linguaggio «inumano», legando il primo ai racconti fantascientifici, il secondo alle opere testimoniali pubblicate fino a quel momento (*Se questo è un uomo* e *La tregua*). Sebbene i due termini siano indicati come sinonimi dai dizionari, il consueto scrupolo lessicale di Levi e il contesto in cui i termini vengono impiegati – accostati per antinomia e non per sinonimia – induce a ricercare una differenza tra i due termini. La diversità risiede chiaramente nel prefisso: «dis-»¹⁷² indica valore oppositivo o contrario, dunque un ribaltamento della dimensione umana; «in-»¹⁷³, invece, esprime in questo caso valore privativo, dunque assenza, privazione dell'elemento umano. Il titolo, tuttavia, venne scartato in favore del già noto sintagma «vizio di forma», la smagliatura di cui Levi aveva parlato nella lettera d'apertura di *Storie Naturali*, come se queste contenessero, in potenza, i racconti successivi. Il disumanesimo, infatti, pur sulle soglie di una profonda crisi della società moderna, non pare l'orizzonte di riferimento di tutti i racconti fantascientifici. Disumani, ancora nel senso di un ribaltamento dell'umanità in animalità o in oggetto, erano stati gli esperimenti scientifici condotti nei campi di sterminio¹⁷⁴, ma Levi non intende sovrapporre alla riflessione sul presente e sul futuro il cronotopo del Lager. Non è al totale ribaltamento dell'umano che conducono la ricerca scientifica e la tecnologia. Laddove il Lager aveva rappresentato svuotamento di senso e indistinzione¹⁷⁵, la crisi della società industriale denunciata, tra gli altri, dall'amico, ingegnere e scrittore Robert Vacca¹⁷⁶, richiede capacità di distinzione e scelta, di giudizio e discernimento, così come profeticamente dettato dall'etimologia del termine «crisi» di cui il Levi bicefalo aveva certamente memoria. Il filo conduttore fra i racconti fantastici permane nell'indagine guidata da «quella stessa fiducia [...] biologica che intride ogni fibra vivente, e che ha condotto l'umanità, attraverso innumerevoli errori, alla conquista del pianeta.» (*CI*, p. 37)

La consapevolezza di una tecnologia pervasiva è un tema che costituisce al contempo un elemento di continuità rispetto ai racconti di *Storie Naturali*. Sebbene presente in entrambe le raccolte, infatti, in *Vizio di forma* si concretizza in un cronotopo

¹⁷² GRADIT, s.v. *dis-*

¹⁷³ GRADIT, s.v. *in-*

¹⁷⁴ Cfr. *CI*, p. 732.

¹⁷⁵ Pregnante e potente, in tal senso, è l'immagine evocata nella poesia Per Adolf Eichmann, dove l'immagine di una natura feconda della prima strofa stride col secondo verso della seconda strofa, in cui Eichmann è definito «creatura deserta» (*AOI*, p. 700).

¹⁷⁶ Roberto Vacca era stato autore di un'opera di fantascienza, *Il robot e il monotauro*. Il celebre saggio *Medioevo prossimo venturo*, uscito nello stesso 1971 presso Rizzoli, era stato forse letto da Levi in anteprima e pare aver influenzato le visioni più cupe della raccolta. Cfr. M. BELPOLITI, *Note ai testi* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. I, pp. 1511- 1512.

nuovo: il cronotopo del futuro straniante o distopico. Quelle che nei racconti di *Storie Naturali* parevano essere le avvisaglie di un rischio, la sperimentazione poco oculata di qualche «piccolo Prometeo nocivo», diventano realtà distopica in alcuni racconti di *Vizio di forma*, costituendo il riscontro di un'esistenza in potenza della seconda opera all'interno della prima. È così in *Protezione*, ambientato in un pianeta terra sottoposto ad una pericolosa pioggia di micrometeoriti che costringe gli umani a vivere dentro armature protettive o nel racconto *A fin di bene*, in cui «la Rete» telefonica possiede una mente e una memoria capaci di attuare un controllo capillare sulla società. In *Knall*, la terribile invenzione di uno strumento che uccide in maniera silenziosa e istantanea è resa innocua, paradossalmente, da due comportamenti di adattamento biologico che avvicina gli umani agli animali:

la gente, insomma, ha sviluppato un «riflesso di affollamento» simile a quello di molti animali, che non sopportano la vicinanza dei propri simili al di sotto di una certa distanza ben definita. (*VF*, p. 749)

Ma l'elemento propriamente salvifico è rappresentato dall'assenza, negli omicidi compiuti con il knall, di un elemento atavico:

Gli esperti non manifestano eccessiva inquietudine [...] questo strumento non sparge sangue, il che è rassicurante. [...] il sangue sta, insieme col fuoco e col vino, al centro di un gran nodo emotivo rutilante, vivo in mille sogni, poesie e modi di dire: è sacro ed esecrabile, e al suo cospetto l'uomo, come il toro e come lo squalo, diventa inquieto e feroce. (*Ibidem*)

Le rappresentazioni di un futuro poco confortante (o poco confortevole, come le tute metalliche che avvolgono gli umani nel racconto *Protezione*) non sono generate soltanto dal confronto diretto dell'uomo con la macchina. Il «timor panico» nasce bensì dall'esperienza dell'uomo moderno con i prodotti indiretti del progresso; dalla vita nella realtà mutata e mutevole della modernità. Alcuni racconti di *Vizio di forma*, ai quali si è scelto di dedicare un'analisi più dettagliata, costituiscono una sorta di estensione narrativa del viaggio perlustrativo, «parte camminando parte volando», che compiono Prometeo e Momo sulla terra nell'operetta leopardiana *La scommessa di Prometeo*. In Leopardi la «scommessa» consisteva nel provare che il genere umano fosse stato la migliore invenzione del titano e che – almeno nelle zone del pianeta in cui si fosse

sviluppata una civiltà progredita – gli umani vivessero in armonia e in felicità. Un viaggio analogo, condotto però attraverso la documentazione fornita da funzionari, è quello del non-nato in *Procacciatori d'affari*. Si tratta di un racconto piuttosto didascalico in cui il tema della nascita è innestato in un contesto tecnico burocratico analogo a quello de *Il sesto giorno* e al racconto tardo *Anagrafe*¹⁷⁷, in cui la gestione delle morti è narrata da un impiegato stanco e spossato dalla ripetitività dell'incarico. *Procacciatori d'affari* contiene i termini chiave della «smagliatura» e del «vizio di forma» vengono esemplificati tramite l'esperienza del protagonista: «il tessuto ha qualche smagliatura, non possiamo negarlo». Il non-nato scopre infatti le ingiustizie e i dolori del mondo attraverso le immagini che i funzionari delle nascite terrestri vorrebbero censurare alla sua vista. Contravvenendo ai propri “affari”, il procacciatore di nascita si trova infine costretto ad ammettere che:

Lei, mi pare, lo ha intuito: qualcuno da qualche parte ha sbagliato, ed i piani terrestri presentano una faglia, un vizio di forma per una quarantina d'anni hanno fatto finta di non accorgersene, ma adesso troppi nodi stanno venendo al pettine e non si può più aspettare [...]. (VF, p. 717)

La faglia, questo strappo nella tela del progresso, è il tema di un gruppo di racconti che potremmo definire «prometeici» ribaltandone il valore semantico moderno e adottando, invece, l'accezione leopardiana, quella di una scommessa perduta sul o del genere umano. Il punti di contatto fra l'operetta e alcuni racconti di *Vizio di forma*, tuttavia, non risiedono nell'esito fallimentare della scommessa. Possono essere rintracciati, piuttosto, in alcuni strumenti leopardiani: nella denuncia di un innaturale disamore per la vita, come in *Verso Occidente*, nell'ottica straniata e “alta” attraverso cui si guarda il nostro pianeta in *Visto di lontano* e nel raffronto fra civiltà umane diversamente coinvolte nel progresso, come nella doppietta di *Recuenco*.

Si analizzerà, infine, un altro nucleo costituito da tre racconti legati dalla presenza di una dimensione naturale profondamente interconnessa e mutevole, ecologica nel senso etimologico della natura come *oikos*. In *Il fabbro di se stesso* un umano dotato di un'ipermemoria genetica ripercorre le tappe dell'evoluzione della vita, mostrando che il «modello-Uomo» è stato a lungo collaudato nei gangli della natura

¹⁷⁷ In *Pagine sparse 1947-1987*, P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, pp. 1519-1522. È stato poi incluso nell'antologia postuma, P. Levi, *L'ultimo Natale di guerra*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2000.

attraverso una lunga serie di metamorfosi. *Ammutinamento* è invece una favola ecologica in cui le piante tentano di liberarsi dall'addomesticamento umano e, infine, *Ottima è l'acqua* è il racconto di un'apocalisse lenta e silenziosa.

4.1 I racconti prometeici

Verso Occidente è il racconto della ricerca su un'anomalia biologica: il suicidio di gruppo in una specie di roditori, i lemming. L'osservazione del fenomeno da parte di due scienziati naturalisti, nel tentativo di comprendere quale elemento chimico-biologico conduca gli animali a smarrire l'amore per la vita iscritto nelle cellule di ogni essere vivente, diventa occasione per una riflessione filosofica sul senso stesso della lotta per la vita. La condotta dei lemming apre infatti una faglia nell'ordine naturale, poiché conferma che il suicidio «esiste in natura, che esiste da sempre, e per ciò deve avere una causa». La frase di Walter, uno dei due naturalisti che conduce febbrilmente e con grande tensione emotiva lo studio («Walter si sentiva già in battaglia e non rispose»), pone l'uomo, simultaneamente, davanti a una conferma e davanti a una smentita. La conferma dell'esistenza in natura di un fenomeno ritenuto fino a quel momento proprio del genere umano e, pertanto, artificiale, implica infatti un ribaltamento: la smentita – su questo fronte – di una separatezza biologica tra uomo e animale. L'indagine finirà per coinvolgere anche un gruppo umano, l'antica tribù sudamericana degli Arunde che i due naturalisti, come Prometeo e Momo in viaggio sulla terra, andranno a visitare. Il popolo degli Arunde – o quel che ne resta – rientra infatti nella smagliatura biologica del disamore per la vita dilagante tra i lemming. Mentre è reale l'esistenza dei lemming e «il mistero del loro suicidio collettivo» (CI, p. 48), non lo è quella degli Arunde, come ha dichiarato lo stesso autore. L'immissione di questo popolo nel racconto, dunque, proprio in virtù della sua natura immaginaria, si rivela funzionale all'indagine leviana, condotta sempre attraverso la doppia lente dell'etologo e dell'antropologo:

negli uni e negli altri ho inteso rappresentare non una civiltà né un'anticiviltà, ma uno stato d'animo, che in molti uomini (ed in me) si alterna con l'altro che si suole definire «normale» e di cui si è parlato al punto 5.

Mentre, attraverso il ribaltamento della figura mitica di Prometeo, Leopardi tentava di dimostrare che niente poteva il progresso decantato nel suo «secol superbo e sciocco»

contro la miseria umana, Levi intende sottoporre l'infelicità – espressa nei termini scientifici di una cessazione della lotta per la vita – ad una prova biologica. Il confronto, pertanto, non dovrà venire tra civiltà umane più o meno progredite, bensì tra esseri viventi accomunati da qualcosa di più ancestrale: il messaggio cellulare per cui «tutto ciò che è vivo lotta per vivere» (VF, p. 671). È questa la «provvidenza naturale» di cui Levi aveva parlato, nella medesima intervista, «al punto 5» e che rintraccia il discorso del naturalista Walter nel racconto. Uno scienziato, Osiasson, aveva liquidato la vicenda come l'esito infausto di una condizione materiale piuttosto «normale»: la fame o la sovrappopolazione. Nel dialogo tra i due naturalisti, però, non solo la teoria viene smentita da Walter, ma lo stesso concetto di «normalità» subisce dei contraccolpi. Può infatti capitare – sostiene Walter-Levi – che il messaggio darwiniano «scritto in ogni cellula» presenti delle «lacune»:

Possono nascere individui senza amore per la vita; altri lo possono perdere, per poco o per molto tempo [...] lo possono perdere anche gruppi di individui, epoche, nazioni, famiglie. (VF, p. 671)

Quando questo linguaggio biologico viene compromesso, la possibilità di comunicazione fra individui che ne sono dotati ed altri che ne sono, in qualche modo, privi, si interrompe:

fra chi possiede l'amore di vita e chi lo ha smarrito non esiste un linguaggio comune. [...] l'uno ne ricava gioia e l'altro tormento, ognuno ne trae conferma per la propria visione del mondo. (*Ibidem*)

Dalle parole che Levi attribuisce a Walter emerge la visione della natura come un tutto inscindibile, in cui la vicinanza tra gli esseri viventi è garantita da una continuità biologica tra le specie. L'argomentazione del naturalista, infatti, trapassa di continuo dal piano animale a quello umano, mentre Anna tenta di tenere distinte le due linee. Così, si riferisce esclusivamente ai lemming parlando degli individui privi del messaggio darwiniano, mentre Walter la riprende, sarcastico ma comprensivo: «Diciamo pure così: chiamiamoli lemming». Il lemming diventa figura di una categoria d'individui, di un comportamento umano, quasi che Levi abbia voluto sottoporre a verifica la battuta

finale di Momo ne *La scommessa di Prometeo*: «e voleva anche rammentargli che nessun altro animale fuori dell'uomo si uccide volontariamente esso medesimo¹⁷⁸».

Se fin qui il dualismo natura-cultura pare annullato, bisogna ricordare che il paragone animale, conoscitivo e figurale, non si risolve mai, in Levi, nell'elusione delle differenze. La categoria della distinzione agisce sempre, in tal senso, a rilevare l'importanza della cifra umana pur nell'appartenenza al regno animale. Nel racconto, l'elemento distintivo è costituito dalla sperimentazione di un farmaco che possa correggere, nei lemming e negli umani, la deviazione biologica. L'obiettivo della sperimentazione consiste nel ricercare o nel ricreare sinteticamente l'ormone che inibisce il vuoto esistenziale, tanto negli animali quanto negli uomini. A questo proposito, Anna avanza dei dubbi etici, ma Walter le ricorda che «L'umanità ha voltato le spalle alla natura da un pezzo: [...] punta tutto [...] sul prolungamento della vita e sulla vittoria contro la morte e il dolore». Il riferimento a *Versamina*, attraverso la riflessione sul dolore e sui mezzi scientifici per inibirlo, appare chiara anche rispetto al comportamento degli animali sottoposti alla somministrazione del farmaco sperimentale, i quali mostrano comportamenti simili agli individui che avevano assunto la droga che convertiva il piacere in dolore, nonostante qui il farmaco punti a ristabilire gli equilibri naturali e non a corromperli. Il meccanismo della comunità Arunde, che potremmo definire l'attuazione di una “eutanasia democratica”, si basa anch'essa su un equilibrio tra piacere e dolore:

Ognuno di loro veniva educato, fin dall'infanzia, a stimare la vita esclusivamente in termini di piacere e dolore [...]. Quando, a giudizio di ogni singolo, il bilancio tendeva a diventare negativo, quando cioè il cittadino riteneva di patire e produrre più dolori che gioie, veniva invitato ad un'aperta discussione davanti al concilio degli anziani, e se il suo giudizio trovava conferma, la conclusione veniva incoraggiata ed agevolata. (*VF*, p. 675)

A nulla gioverà l'individuazione della sostanza mancante nel sangue dei lemming e degli Arunde, la cui assenza spiega chimicamente – nella finzione – il fallimento del tratto darwiniano. Walter resterà, quasi per contrappasso, vittima di un incidente durante la sperimentazione. Gli Arunde, ai quali era stato inviato il farmaco compensatore, rispondono, leopardianamente, di preferire «la morte all'illusione».

¹⁷⁸ G. LEOPARDI, *La scommessa di Prometeo*, p. 105.

Si noti infine che l'Occidente del titolo e il mare verso cui corrono i lemming nel loro viaggio estremo sono dotati di una carica figurale. Rispondendo a una domanda sulla scelta dell'Occidente come direzione di morte, Levi ha risposto che potrebbero esser state almeno tre le ragioni «subliminali» per questa scelta: il motto metaforico delle truppe inglesi durante la Grande Guerra, per le quali «go to west» voleva dire «morire»; la versione di Thomas Mann per il quale Giacobbe individuava nell'Occidente il paese dei morti; l'«occidente» è dove il sole muore. A queste ragioni «notturne» di Levi potremmo forse aggiungerne un'altra legata alla radice ebraica. L'autore torinese aveva avuto modo di conoscere la cultura ebraica orientale (gli *Ostjuden*) nel tragico contesto della deportazione e aveva potuto apprezzare, non senza diffidenza, una cultura molto ricca e a lui, ebreo laico d'occidente, estranea. Dopo l'avvento del nazismo, questo popolo era fuggito verso occidente, dando luogo alla figura tormentata e sdoppiata dell'ebreo nella moderna civiltà industriale¹⁷⁹. Per quanto riguarda il mare, è stato notato da Paola Valabrega che in Levi appare come un simbolo naturale di «misteriosa, stregata malvagità¹⁸⁰»; forse per il suo essere illimitato, privo di un centro, diventa inconsapevolmente l'allegoria di un caos permanente.

Visto di lontano si regge su un rovesciamento di prospettiva: la ricerca della vita nell'universo è condotta infatti da un popolo alieno immaginario, i Seleniti. Il racconto, consistente in massima parte nel rapporto che gli osservatori del popolo lunare stilano guardando al Pianeta Terra, è preceduto da due note dell'autore. Nella «Nota in buona fede» si fa riferimento al momento compositivo: è – apparentemente – il 1967 e le promesse di un atterraggio lunare si fanno sempre più concrete. La scienza, accingendosi alla scoperta di un luogo fino ad allora inesplorato, sta per mutare irreversibilmente i margini di un panorama fantastico stratificato su millenni d'immaginazione. Levi, considerando la fantascienza un genere ancipite in cui sapere razionale e facoltà creativa sono in continua trattativa, presenta il racconto-saggio come una scrittura estrema, «un ultimo reverente omaggio a Luciano di Samosata, Voltaire, Swedenborg, Rostand, E. A. Poe, Flammarion e H. G. Wells». La «Nota in mala fede» è invece parte della finzione letteraria. Il lettore viene informato su qualche difficoltà di traduzione del testo originale, in grafia selenitica lineare B (ironica allusione alla

¹⁷⁹ Cfr. P. VALABREGA, *Primo Levi e la tradizione ebraico-orientale*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, pp. 263-265.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 271-272.

scrittura micenea), sulle unità di misura impiegate ma, soprattutto, sulla particolare valenza semantica di alcuni termini comuni quali «città», «navi» e simili. Il processo di straniamento è attuato a partire dal linguaggio, attraverso la compromissione dei significati correnti. Il rapporto si presenta diviso in cinque punti e trasmette, in tono asettico, i dati raccolti dagli osservatori alieni su «alcune variazioni e movimenti». Viene specificato, però, che i mutamenti descritti non riguardano fenomeni «connessi con cicli astronomici», ovvero fenomeni di ordine naturale che nulla proverebbero «circa la presenza di vita sulla terra». I mutamenti «visti di lontano» sono dunque frutto dell'intervento umano sul pianeta. Così, le città si presentano «in fase di rapido accrescimento [...] l'atmosfera che le sovrasta tende a diventare sempre più opaca, ricca di pulviscolo, di ossido di carbonio e di anidride solforosa e solforica». Il lettore deve operare continue inferenze per ricondurre il fenomeno terrestre alla descrizione straniata e straniante dell'alieno. A esempio, il picco di smog che coprì New York di nubi tossiche, tra il 1965 e il 1966, viene descritto come un'inspiegabile interruzione di luminosità, che gli acuti osservatori riconducono solitamente a «gravi perturbazioni atmosferiche», non verificatesi in quell'occasione. L'inquinamento delle navi, scambiate per «animali acquatici», viene descritto come un loro «tropismo per gli idrocarburi», provato dal fatto che, nelle aree portuali «l'atmosfera rivela tracce di metano e di etano». Infine, si dà conto, nell'ultimo punto, del cosiddetto «Periodo anomalo», nel quale si descrivono i mutamenti prodotti dal secondo conflitto mondiale. Nelle «numerosi deviazioni dalla norma terrestre» si riconoscono gli eventi tragici della guerra, trasfigurati dalla prospettiva lunare in eventi puntiformi. Così, a esempio, i bombardamenti sono «fenomeni luminosi» paragonabili alle illuminazioni delle grandi città e le bombe atomiche appaiono come «esplosioni assai vivaci».

Recuenco: la Nutrice e Recuenco: il rafter sono due testi contigui per posizione e materia narrativa. L'evento, nella sua essenzialità, riguarda il lancio di cibo artificiale – una sorta di latte – su un villaggio povero e primitivo, il cui toponimo (d'invenzione) dà il titolo a entrambi i racconti. Il posizionamento dei due racconti è strategico, perché lo scarto è costituito dal punto di vista.

Il primo racconto genera un effetto straniante sul lettore (che si presuppone essere) occidentale. Il protagonista è un pastore bambino-pastore. Suo, per lo più, è il punto di vista che ci restituisce la vicenda, attraverso un immaginario premoderno e un

paradigma cognitivo integralmente naturalistico. Tale è la sua percezione spaziale, misurata attraverso l'unico mezzo di locomozione possibile, il corpo: «Intorno al villaggio, in *un raggio di due ore di cammino*¹⁸¹, da molti anni non cresceva più un filo d'erba» e la sua scansione del tempo: «ma non poteva essere la luna: quella vera, quasi piena e coi margini netti, l'aveva vista tramontare solo un'ora prima». Il luogo in cui vive Sinda non è localizzato geograficamente, sebbene la sonorità del toponimo d'invenzione, insieme a un riferimento nel racconto successivo¹⁸², facciano pensare a un'ambientazione sudamericana. È descritto invece dal punto di vista fisico come un ambiente desertico, inospitale alla vita e distante dal mare, che si scorge solo dall'altopiano («Dal villaggio, infatti, il mare non si vedeva: ne era separato da una catena di balze scoscese»), eppure sembra estendere all'entroterra il proprio maleficio infecondo:

ristagnava una foschia abbagliante: non c'era vento (non c'era mai vento), e l'aria era umida e calda come in un forno da pane. [...] videro il mare, velato di bruma, lucido fermo e lontano. Era un mare senza pesci, buono solo per il sale, la salina era abbandonata ormai da dieci anni, ma sale se ne poteva ancora cavare, benché misto a sabbia. (*VF*, p. 797)

L'allegoria del mare come luogo di malia ed enigma viene trasposta nell'immaginario arcaico di Sinda e ricondotto all'unica fonte di conoscenza possibile: i racconti «consolidati, cementati e distorti da innumerevoli ripetizioni accanto al fuoco». È al mare che il pastore guarda sospettoso mentre scorge lo strano oggetto, interpretandolo attraverso i propri archetipi geometrici primitivi. La «cosa» si delinea all'orizzonte mediante un'accumulazione d'immagini, a metà tra oggetto e creatura metamorfica:

Vide dapprima, proprio sulla linea dell'orizzonte, una piccola gobba luminosa rotonda e bianca; come una minuscola luna [...] sembrava uno di quei funghi globosi [...] i suoi contorni erano sfumati come quelli delle nuvole. Pareva anzi che ribollisse, che cambiasse continuamente forma, come la schiuma del latte quando sta per traboccare; (*VF*, p. 798)

Sono ancora le narrazioni del focolare a fornirgli la chiave per interpretare il fenomeno: «gli vennero in mente certi racconti che aveva sentiti dai vecchi [...]. *sperava-temeva*

¹⁸¹ Corsivo mio.

¹⁸² I piloti del rafter, ricevendo una richiesta d'intervento nelle Filippine: «niente week-end a Rio. È all'altro capo del mondo» (*VF*, p. 808).

che la cosa fosse la Nutrice, che viene ogni cento anni e porta la *sazietà* e la *strage*¹⁸³;» L'arrivo della «Natrice», come i fenomeni straordinari del cielo per l'uomo delle origini, può essere elaborato da Sinda soltanto attraverso le figure dell'ossimoro e dell'inconosciuto, dietro cui si celavano le divinità dei racconti epici: «provò il bisogno di gettarsi a terra e adorare;». Anche l'interpretazione di Daiapi, l'abitante più anziano del villaggio, rientra nel paradigma epico-naturalistico delle origini:

Sapeva ancora, o gli pareva di sapere, che essa varca i monti e i mari come un lampo, attratta verso là dove si ha fame. Per questo non si ferma mai: perché il mondo è sconfinato, e la fame è in molti luoghi fra loro lontani, e appena saziata rinasce come i germogli delle male piante. (VF, p. 799)

Il violento transito della Nutrice produce un effetto alienante anche sugli abitanti del villaggio. Si potrebbe parlare, per distinguerlo dallo straniamento del lettore, di «straniamento interno», rilevabile in alcune espressioni disposte in *climax* sinestesico: «il fracasso che veniva dal mare, [...] ormai aveva riempito la valle, tanto che ad ognuno pareva di essere sordo», «la pianura era spazzata da un vento mai visto», «[La Nutrice] Era più grande dell'intero villaggio, e lo coprì con la sua ombra» culminanti nella visione di Sinda: «si rimise in piedi e si guardò intorno: il villaggio non sembrava più il suo villaggio.» Il «latte celeste» della Nutrice, quasi a confermare la premonizione del bambino-pastore, è al contempo inganno e nutrimento, «consolazione e scherno» (AOI, p. 704), poiché nutre istantaneamente ma produce morte, come tentano di spiegare i foglietti d'istruzione lanciati dalla Nutrice, attraverso inutili didascalie («nessuno nel villaggio sapeva leggere») e crudi disegni:

un uomo nudo e magro, accanto un bicchiere, ancora accanto l'uomo che beveva il bicchiere, e infine lo stesso uomo, ma non più magro; più sotto, un altro uomo magro, accanto un secchio [...] e infine lo stesso uomo coricato a terra, con gli occhi sbarrati, la bocca spalancata e il ventre esplosivo. Daiapi comprese subito [...] ma era troppo tardi [...]. (VF, p. 801)

La scena rievoca inevitabilmente quella che aveva fatto seguito alla liberazione dei Lager e pare suggerire con esse una sovrapposizione geografica: come i campi di

¹⁸³ Corsivo mio.

sterminio erano sorti ai margini di una civiltà moderna, efficiente e progredita, così le sacche della povertà umana sono relegate ai margini del mondo contemporaneo.

Il velo di realismo magico-popolare cade nel racconto successivo, speculare e opposto. In contrasto con il senso di spaesamento – anche uditivo – degli abitanti del villaggio, si legge nell'*incipit*: «Sospesa a pochi metri sopra le onde, la piattaforma scivolava veloce, vibrano e ronzando debolmente.» Sebbene ci sia piena coincidenza tra lo spazio-tempo delle due storie, come apprendiamo da alcuni passi del secondo racconto, la rappresentazione del cronotopo appare distorta dai punti di vista. Il tempo mitico degli abitanti e la loro visione della navicella come fenomeno prodigioso sono ribaltati dal cronotopo dei piloti della navicella che sgancia le derrate di latte:

apparve il villaggio di Recuenco, una cinquantina di capanne di fango e pietra grigia, coi tetti di foglie di palma. Minuscole figure umane strisciavano in tutti i sensi, come formiche in un formicaio scoperchiato [...]. [...] In meno di due minuti il contatore si fermò sui 50 000 litri. (*VF*, p. 809)

Il punto di vista in *Recuenco: il rafter* non è più straniante: tutti gli oggetti riprendono progressivamente una forma familiare e gli eventi narrati si riposizionano gradualmente entro confini noti. Si passa dallo straniamento ad una parziale identificazione con i personaggi, appartenenti alla parte progredita del mondo. Si tratta, però, di un'identificazione problematica, perché i dialoghi a bordo della navicella svelano la sostanziale incapacità del mondo «sviluppatore» di pensare all'umanità nel suo complesso:

Si capisce: non è roba per noi. È buona per quelli che hanno fame. Fanno pena, i bambini specialmente: anche tu li avrai visti, in film, al corso di preparazione. Ma in fondo è gente che non merita altro, perché sono fannulloni, imprevedenti e buoni a nulla. Non vorrai che gli portiamo champagne. (*VF*, p. 808)

e il paradigma distorto del benessere, basato sullo spreco e sul calcolo costi-benefici:

un rafter costa più di una missione lunare, e il latte costa quasi niente. È per questo che ci lasciano solo tre minuti per scaricarlo: anche se se ne spreca un poco, non importa; l'essenziale è che non si perda tempo. (*VF*, p. 809)

Levi, autore-scienziato, non può sposare la visione del Momo leopardiano, per il quale il grado di progresso dell'umanità è determinato «non da ragione, ma da casi fortuiti: di

modo che la civiltà umana è opera della sorte più che della natura». Tuttavia, i viaggi terrestri e gli scorci umani di questi tre racconti sembrano rievocare l'esito fallimentare della scommessa prometeica, anticipata, poco prima della rassegnazione del titano, dalle parole dello stesso Momo:

se il detto stato civile non è per anche perfetto; considera un poco se forse la tua sentenza circa il genere umano fosse più vera acconciandola in questa forma: cioè dicendo che esso è veramente sommo tra i generi, come tu pensi; ma sommo nell'imperfezione, piuttosto che nella perfezione; quantunque gli uomini nel parlare e nel giudicare, scambino continuamente l'una coll'altra¹⁸⁴;

4.2 I racconti dell'*oikos*

Il fabbro di se stesso riporta in esergo la dedica a Italo Calvino. Oltre a rappresentare un omaggio all'amico scrittore, il racconto costituisce un anello della catena letteraria che lega i racconti fantascientifici leviani alle *Cosmicomiche*¹⁸⁵:

Un mio racconto è dedicato a Calvino [...]; d'altra parte Calvino quando ha pubblicato le *Cosmicomiche* mi ha scritto una lettera, dandomi atto che l'idea originale era mia. Abbiamo in effetti tante cose in comune, ad esempio la sensibilità per la scienza, che per me è istintiva, perché sono chimico; per Calvino è un'attività più complessa, deriva da un suo interesse illuministico e moderno per certe cose della biologia, della geologia, dell'astronomia. (*CI*, p. 925)

Anzi, a rigore, più che di catena, si dovrebbe parlare di un meccanismo circolare: Calvino prende ispirazione da alcuni testi di *Storie Naturali*, in particolare da *Il sesto giorno*¹⁸⁶; Levi prende in prestito, nel presente racconto, il personaggio di Qfwfq, tratto nello specifico dalle vicende raccontate in *Lo zio acquatico*. La figura della metamorfosi sta al centro di questa osmosi letteraria: metamorfica è, come abbiamo detto, il modello-Uomo ne *Il sesto giorno*; costitutivamente metamorfico è Qfwfq e tale è il suo doppio nel racconto leviano. Sebbene appaia come «un uomo, uno di voi», la sua memoria

¹⁸⁴ G. LEOPARDI, *Operette morali*, p. 104.

¹⁸⁵ L'influenza di Levi su Calvino non si limita all'immaginario fantabiologico delle *Cosmicomiche*. È rilevabile, a esempio, nella rappresentazione delle forme delle città, per cui si vedano il racconto di *Vizio di forma*, *Visto di lontano* o, nelle *Storie naturali*, la fantasia delle città dell'Uomo-serpente evocata da Arimane ne *Il sesto giorno*: «ho spesso pensato all'aspetto suggestivo che avrebbe presentato la superficie terrestre, solcata in ogni senso da poderosi pitoni variopinti, ed alle loro città, che mi piaceva immaginare scavate fra le radici di alberi giganteschi, e provviste di ampie camere di riposo e di meditazione collettiva per gli individui reduci da un pasto abbondante.» (*SN*, p. 627).

¹⁸⁶ Il dato è confermato dallo stesso Levi, cfr. *CI*, p. 915.

cellulare contiene tutti gli stadi evolutivi dei suoi – e dei nostri – avi biologici, moltiplicando la sua individualità:

Uno di loro, il primo, mutò felicemente acquistando questa virtù della memoria ereditaria, e l'ha trasmessa fino a me, cosicchè/affinchè «io» possa dire oggi io con questa inusitata ampiezza. (VF, p. 813)

La narrazione del mutamento della vita sul pianeta, a partire dall'acqua, è scandita in milioni di anni e si caratterizza per lo stile comico e la forma diaristica. Il cronotopo è ecosistemico: la metamorfosi coinvolge simultaneamente tempo, ambiente ed esseri viventi. Insieme ai parallelismi tra i comportamenti animali e quelli umani, compaiono i primi segni di differenziazione. Nella messa a punto della tecnica riproduttiva, il Qfwfq leviano dice alla moglie:

io i figli li voglio coi riflessi pronti e i sensi bene sviluppati, e soprattutto pieni di fantasia, che magari col tempo siano capaci di inventare la ruota e l'alfabeto. Così dovranno avere il cervello un po' abbondante [...]. (VF, p. 816)

La rappresentazione simbolica del racconto mira a disegnare un essere umano integrato nella natura dalla quale si è da tempo allontanato, quasi a volerci ricordare che «non siamo mai stati moderni¹⁸⁷». Diversi sono i richiami intertestuali ad altri scritti leviani, come se l'intuizione puntiforme fosse conservata e reiterata. Al già citato *Il sesto giorno*, ad esempio, per la ricerca di un modello evolutivo da seguire: «non potrebbero essere loro il miglior modello?», «ho cambiato diversi modelli, ho fatto vari esperimenti». Al racconto *Ammutinamento e Disfilassi (Lilít e altri racconti)* per la fascinazione prodotta dalle abilità quiete e potenti dei vegetali:

A terra, fra le tante novità, ci sono le piante. [...] Sembrano stupide, eppure rubano l'energia al sole, il carbonio all'aria, i sali alla terra, e crescono per mille anni senza filare né tessere né scannarsi a vicenda come noi. (VF, p. 817)

Pensate: mentre scrivo, ho qui davanti a me una quercia [...] sta in piedi e cresce da trecento anni, non deve nascondersi né fuggire, nessuno la divora e non ha mai divorato nessuno. Non basta: respirano per noi, me ne sono accorto di recente [...]. (VF, p. 818)

¹⁸⁷ Il riferimento è al saggio del filosofo francese B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano, 2018, trad. it. di Guido Lagomarsino (ed. orig. *Nous n'avons jamais été modernes*, Editions La Découverte, 1991).

Infine, il motivo leviano della mano come simbolo dell'ingegno, che sarà centrale ne *La chiave a stella*: «spesso ho l'impressione di pensare più con le mani che col cervello».

Ammutinamento reca la dedica a un altro amico scrittore, Mario Rigoni Stern. È una breve favola ecologica popolata da personaggi umani e vegetali: piante antropomorfizzate che tentano di sottrarsi dalla condizione di servilismo e addomesticamento a cui gli umani le hanno sottoposte. Si osserva anzitutto una sovrapposizione ironica tra il campo semantico militare a cui allude il titolo e il contenuto fantastico della narrazione. Protagonista, insieme al narratore, è Clotilde, una ragazza dotata di una straordinaria sapienza ecologica, capace di comunicare col creato e in particolare con i vegetali. Questo tratto la caratterizza come un essere quasi ibrido, a metà tra umano e vegetale: «L'abbiamo vista crescere di estate in estate, come un pioppo», «intenta al palpito delle farfalle che si posavano su di lei come su un fiore» (*VF*, p. 833). A lei, d'altro canto, ibrida appare a realtà: la gramigna le si presenta come un drago invincibile, «tutto quello che cresce dalla terra ed ha foglie verdi, è gente come noi [...]; appunto per questo non si deve tenere piante e fiori nei vasi, perché è come chiudere le bestie in gabbia» e nel sottosuolo vede uno spazio speculare a quello antropizzato della superficie: «è un paese complicato come il nostro, solo è buio mentre qui è luce; ci sono caverne, gallerie, ruscelli, fiumi e laghi, e in più ci sono le vene dei metalli [...]» (*VF*, p. 835). Il rapporto uomo-vegetali è, secondo Clotilde, parallelo a quello uomo-animale. L'addomesticamento delle bestie è un processo che ha coinvolto anche le piante e, tra queste, come tra le bestie, ci sono piante che tentano di sfuggire al processo di antropizzazione totale dell'ambiente. Clotilde lo spiega attraverso una breve epica vegetale:

Liberarsi, tutte lo vorrebbero, ma non sanno come, dopo tanti anni che comandiamo noi. Alcuni alberi, come gli olivi, si sono rassegnati da secoli, però si vergognano, e si vede bene dal modo come crescono, tutti storti e disperati. Altri, come i peschi e i mandorli, si sono arresi e fanno i frutti, ma, lo sai anche tu, appena possono ritornano selvaggi. Altri ancora non so: i castagni e le querce è difficile capire cosa vogliono; forse sono troppo vecchi e troppo di legno, e ormai non vogliono più niente, come succede ai vecchi: solo che dopo l'estate venga l'inverno, e dopo l'inverno l'estate. [...] (*VF*, p. 837)

Ma altre piante hanno in progetto una rivolta e pensano «che non si devono fare fiori, [...] né frutti [...]». Bisogna combattere l'uomo, non purificare più l'aria per lui, sradicarsi

e partire, anche a costo di morire». Corporeità e volontà umane sono sovrapposte a quelle degli esseri vegetali, in un ibridismo che ritroveremo, prolifico, in *Disfilassi*.

Ottima è l'acqua è il racconto che chiude la raccolta. Centro della narrazione è una catastrofe ecologica che principia dalla crescita del coefficiente di viscosità dell'acqua di un fiume, il Sangone. Il chimico Boero, in virtù della propria familiarità col fiume nota delle anomalie fisiche, quasi "corporee", ancor prima di analizzarne l'acqua: «Dava l'impressione di essere meno mobile, meno viva: [...] lo scroscio non sembrava quello, era più sordo, come attutito. [...] le onde circolari erano lente e pigre». La viscosità continua a crescere e a diffondersi negli altri corsi d'acqua, fino a compromettere l'aspetto dei paesaggi e le attività umane. Le tappe del disastro sono narrate in *climax* ascendente, riconducibile più agli stessi ritmi di propagazione del disastro nella natura e allo sconvolgimento degli ecosistemi che non ad un artificio retorico. In tal senso, Levi sembra volerci ricordare che esiste una commistione profonda fra i meccanismi della natura, il discorso ecologico e i procedimenti letterari. Gli spazi urbani, espressione dell'antropizzazione dell'ambiente, resistono per poco:

Nelle città la vita civile proseguì pressoché normale per qualche mese [...] Parve all'inizio che il mondo animale offrisse una barriera di difesa contro l'ingresso dell'acqua viscosa nell'organismo umano [...]. (*VF*, p. 854)

Ma il rapporto uomo-ambiente è rappresentato come un congegno vivo e funzionante, pur in un rovinoso meccanismo di causa-effetto che pervade il pianeta e i corpi. Questi, incapaci di una metamorfosi salvifica, non possono che subire quella dell'ambiente:

come l'acqua del mare, dei fiumi e delle nuvole, così tutti gli umori dei nostri corpi si sono addensati e corrotti. [...] siamo tutti malati: i nostri cuori, pompe miserevoli progettate per l'acqua di un altro tempo, si sfiancano dall'alba all'alba [...]. Come i fiumi, anche noi siamo torpidi [...]. (*Ibidem*)

Dopo innumerevoli figure ibride e metamorfosi fantastiche, Levi sceglie come ultima storia quella di una metamorfosi mancata. Scriverà nella *Lettera* preposta all'edizione del 1987 che la cattiva novella ha avuto forse «un effetto retroattivo ed apotropaico», aggiungendo ambiguamente, col ghigno del Vecchio Marinaio: «Si rassicuri quindi il lettore: l'acqua, magari inquinata, non diverrà mai viscosa, e tutti i mari conserveranno le loro onde». (*VF*, p. 656)

5. Propaggini fantascientifiche e diramazioni ecologiche

L'intuizione puntiforme nella quale Levi aveva individuato il meccanismo compositivo dei racconti fantascientifici sussiste in alcuni scritti coevi e successivi. La prosa saggistica de *L'altrui mestiere*, a esempio, una raccolta di elzeviri comparsi tra il 1976 e il 1984 su «La Stampa»¹⁸⁸, contiene argomenti e temi che erano prima stati – e che continueranno a essere – materia di finzione. Inoltre, replicano il congegno creativo dei racconti di fantascienza. Scrive infatti Belpoliti: «la scrittura giornalistica di Levi è mossa da una curiosità micrologica, [...] il cui centro focale è l'osservazione del dettaglio»¹⁸⁹. Questa piccola *Encyclopedie* racchiude l'ecllettismo dei suoi interessi e rivela al contempo le «radici» delle intuizioni puntiformi, che non giungono come mere folgorazioni della fantasia, bensì mediate da «incursioni nei mestieri altrui», oltre che nel proprio, «scorribande negli sterminati territori della zoologia, dell'astronomia, della linguistica» (*AM*, p. 801). Anche una minuta campionatura rende percepibile il meccanismo di reazione che Levi innesca fra la cultura umanistica e quella scientifica.

In *Segni sulla pietra*, a esempio, l'argomentazione fluisce dalla lettura di alcuni passi letterari alla lettura della storia umana nei dei segni lasciati a vario titolo e in varie epoche sui diversi materiali pietrosi che compongono i paesaggi antropizzati. Tra questi, i rifiuti che si trovano per i marciapiedi delle città sono trasfigurati nei fossili del futuro, reperti attraverso i quali gli uomini di domani leggeranno le nostre abitudini alimentari e i nostri stili di vita. Nel presente, invece, seguire le tracce delle gomme da masticare schiacciate per terra si rivela una guida sufficientemente affidabile per trovare un bar. I rifiuti dell'Antropocentrismo segnano il paesaggio in senso verticale e orizzontale.

O ancora, in *Notizie dal cielo* si pone il problema della rappresentazione della volta celeste alla luce delle scoperte dell'ultimo secolo. L'autore ricorda anzitutto che il grado di tecnologia attuale non solo rende il cielo osservabile, ma ci espone ad un'ipotetica osservazione esterna: attraverso l'illuminazione – osservata dagli alieni di *Visto di lontano (Vizio di forma)* – e le onde della televisione – captate dall'alieno de *L'intervista (Racconti e saggi)*, che dimostra di sapere abbastanza «sulle nostre crisi di governo, sui detersivi, sugli aperitivi e sui pannolini per neonati» (*AM*, p. 935). D'altro canto «il cielo si sta rapidamente popolando di una folla di oggetti nuovi, insospettati».

¹⁸⁸ Cfr. M. BELPOLITI, *Note ai testi* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, p. 1820.

¹⁸⁹ Ivi, pp. 1821- 1822.

Ne deriva, per l'immaginario umano – e consequenzialmente letterario – una crisi interpretativa e rappresentativa: «Queste notizie dal cielo sono una sfida alla nostra ragione». Con una costruzione argomentativa analoga a quella attuata in «*Le più liete creature del mondo*» sull'omonima operetta leopardiana e nella sua favola-apologo astronomica *Una stella tranquilla*¹⁹⁰, Levi invita a cogliere la sfida senza cedere «al panico dell'ignoto», riconoscendo nella conoscenza scientifica un nutrimento per l'immaginazione letteraria.

Tornando invece alla prosa narrativa, in alcuni racconti disseminati tra *Lilit e altri racconti* e *L'ultimo Natale di guerra*¹⁹¹ si trovano, ripresi e rimaneggiati, dei motivi propri delle due raccolte fantascientifiche precedenti. Alcuni tra essi, costituiscono il nucleo intorno al quale si organizza la dimensione ecologica della scrittura leviana, a esempio la metamorfosi, l'intervento della scienza sulla natura e la rappresentazione animale come reagente per l'indagine sull'uomo. Si vedranno di seguito x esempi ritenuti a tal proposito paradigmatici.

La seconda sezione di *Lilit, Futuro anteriore*, contiene quindici racconti assimilabili alle raccolte precedenti a partire dal genere, la fantascienza. Anche per questi testi valgono la declinazione peculiare della fantascienza leviana e le venature fantabiologiche e fantaecologiche. Due racconti sembrano catalizzare i legami con le raccolte precedenti e tracciare un'ulteriore via, ambigua e prolifica, di riflessione sul rapporto tra scienza, natura e specie viventi.

Il primo è *Disfilassi*. Il titolo riporta il nome del fenomeno fantabiologico che provoca contaminazioni della specie umana con altre specie – animali o vegetali – e che si manifesta attraverso una metamorfosi parziale ma permanente, perché a sua volta trasmissibile per via ereditaria. La nonna della protagonista è una donna-albero la cui madre «era stata fecondata da polline di larice»:

era una disfilattica: aveva la pelle scura, ruvida e squamosa, e i capelli verdognoli, che d'autunno diventavano giallo-dorati e d'inverno cadevano e la lasciavano calva; [...] parlava con una voce spenta, quasi un soffio, e con una lentezza irritante. (*L*, p. 315)

¹⁹⁰ La composizione dei racconti di *Lilit* e degli articoli raggruppati in *L'altrui mestiere* è cronologicamente incrociata, cfr., anche per ulteriori dettagli sulle singole parti della raccolta, M. BELPOLITI, *Note ai testi* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. II, pp. 1791-1796.

¹⁹¹ P. LEVI, *L'ultimo Natale di guerra*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2000, raccolta postuma comprendente un'antologia di brani narrativi precedentemente raccolti in *Racconti e saggi* e *Pagine sparse* in P. LEVI, *Opere complete*, vol. II.

La descrizione di questa condizione umana affaticata e infiacchita da una contaminazione dell'ambiente ricorda il finale di *Ottima è l'acqua*, in cui la viscosità delle acque aveva finito per contaminare tragicamente il corpo-ambiente ma anche quello umano e animale. Anche per la disfilassi la contaminazione presenta uno schema circolare per cui risulta compromesso l'ecosistema mondiale. La causa risiede negli effetti collaterali di un farmaco antirigetto del quale si era abusato nell'epoca precedente la nascita della protagonista:

passava dagli escreti alle fognature al mare, dal mare ai pesci e agli uccelli; volava per l'aria, ricadeva con la pioggia, si infiltrava nel latte, nel pane e nel vino. Adesso il mondo ne era pieno, e tutte le difese immunitarie erano cadute. Era come se la natura vivente avesse perso la sua diffidenza: nessun trapianto veniva rigettato, ma anche tutti i vaccini e i sieri avevano perso il loro potere, e gli antichi flagelli, il vaiolo, la rabbia, il colera, erano tornati. (*VF*, p. 315)

È suo il punto di vista sul nuovo panorama naturale. Rispetto alla nonna, che giudica l'ordine della natura attraverso la prudenza propria del sapere paremiologico («la natura è come una coperta corta, che se la tiri da una parte...») Amelia è un essere ormai adattato al nuovo ordine: «le riusciva difficile figurarselo, quel tempo. Ordinato sì, ma forse un po' insipido, era quasi impossibile fare confronti». È attraverso il suo punto di vista che lo scenario apparentemente apocalittico dell'eliminazione di barriere tra le specie comincia a configurarsi via via come ambiguo, fino allo scioglimento finale in un tripudio di desiderio e amore interspecifico che richiama il *caos* fecondo delle origini di *Quaestio de Centauris*. Il racconto stesso si presenta come una scrittura metamorfica e ambigua, nella quale il punto di vista dell'essere adattato prevale progressivamente:

Era stupido fermarsi alla superficie, al moralismo puritano, e annoverare la disfilassi fra le catastrofi. Da più di un secolo l'umanità si era ubriacata di profezie catastrofiche: ora, la morte nucleare non era venuta, la crisi energetica sembrava superata, l'esplosione demografica si era estinta, e a scorno di tutti i profeti il mondo stava invece diventando un altro sul filo della disfilassi. (*VF*, p. 318- 319)

Sotto lo sguardo di Amelia, il farmaco non ha generato un sovvertimento, bensì un ordine naturale nuovo e coerente: un'evoluzione o un adattamento. L'ibridismo delle specie, a esempio, potrebbe configurarsi come un punto di partenza per rifondare la natura del genere umano: «un uomo nuovo, rapido e forte come la tigre, longevo come

il cedro, prudente come le formiche», come nel tentativo delle divinità tecnico-burocrati del racconto *Il sesto giorno*.

Il motivo dell'ibridismo e la rappresentazione della natura come insieme di esseri legati dal desiderio interspecifico si trovano anche in un altro racconto della sezione di *Futuro anteriore*, *I costruttori di ponti*. Si tratta di una favola vicina al genere fantasy. I personaggi centrali, Danuta e suo padre Brokne, sono creature fantastiche fatte «come i cervi e i daini». Rispetto alla loro apparenza fisica non viene specificato di più, ma l'omissione di dettagli è una fine trovata per descrivere le loro dimensioni in relazione alle conseguenze dei loro movimenti nello spazio. Si tratta infatti di creature gigantesche e possenti se Danuta, con un solo tocco, potrebbe far crollare un ponticello di pietra: «Danuta lo toccava delicatamente col dito, ma il ponte resisteva, sembrava proprio fatto di roccia»; il padre Brokne divora pioppi o salici e Danuta, urtando inavvertitamente un faggio, potrebbe abbatterlo. Vivono in un ecosistema popolato da esseri fantastici, in rapporto panico con la natura boschiva che li circonda. In questo regno naturale, alcuni segni umani affascinano e atterriscono Danuta, come il ponte del quale non riesce ad immaginare l'artefice fino al giorno in cui, inconsapevole guardiana dei boschi, cattura un animaletto bipede colto nell'atto di sradicare dei faggi. I misteriosi «costruttori di ponti» sono «i piccoli e solerti» esseri che disboscano e appiccano fuochi, portando il dissesto nell'ecosistema pacifico e incontaminato del bosco. Il simbolo del fuoco come mezzo distruttivo e la dittologia che ricalca quella dedicata al «piccolo Prometeo nocivo» di *Alcune applicazioni del Mimete*, sembrano rimandare al mito del titano nella demistificante lettura leopardiana.

La costante della rappresentazione animale permane fino alla fine nella scrittura leviana, incrociando sia la prosa saggistica de *L'Altrui mestiere* sia quella narrativa, dove si sperimentano nuove combinazioni di generi e forme. Nel ciclo delle interviste dello *Zoo immaginario* la forma del dialogo «disantropomorfizzante ereditata dalle *Operette* di Leopardi¹⁹²» è finalizzata a restituire dei quadri demitizzanti della società moderna o a presentare come nobili virtù le abitudini di insetti che definiremmo amorali nel consesso umano, come in *Nozze della formica*. Si veda invece, per la carica demistificante, *Il gabbiano di Chivasso*, in cui tocca all'animale registrare lo stato di degrado dei fiumi e il rapporto contorto che lega il lavoro all'ambiente:

¹⁹² E. ZINATO, *Letteratura come storiografia?* p. 96.

GABBIANO: C'è un mio lontano parente che viveva a Chioggia [...] ma poi l'acqua si è fatta schiumosa, puzzava di nafta e il pesce ha cominciato a scarseggiare. [...] Bene, anni fa è venuto laggiù in Liguria a raccontarmi che a Chivasso c'è la Lancia, e che assumono tanta gente.

GIONALISTA: Su questo non ci piove. Ma non mi dirà che assumono anche gabbiani? O che sono così generosi da rifornirli?

GABBIANO: [...] Si capisce che la Lancia non fabbrica pesci, anzi, ne fa morire una buona dose; ma fabbrica rifiuti. Assume gente che di rifiuti ne fabbrica in quantità incredibile, tre o quattro quintali all'anno. (PS, pp. 1675- 1676)

È invece un racconto realistico, e forse autobiografico, *Ranocchi sulla luna*. Le memorie infantili delle vacanze in campagna, occasione per un contatto interattivo e inusitato con la natura selvatica, sono recuperate attraverso una serie di quadretti ecologici. Uno di essi presenta un'interessante corrispondenza figurativa con *Pieno impiego (Storie naturali)*, come se l'associazione tra l'insetto, le suggestioni metalliche e la macchina bellica non avessero abbandonato mai più la mente di Primo bambino. O la sua innata lente metamorfizzante fosse sempre esistita¹⁹³:

le libellule tornano, come una minuscola ondata di bombardieri [...] rimasero librate sopra di noi in un fruscio metallico [...]. (SN, p. 609)

si libravano libellule meravigliose, dai riflessi turchini, metallici; metallico e meccanico era anche il ronzio. Erano piccole macchine da guerra [...]. (RS, p. 1052)

Ma gli esserini che più attirano la sua attenzione sono i girini, metamorfici per definizione. È proprio tentando di allevarli e seguendone le muta che il Levi etologo – incontrando il bambino dell'esperimento – rileva in loro un «istinto ben comprensibile, lo stesso che ci ha spinti sulla luna, induce i girini ad allontanarsi dal loro specchio d'acqua dove hanno compiuto la muta» (RS, p. 1053) E così, accorciando le distanze tra la Luna e la campagna piemontese, ci induce a dubitare che sull'Apollo 11 non ci fossero in fondo che anfibi.

6. «La malvagità accettata, il cosmo preposterò, la follia geometrica¹⁹⁴»

¹⁹³ È probabile si tratti piuttosto di una suggestione che Levi vuole trasmettere, poiché il passo in questione di *Ranocchi sulla luna* sembra riesumare un intero episodio dal racconto di *Storie naturali*. Subito dopo l'immagine robotico- bellica delle libellule, Levi scrive infatti delle feroci trappole dei formicaleoni a danno delle formiche.

¹⁹⁴ CI, p. 20

Questa terna di coppie formate da un sostantivo e da un aggettivo è estrapolata da un'intervista del 1966 in cui Levi esprimeva il proprio punto di vista in merito alla continuità tra i primi due libri e le *Storie Naturali*. Sul piano stilistico-formale, il trittico riflette le due facce del chimico-scrittore: l'ordine della *dispositio* e il *caos*¹⁹⁵ prodotto dagli accostamenti antitetici o ossimorici, com'è stato rilevato dall'ampia campionatura linguistica di Pier Vincenzo Mengaldo¹⁹⁶. Ogni primo termine della coppia produce una vibrazione semantica col secondo. Sul piano tematico, si presta però a essere assunta come punto di partenza per rintracciare, nonché circoscrivere, un legame tra l'opera testimoniale e i racconti fantascientifici. Nonostante la consapevolezza che lo scarto tra le prime due opere e la prima raccolta di racconti possa apparire significativo per il pubblico di lettori, Levi ritiene non ci sia stato un totale ribaltamento:

Per parte mia, non sento alcuna contraddizione fra i due temi [...] credo anzi che non sia difficile ritrovare in alcuni dei racconti i segni del Lager, la malvagità accettata, il cosmo «prepostero», la follia geometrica: ad esempio in *Versamina* e in *Angelica farfalla*, che non a caso mi sono venuti ambientati in Germania. (CI, p. 20)

Anni dopo, tuttavia, durante un denso colloquio con Giuseppe Grassano del 1979, pare contraddirsi. L'intervistatore gli chiede quale sia il suo rapporto con la critica e Levi risponde che i critici si sono spesso concentrati sul rapporto fra i racconti fantascientifici e le prime due opere, risolvendo la questione in termini semplicistici:

Io credo che c'entri in fondo abbastanza poco il fatto del Lager rivisitato, [...] ravvisato nel mondo di oggi. Non sono del tutto d'accordo su questo, cioè che l'alienazione del mondo di oggi non sia altro che l'alienazione del Lager. [...] D'altra parte è probabile che il lettore ritrovi nei miei racconti dei lineamenti dell'uomo prigioniero che io non sapevo di averci messo. [...] In alcuni racconti è evidente. In *Versamina* e *Angelica Farfalla* certamente ho fatto apposta di ricollegarmi a esperienze antiche. In altri racconti può darsi che ci sia un tale collegamento, ma non è che volessi farlo. (CI, p. 178)

Nella prima dichiarazione Levi rivendica la coerenza del proprio percorso autoriale; nella seconda, invece, smentisce parzialmente l'individuazione di un nesso. Non si tratta delle uniche occasioni in cui sia rilevabile, in riferimento ai due libri di fantascienza, un sottile velo di contraddizione. Rispetto a essi Levi sarà sempre piuttosto ambiguo e

¹⁹⁵ Mengaldo fa riferimento al titolo emblematico del contributo di Cesare Cases, *L'ordine e il caos*.

¹⁹⁶ P. V. MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, pp. 169- 242.

abbiamo visto, del resto, che l'ambiguità appartiene a queste opere, a partire dalla declinazione del genere.

Per sciogliere l'apparente contraddizione si potrebbero tentare due vie. Anzitutto, la legittima volontà di essere considerato uno scrittore a partire, ma anche a prescindere, dalla prima opera. In secondo luogo, è essenziale considerare il ruolo primario che ricopre in Levi la categoria della «distinzione». Secondo Davide Meghnaghi «L'esigenza di distinguere è per Levi una barriera contro “una nuova indifferenza”»¹⁹⁷. Così l'autore-chimico sembra voler applicare, anche nell'attribuzione di significato ai legami tra le sue opere, quel criterio ordinatore che agisce all'interno delle stesse sul piano dei significati e dei significanti. Il Lager è stata una spaventosa degenerazione della ragione, ha mostrato i lati più oscuri della scienza e della tecnica, poste al servizio di un processo di disumanizzazione. In quell'ambiente corrotto, ogni legame naturale è saltato e sono venute meno le barriere specifiche tra uomini e animali. È a partire da questo quadro, ma non limitatamente ad esso, che Levi tenta di indagare la realtà.

In Levi lo scienziato e l'autore non rinunciano alla distinzione. Sanno che il mondo alla rovescia del Lager è sorto in un ecosistema storico particolare e che la differenza tra l'uomo e l'animale si nutre di dotazioni specifiche. Per questo è importante esercitarle, attraverso l'indagine e il racconto, la scienza e la fantasia. Si può dire che in Levi *homo sapiens* è anche, e indissolubilmente, *homo narrans*. Le sue opere, infatti, hanno sempre una doppia radice: raccontare e indagare. È forse questo il piano d'intersezione tra *Se questo è un uomo* e i racconti di fantascienza. L'ambientazione dei due racconti di *Storie Naturali*, *Angelica farfalla* e *Versamina*, è il dato più evidente del legame col primo libro. Eppure, il nesso non consiste solo di legami diretti e di richiami espliciti alla violenza del Lager e alla tecnica degenerare.

Un confronto proficuo potrebbe essere condotto sull'osservazione della dimensione ecologica insita nella visione di Levi. *Se questo è un uomo* è costellato di metafore e paragoni animali. Il racconto-analisi della vita nell'ecosistema del campo non può prescindere, infatti, dalla lente zoomorfica di Levi, che diverrà nei racconti fantastici una lente metamorfizzante. La dimensione ecologica, però, si esprime anzitutto nella facoltà della narrazione come tratto di specie. Essa assolve a uno scopo

¹⁹⁷ D. MEGHNAGHI, *La vicenda ebraica. Primo Levi e la scrittura*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, p. 293.

doppio: quello, che potremmo dire storico, della testimonianza e quello, che potremmo dire biologico, della resistenza dell'umano. Ma all'interno del campo, resistere richiede una strategia doppia: adattarsi e, al contempo, non adattarsi. Consapevole della radice umana del narrare, Levi ad adopera questo strumento in senso dis-adattivo già all'interno del campo. Il passo esemplificativo più celebre è costituito dal *Canto di Ulisse* (*SQU*, p. 224). Ancor prima, però, Levi aveva appreso da un prigioniero più anziano l'imperativo morale della resistenza contro l'animalità. Nel capitolo intitolato *Iniziazione* racconta del prezioso insegnamento fornitogli dal prigioniero Steinlhauf, col suo esempio e poi con le sue parole, come in una parabola. Ostinato a lavarsi, pur con gli scarsi mezzi e nella disperata precarietà del campo, Steinlhauf risponde allo stupore del giovane Levi dicendo

che appunto perché il Lager è una gran macchina per ridurci a bestie, noi bestie non dobbiamo diventare; che anche in questo luogo si può sopravvivere e perciò si deve voler sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza; (*SQU*, p. 165)

L'ammonimento di Steinlhauf, che Levi riferisce col consueto timore d'inesattezza linguistica, contiene in nuce tre dei grandi temi leviani: il lato oscuro del progresso, nella rappresentazione del Lager come macchina; la volontà di non cedere alla bestialità; la necessità della narrazione come impulso alla sopravvivenza. L'ordine degli imperativi di Steinlhauf non pare casuale: perché il racconto sia possibile, non basta sopravvivere; bisogna preservare la radice umana.

È qui che nascono, in forma embrionale, le grandi aree tematiche della macchina e dell'animale, presenti in tutta la scrittura leviana in virtù dell'esigenza sempre viva di sottrarre l'umanità all'assimilazione dell'uno o dell'altro polo. Tutta l'opera di Levi, allora, potrebbe esser vista come il tentativo di non cedere al Lager che scaturisce dalla conversazione con Steinlhauf.

Conclusioni

L'indirizzo ecocritico non può più esser definito propriamente come un indirizzo nuovo, poiché la sua nascita si pone a circa cinquant'anni di distanza dal presente. Tuttavia, un carattere e un impulso nuovo le derivano dal legame che sussiste, oggi, con gli sviluppi della crisi ecologica. Al periodo coevo alla sua nascita, gli anni Settanta, risalgono anche, come si è visto, le prime analisi sulle catastrofi ambientali, le prime prospettive sulla criticità di uno sviluppo incontrollato e la nascita di importanti movimenti ecologici, nonché il rapporto del Club di Roma sulla crescita zero, il quale, se stupiva allora per i toni distopici e apocalittici, sembra oggi evocare una narrativa quotidiana e degli scenari drammaticamente familiari. Dalle sue origini, l'ecocritica ha elaborato prospettive piuttosto distanti e si è caratterizzata per la maggiore o minore vicinanza alle forme dei *Cultural Studies*. Ciò nonostante, un presupposto pare esser rimasto saldo nel tempo e nello spazio: la concezione della letteratura come tratto di specie che, in quanto tale, ha in sé le possibilità di porsi come strumento di riflessione sul presente e di elaborazione di una strategia.

La scrittura di Primo Levi arricchisce questo assunto. Riconoscendo al genere umano la natura doppia e «centauresca» di *homo sapiens* e *homo narrans*, vede nell'avvicinamento tra le due culture una duplice risorsa per il futuro. Attraverso un atto di responsabilità, Levi ci invita, da una parte, a riconoscere il dualismo tra natura e cultura su cui si fonda la modernità e dall'altra a tentare un ricongiungimento superiore, che non implichi cioè la cancellazione della radice umana o la visione demoniaca del progresso tecnico-scientifico. In questo senso, la figura del centauro pare essere l'allegoria mitica del suo messaggio e la figura per un nuovo antropocentrismo, in cui anche la doppia natura dell'animale-uomo non sia negata ma costantemente patteggiata col creato. Non c'è storia, in Levi, che sia naturale perché non c'è narrazione, nella storia del mondo, che sia innaturale: il racconto è dell'uomo e sull'uomo ed è possibile finché si rimane uomini. Segna una soglia: non può raccontare chi ha visto la Gorgone, perché è stato privato dell'umanità. Ma, al contempo, il racconto sull'uomo è un racconto del pianeta e dell'universo: è una sfida che necessita di attingere alla conoscenza scientifica della natura. La figura della panspermia originaria diventa in Levi un vero e proprio cronotopo ecologico, in cui la natura appare come sistema ordinato ma mai statico, che

si regge su equilibri ancestrali capaci di costante rinnovamento. In questo quadro, nessuna azione umana sarà mai neutra.

Bibliografia

Opere:

ESCHILO, *Prometeo*, in Id., *Le tragedie*, a cura di M. Centanni, Mondadori, Milano, 2003.

ESIODO, *Teogonia*, a cura di G. Ricciardelli, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano, 2018.

LEOPARDI G., *Operette morali*, a cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano, 2020.

LEVI P., *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2016, vol. I.

Id., *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2016, vol. II.

Id., *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2018, vol. III.

Studi:

AMALFITANO P. (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma, 1998.

BACHELARD G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975, trad. it. di Ettore Catalano (ed. orig. *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957).

BACHTIN M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica (Formyvremeni i chronotopa v romane. Očerkipoistoričeskojpoetike)*, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979, trad. it. C. Strada Janovič (ed. orig. *Voprosyliteratury i estetiki*, 1975), pp. 231-405.

BALDINI A., *Le operette morali di Primo Levi: Trattamento di quiescenza, Verso Occidente e Una stella tranquilla*, Atti di Incontrotesto, Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei, ed. Comitato redazionale Incontrotesto, Pacini, 2011, pp. 63- 69.

BARENGHI M., *Cosa possiamo fare con il fuoco?: letteratura e altri ambienti*, Quodlibet, Macerata, 2013.

Id., *Dizionario Levi/ Latte*, "Doppiozero", 5 Ottobre 2019 (online <https://www.doppiozero.com/latte>).

BECCARIA G. L., *I mestieri di Primo Levi*, Sellerio, Palermo, 2020.

BELPOLITI M. (a cura di), *Primo Levi: conversazioni e interviste, 1963-1987*, Einaudi, Torino, 1997.

Id., *Primo Levi*, Mondadori, Milano, 1998.

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

- ID., *Il centauro e la parodia*, in P. Levi, *Tutti i racconti*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 2015, pp. v-xiv.
- BELPOLITI M., BARENGHI M., STEFI A. (a cura di), *Primo Levi, Marcos y Marcos*, Milano, 2017.
- BLANCHOT M., *Lo spazio letterario*, Il Saggiatore, Milano, 2018, trad. it. Fulvia Ardenghi, (ed. orig. *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955).
- BOLLATI G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino, 2011.
- BRANCH M. P., SLOVIC S. (a cura di), *The Isle reader: Ecocriticism, 1993-2003*, University of Georgia Press, Athens-London, 2003.
- BRANCH M. P., JOHNSON R., PATTERSON D. (a cura di), *Reading the Earth: New Directions in the Study of Literature and Environment*, University of Idaho Press, Moscow, 1998.
- BRIONI S., COMBERIATI D., *Ideologia e rappresentazione: percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Mimesis, Milano - Udine, 2020.
- BUCCIANINI M., *Italo Calvino e la scienza: gli alfabeti del mondo*, Donzelli editore, Roma, 2007.
- BUELL L., *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1995.
- ID., *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2001.
- ID., *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell, Malden, 2005.
- CALVINO I., *Lettere 1940- 1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, I Meridiani, Milano, 2000.
- CARASSO F., *Primo Levi. La scelta della chiarezza*, Einaudi, Torino, 2009, trad. it. di Daniela Napoli (ed. orig. *Primo Levi. Le parti pris de la clarté*, Éditions Berlin, Paris, 1997).
- CARDINI A. (a cura di), *Il miracolo economico italiano 1958-1963*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- CASTI E., CORONA M. (a cura di), *Luoghi e identità. Geografie e letterature a confronto*, Bergamo University Press - Edizioni Sestante, Bergamo, 2004.

- CASTRONOVO V., *L'Italia del miracolo economico*, Editori Laterza, Bari, 2010.
- CEGLIE R., *Il lavoro, la città e i suoi conflitti in Volponi, Biancardi, Parise* in «Natura Società Letteratura», Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020.
- CENTANNI M., *Commento alle tragedie. Prometeo incatenato*, in ESCHILO, *Le tragedie*, a cura di M. Centanni, Mondadori, Milano, 2003, pp. 903- 960.
- CESERANI R., *Convergenze: gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano, 2010.
- CITTI F., PASETTI L., PELLACANI D. (a cura di), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Olschki, Firenze, 2014.
- CORTI E., *Natura, ecologismo e studi letterari: una ricognizione introduttiva*, «Àcoma», 2013:5, anno xx, p. 5- 22.
- CRAINZ G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma, 2003.
- DAMIANI R., *Note ai testi. La scommessa di Prometeo*, in G. Leopardi., *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, Mondadori, Milano, 1988, vol. II.
- DELLA SETA R., *La difesa dell'ambiente in Italia. Storia e cultura del movimento ecologista*, Franco Angeli, Milano, 2000.
- DIDDI C., *Sulla genesi e il significato del cronotopo in Bachtin*, «Ricerche slavistiche» 7, (53) 2009: 143-156.
- DI MEO A., *Primo Levi e la scienza come metafora*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2011.
- FERRERO E. (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Einaudi, Torino, 1997.
- FERRONI G., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996.
- ID., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli, Roma, 2010.
- FERRUCCI C., *La letteratura dell'utopia. Sociologia del romanzo contemporaneo*, Mursia, Milano, 1984.
- FINCH-RACE D. A., POSTHUMUS S. (eds.), *French Ecocriticism : from the Early Modern Period to the Twenty-First Century*, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main, 2017.

- FRUTTERO C., SOLMI S., *Le meraviglie del possibile: antologia della fantascienza*, Einaudi, Torino, 1981.
- GEDDES DA FILICAIA C., *Paesaggio, natura e società nelle Città invisibili*, in «Natura Società Letteratura», Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma, 2020.
- GIANCOTTI M., *Paesaggi del trauma*, Giunti, Milano, 2017.
- GIULI M., PORCELLUZZI N., *Medusa. Storie dalla fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Nero, Roma, 2021.
- GLOTFELTY C., FROMM H. (a cura di), *The Ecocriticism reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens- London, 1996.
- HAECKEL E., *Generelle Morphologie der Organismen*, G. Reimer, Berlin, 1866.
- HENRY C., TUBIANA L., *La terra a rischio. Il capitale naturale e la ricerca della sostenibilità*, Il Mulino, Bologna, 2019, trad. it. di Jacopo Foggi (ed. orig., *Earth at Risk. Natural Capital and the Quest for Sustainability*, Columbia University Press, New York, 2017).
- HERNADI P., *Why Is Literature: A Co-Evolutionary Perspective on Imaginative Worldmaking*, "PoeticsToday", 23:1 (2002), pp. 21- 42.
- IACOLI G., *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma, 2008.
- IANNUZZI G., *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti, dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta*, Mimesis, Milano, 2014.
- IOVINO S., *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma, 2004.
- EAD., *Lucciole, voci e pale d'altare. Pier Paolo Pasolini e l'etica del paesaggio culturale*, "Kainòs", 2004-3, (online: www.kainos.it/nonluogo/iovino.html).
- EAD., *Rifiuti tossici? Non nel mio giardino (nel loro sì, però). Un'analisi del razzismo ambientale*, "Kainòs", 2005-4, (online: www.kainos.it/numero4/ricerche/iovino.html).
- EAD., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano, 2015.
- EAD., *Ecocriticism and Italy: ecology, resistance, and liberation*, Bloomsbury Academic, London, 2016.
- JAKOB M., *Paesaggio e letteratura*, L. S. Olschki, Firenze, 2005.

- LATOUR B., *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano, 2018, trad. it. di Guido Lagomarsino (ed. orig. *Nous n'avons jamais été modernes*, Editions La Découverte, 1991).
- LUCENTINI F., FRUTTERO C., *Il quarto libro della fantascienza*, Einaudi, Torino, 1991.
- MAIOLANI M., *Ambiente e società nella letteratura del boom: Bianciardi, Parise, Volponi*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma, 2020.
- MARRONE G., *Dizionario Levi/ Analogia*, "Doppiozero", 29 Agosto 2019 (online: <https://www.doppiozero.com/analogia>).
- McNeill J. R., *Qualcosa di nuovo sotto il sole. Storia dell'ambiente nel XX secolo*, Einaudi, Torino, 2020.
- MEEKER J., *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, Scribner's, New York, 1972.
- MENGALDO P. V., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Torino, 1991.
- PALANDRI E., *Primo Levi*, Mondadori, Milano, 2011.
- PIANZOLA F., *Le «trappole morali» di Primo Levi*, Ledizioni, Milano, 2017
- ID., *Dizionario Levi/ Fantasia*, "Doppiozero", 19 ottobre 2019 (online: <https://www.doppiozero.com/fantasia-0>).
- PORRO M., *Primo Levi*, Il Mulino, Bologna, 2017.
- ID., *Dizionario Levi/ Ibrido*, "Doppiozero", 7 Settembre 2019 (online: <https://www.doppiozero.com/ibrido>).
- PUCHNER M., *Il mondo scritto. I capolavori della letteratura che hanno fatto la storia della civiltà*, Mondadori, Milano, 2018, trad. it. di M. Faimali (ed. origin. *The Written World. The Power of Stories to Shape People, History, Civilization*, New York Random House, 2017).
- QUAMMEN D., *L'albero intricato: una nuova e radicale storia della vita*, trad. it. M. Z. Ciccimarra, Adelphi, Milano, 2020.
- RUECKERT W., *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*, "Iowa Review", 1978-9/1; poi in Glotfelty C., Fromm H. (a cura di), *The Ecocriticism reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens- London, 1996.

- SABBATUCCI G., VIDOTTO V., *Il mondo contemporaneo: dal 1848 ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2004.
- SALABÈ C. (a cura di), *Ecocritica: la letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, Roma, 2013.
- SALVADORI D., *Ecocritica: diacronie di una contaminazione*, in LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, n. 5 (2016), pp. 671-699.
- SCAFFAI N., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017.
- ID., *Le prospettive della critica e ecologica*, "Siculorum Gymnasium", anno LXX, III (gennaio-dicembre 2017), pp. 119- 135.
- ID., *Dizionario Levi/ Ecologia*, "Doppiozero", 13 Luglio 2019 (online: <https://www.doppiozero.com/ecologia>).
- ID., *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Bologna, 13- 15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020.
- SCHROEDER B., BENSO S., *Pensare ambientalista: tra filosofia e ecologia*, Paravia scriptorium, Torino, 2000.
- SNOW C. P., *Le due culture*, a cura di A. Lanni, Marsilio, Venezia, 2005.
- SPINGOLA C., *Quando i luoghi raccontano la Storia (e le storie), tra realtà, finzione e memoria*, in «Natura Società Letteratura», Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020.
- SUSANETTI D., *Opera al nero: il dramma di Prometeo*, Introduzione a Eschilo, *Prometeo*, Feltrinelli, Milano, 2010.
- SUVIN D., *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna, 1985, trad. it. di Lia Guerra (ed. orig. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale UP, New Haven, 1979).
- TOMASI F., PAPOTTI D. (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2014.
- TURCHETTA G., *Critica, letteratura e società*, Carocci, Roma, 2017.

TURI N. (a cura di), *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze University Press, Firenze, 2016.

VACCARO S. (a cura di), *Michel Foucault. Spazi altri. I luoghi delle eterotropie*, Mimesis, Milano, 2011.

VALDINOCI F., *Le città insostenibili: la questione ecologica nei Racconti, in Marcovaldoe nelle Città Invisibili*, in «Natura Società Letteratura», Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma, 2020.

VERNADSKIJ V., *La biosfera e la noosfera*, a cura di D. Fais, Sellerio, Palermo, 1999.

VIOLI P., *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano, 2014.

WESTPHAL B., *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando Editore, Roma, 2009.

ZAPF H., *Literature as cultural ecology: sustainable texts*, Bloomsbury, London, 2016.

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

Dizionari d'uso

DE MAURO T., GRADIT: Grande dizionario italiano dell'uso, UTET, Torino, 1999-2000.

BATTAGLIA S., GDLI: Grande dizionario della lingua italiana, UTET, Torino, 1961-2002.