



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

*Un passato che non passa.  
Rappresentazioni del trauma  
nella narrativa di Primo Levi*

Relatore  
Prof Luigi Marfé

Laureando  
Matteo Massocco  
n° matr.2024252 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023



# INDICE

Introduzione	5
Capitolo I. Letteratura e trauma	11
1.1 Finzione e dizione	11
1.2 Letteratura e storia	18
1.3 Letteratura e memoria	27
1.4 Gli studi sul trauma	35
Capitolo II. Primo Levi narratore	43
2.1 Uno «strano potere di parola»	43
2.2 Testimone e scrittore	52
2.3 La figura del centauro	60
2.4 La narrazione del trauma	72
Capitolo III. Tracce del trauma in <i>Storie naturali</i>	83
3.1 Il trauma nella narrazione	83
3.2 I racconti di Levi	88
3.3 Un passato che non passa	96
3.4 Un futuro che spaventa	111
Capitolo IV. Il racconto del trauma ne <i>Il sistema periodico</i>	129
4.1 Chimica e scrittura	129
4.2 Narrazione e scrittura di sé	135
4.3 «Zinco», «Ferro», «Oro»	142
4.4 «Cerio»	154
4.5 «Vanadio»	161
Bibliografia	177



## INTRODUZIONE

Nel seguente elaborato è analizzato il rapporto non pacificato, e a tratti conflittuale, fra trauma, storico e personale, e narrazione nella scrittura leviana. Gli oggetti principali su cui si è concentrata l'analisi sono i testi narrativi di Primo Levi, nello specifico *Storie naturali* (1966)<sup>1</sup> e *Il sistema periodico* (1975).<sup>2</sup> Le *Storie naturali* sono una raccolta di quindici racconti che rielaborano temi scientifici pubblicati inizialmente su rivista, e poi riuniti in un'unica raccolta. Molte delle storie hanno una forte componente scientifica e tecnologica, e spesso esplorano il rapporto tra l'uomo e la macchina. Il libro rappresenta una tappa significativa nella carriera di Levi, segnando un'evoluzione narrativa nella sua scrittura, rispetto alle precedenti opere incentrate sulla testimonianza dell'Olocausto. *Il sistema periodico* è una raccolta di ventuno brevi testi intitolati ciascuno a un elemento chimico della Tavola di Mendeleev, ispirati da una tematica autobiografica-memoriale, legata principalmente alla professione dell'autore e alla sua attenzione per la scienza.

L'obiettivo della tesi è quello di capire come la scrittura di sé permanga sottotraccia anche in testi che non sono direttamente autobiografia, ma nondimeno includono elementi traumatici: da un lato si dimostra come questi testi possano fornire informazioni nuove e differenti rispetto alla scrittura direttamente autobiografica, e dall'altro come per Levi l'opposizione testimone/scrittore sia inadeguata a descrivere la sua attività. *Storie Naturali* apparentemente potrebbe sembrare una raccolta di racconti fantascientifici, ma dopo un'attenta analisi è possibile notare come i rimandi alla vita passata, da detenuto del Lager, e a quella presente, da chimico spaventato dai possibili utilizzi impropri della scienza, siano presenti in diversi passi del testo. La presenza della biografia dell'autore è più evidente ne *Il sistema periodico*, ma descrivere il testo

---

<sup>1</sup> P. Levi, *Storie Naturali*, Torino, Einaudi, 1966.

<sup>2</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975.

esclusivamente come racconto di sé sarebbe riduttivo, visto il complesso rapporto tematico presente al suo interno tra biografia, storia, narrazione e chimica.

L'analisi dei testi si è sviluppata attraverso l'utilizzo parallelo di due strumenti: uno teorico e uno di analisi testuale. Lo studio teorico si è concentrato sul rapporto tra finzione e non finzione, attraverso le opere di Riccardo Castellana<sup>3</sup> e Gérard Genette;<sup>4</sup> tra letteratura e storia, principalmente tramite le analisi di Emanuele Zinato<sup>5</sup> e Carlo Ginzburg;<sup>6</sup> sul complesso legame tra letteratura e memoria, grazie ai contributi di Maurice Halbwachs<sup>7</sup> e di Marianne Hirsch,<sup>8</sup> e David Bidussa<sup>9</sup> per quanto riguarda il concetto di postmemoria; infine sono state utilizzate le riflessioni di Cathy Caruth,<sup>10</sup> Dominick LaCapra<sup>11</sup> e Anne Whitehead<sup>12</sup> per approfondire il rapporto tra letteratura e trauma. L'analisi testuale si è invece sviluppata attraverso l'utilizzo parallelo di libri che si concentrano sull'autore in generale, in particolare le opere di Marco Belpoliti,<sup>13</sup> e analisi dirette sulle opere di Levi operate da diversi studiosi.

La tesi si articola in quattro capitoli: nel primo viene fatta una presentazione del dibattito teorico sui temi approfonditi nell'elaborato; nel secondo viene presentato un profilo dell'autore Primo Levi, attraverso la descrizione della sua biografia, delle sue opere principali, e delle caratteristiche più importanti della sua scrittura; nel terzo e nel quarto capitolo vengono infine presentate e analizzate le due opere narrative, *Storie Naturali* e *Il sistema periodico*, attraverso cui viene illustrato il complesso rapporto tra testimonianza e narrazione all'interno della scrittura leviana.

Nel primo capitolo si mostra come la labile e non sempre chiara differenza tra finzione e non finzione sia un tema utile per affrontare con maggiore consapevolezza i

---

<sup>3</sup> R. Castellana, *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, Roma, Carocci, 2021.

<sup>4</sup> G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Nuove Pratiche, 1994.

<sup>5</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

<sup>6</sup> C. Ginzburg, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000; C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

<sup>7</sup> M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopoli, 1987.

<sup>8</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

<sup>9</sup> D. Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>10</sup> C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995; C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

<sup>11</sup> Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.

<sup>12</sup> A. Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

<sup>13</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015.

testi leviani, dal momento che, come si è già detto, il rapporto tra la vita dell'autore e la trasposizione letteraria nei suoi libri narrativi è al centro dell'analisi della tesi. In seguito è stato ritenuto utile riflettere sul dibattito critico intorno al complesso rapporto fra Storia e letteratura, dal momento che della Storia Levi ha sentito l'urgente necessità di farsi testimone. Successivamente si è deciso di analizzare il rapporto tra letteratura e memoria, considerato che Levi ha scritto la quasi totalità delle sue opere una volta tornato dal Lager, attraverso operazioni di memoria su quello che nel Lager era avvenuto. Infine, l'ultimo paragrafo del primo capitolo è dedicato al legame tra letteratura e trauma, dal momento che Auschwitz per Levi è un trauma a cui cercherà di dare un senso per tutta la vita, operando scelte letterarie sempre diverse per tentare di descriverlo nella pagina scritta, senza mai capire veramente come l'uomo abbia potuto progettare una tale macchina di distruzione.

Nel secondo capitolo viene inizialmente presentato un breve profilo biografico di Levi, intrecciato alla descrizione delle sue opere principali, per poi concentrarsi in particolare sulle caratteristiche più importanti del suo stile e della sua poetica. In primo luogo viene analizzato il passaggio attuato da Levi da testimone a scrittore una volta tornato dal Lager: una mutazione che non avviene completamente, ma lascia lo scrittore in una dimensione intermedia di figura ibrida, in cui le due metà che lo compongono, quella di testimone e quella di scrittore-chimico, non sono in conflitto tra loro, ma partecipano alla formazione di un'eterogenea unità. Infine viene analizzato il complesso rapporto fra trauma e finzione presente nell'opera leviana, e di come il rapporto fra queste due forze cambi di valore col passare degli anni, e con la maturazione della componente autoriale all'interno della figura del testimone.

Mentre il secondo capitolo si chiude con un'analisi sulla presenza della componente finzionale nelle opere testimoniali di Levi, il terzo capitolo si apre con un'analisi oppositiva, che va a descrivere come l'autore decida di inserire elementi biografici e testimoniali nelle sue opere narrative. Dopo una breve descrizione delle caratteristiche di Primo Levi in quanto autore di racconti, si arriva quindi all'analisi di alcuni testi delle *Storie naturali* in cui è stato possibile constatare un legame con il passato concentrazionario di Levi. È lo stesso autore a definire gli scritti dei «racconti scherzo, trappole morali, magari divertenti ma distaccate», pubblicate dopo le opere

testimoniali perché «fra il Lager e queste invenzioni una continuità, un ponte esiste».<sup>14</sup> I testi scelti per l'analisi sono per la quasi totalità quelli riguardanti il «ciclo del Signor Simpson».

Infine, il quarto capitolo si concentra sulla complessa presentazione della propria autobiografia fatta dall'autore ne *Il sistema periodico*, e di come questa non sia semplicemente riportata come successione cronologica di fatti, ma di come sia intrecciata a stretto filo con gli elementi chimici della Tavola periodica, e con gli eventi della Storia che attraversano la vita di Levi. In particolare vengono analizzati alcuni racconti: «Zinco», «Ferro» e «Oro» riguardanti l'arrivo del fascismo nell'esistenza dell'autore, di come questa ne sia stata stravolta, e di come egli abbia deciso di reagire attraverso l'adesione alle bande partigiane operanti nelle montagne piemontesi e valdostane; «Cerio» unico racconto della raccolta che riporta il lettore nella dimensione infernale del Lager, ma questa volta in un modo diverso, dal momento che non è una storia di dolore e sofferenza, ma di ingegno e successo, in linea con il resto del libro; e infine «Vanadio», racconto esemplare del complesso rapporto tra realtà e finzione in Levi, e in più in generale della difficoltà di fare testimonianza di un evento senza precedenti come Auschwitz.

Si è deciso di approfondire il rapporto tra narrazione e trauma presente nella scrittura leviana perché si è ritenuto fondamentale fornire una visione complessiva delle diverse anime che abitano l'autore, senza metterle in contrapposizione tra loro, ma ponendo in risalto le caratteristiche che le rendono differenti componenti di un tutto. A livello scolastico Levi viene spesso affrontato in modo con forme rituali, appiattendolo la sua riflessione letteraria alla sola dimensione testimoniale. Limitare la produzione dell'autore a questo aspetto sarebbe riduttivo dal momento che per Levi il Lager non è stato semplicemente un luogo infernale di cui denunciare gli orrori, ma anche un laboratorio sociale in cui studiare il comportamento dell'uomo in una condizione di vita estrema. Il campo di concentramento per Levi non è un'esperienza isolata che si esaurisce con la liberazione da parte dei russi nel 1945, ma è un trauma insuperabile che continua ad influenzare l'autore per tutta la vita. Non a caso una delle sue ultime opere è *I sommersi e i salvati* (1986),<sup>15</sup> testo saggistico in cui ritorna a parlare di Auschwitz dopo quarant'anni dalla prima pubblicazione di *Se questo è un uomo*: fino alla morte,

---

<sup>14</sup> P. Levi, *Opere complete I*, Torino, Einaudi, 2017, p. 1436.

<sup>15</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.



avvenuta l'anno successivo, il tema dei campi di concentramento è centrale nella riflessione dell'autore. Alla luce di ciò non può sorprendere il fatto che anche le opere che apparentemente sono lontane dalla descrizione del Lager, contengano degli elementi che rimandano a quell'esperienza. Per questo Levi può essere considerato sempre un testimone: non ha smesso di farlo quando ha smesso di scrivere libri testimoniali, ma ha continuato a farlo in forme diverse, in forma poetica, in forma narrativa con le raccolte di racconti «fantabiologici», legando la sua scrittura al lavoro, alla scienza e alla chimica. L'esigenza di testimoniare non è mai sparita in Levi, è solo cambiato da parte dell'autore torinese la scelta per lo strumento più efficace per raccontare. Primo Levi è sempre stato diviso tra la verità del testimone e la finzione dello scrittore. Levi è un autore poliedrico e multiforme, e la sua grandezza sta proprio nella capacità di unire il tema con la forma narrativa in cui lo sviluppa. Nell'eterogeneità della produzione leviana non prevale la distinzione tra un periodo e l'altro della produzione, ma la partecipazione a un processo complessivo di ricerca della verità.



## Capitolo I

### Letteratura e trauma

#### Finzione e dizione

Riccardo Castellana definisce la *fiction* come il vocabolo «di cui comunemente ci serviamo nel linguaggio della critica letteraria ma non solo, per indicare la narrativa di finzione, cioè il racconto (verbale) di fatti e personaggi immaginati»<sup>16</sup>. È un elemento fondamentale in letteratura per la costruzione della trama e per la creazione di un'atmosfera immersiva. Permette all'autore di sviluppare la sua immaginazione e di creare mondi e situazioni che altrimenti non esisterebbero.<sup>17</sup> Il fine della finzione non è quello di far credere che una descrizione del mondo reale sia vera e quindi debba essere accettata come tale; al contrario, richiede di immaginare che una descrizione sia fittizia, quindi sospendere temporaneamente la nostra incredulità riguardo a essa per poter credere a ciò che stiamo leggendo.<sup>18</sup> Secondo Castellana, la finzione non è una forma di verità, perché la verità si può riferire solo al mondo reale che conosciamo e che esiste effettivamente. La finzione non crea un mondo possibile, ma piuttosto induce in noi un'immersione nella storia raccontata, in cui siamo attori partecipi sia a livello cognitivo sia a livello emotivo, non solo spettatori passivi.<sup>19</sup>

Secondo Gérard Genette, la caratteristica comune a tutti i racconti di finzione è la loro *intransitività*,<sup>20</sup> ovvero la mancanza di un riferimento preciso nel mondo reale. Egli distingue due regimi di letterarietà: il regime costitutivo e il regime condizionale.<sup>21</sup> Nel

---

<sup>16</sup> R. Castellana, *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, Roma, Carocci, 2021, p. 11.

<sup>17</sup> Per il concetto di «mondi possibili» si rimanda a T. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>18</sup> Ivi, p. 16.

<sup>19</sup> Su questi temi si vedano R. Castellana, *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, cit.; F. Lavocat, *Fatto e Finzione. Per una frontiera*, Napoli, Del Vecchio, 2021; F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007; G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Nuove Pratiche, 1994.

<sup>20</sup> G. Genette, *Finzione e dizione*, cit., p. 31.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 28-35.

regime costitutivo, un testo è considerato letterario in base a caratteristiche oggettive, come la finzionalità, e viene riconosciuto tale da tutti, indipendentemente dai fattori culturali e storici. La finzione appartiene al regime costitutivo soprattutto per la sua intransitività, non riferendosi a nulla di presente nel mondo reale. Nel regime condizionale, invece, la letterarietà dipende dalle condizioni e dalle valutazioni storiche e stilistiche che vengono fatte di volta in volta nelle varie epoche. Castellana individua dei veri e propri criteri formali che possano essere in grado di determinare la letterarietà di un testo:

In regime costitutivo si può dire per esempio che lo scrivere in versi anziché in prosa sia un sicuro attributo di letterarietà, perché la poesia è da sempre e da tutti considerata la letteratura (anche quando è cattiva poesia), cioè perché la sua struttura discorsiva (l'andare a capo prima della fine del rigo, l'adottare una struttura metrica o un ritmo o – nel caso di molta poesia contemporanea – qualcosa che vagamente gli somiglia) sono caratteristiche propriamente letterarie.<sup>22</sup>

Ci sono delle tecniche narrative che possono diventare un indice di finzionalità, come l'accesso alla vita interiore dei personaggi, attraverso verbi di sentimento e pensiero, le descrizioni dell'attività psichica, l'uso dello stile indiretto libero o i flussi di coscienza. Anche gli storici possono entrare nell'interiorità dei personaggi del passato, ma la loro modalità di presentazione differisce significativamente da quella dei romanzieri:

Quando leggiamo una biografia di Napoleone siamo certo in grado di immedesimarci emotivamente e intellettualmente nel biografato, e tuttavia ciò può avvenire [...] soltanto grazie alla mediazione di documenti che non possono essere confusi con la parola del biografo, come le citazioni da lettere e corrispondenze private o da pagine del *Memoriale di Sant'Elena*. Le regole del discorso storico obbligano infatti a citare sempre le proprie fonti (lettere, diari, documenti provati) e ad adottare in assenza di fonti certe, strutture argomentative ipotetiche come “Probabilmente (o forse) Napoleone credeva che...”, mentre il romanziere può tranquillamente farne a meno ed è legittimato a dire direttamente (e senza

---

<sup>22</sup> R. Castellana, *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, cit., pp. 20-21.

mediazioni di alcun tipo) “Napoleone credeva che”, a riprodurre i pensieri del personaggio storico attraverso monologhi fittizi o quello strumento formidabile (e ambiguo) che l’indiretto libero.<sup>23</sup>

Genette a riguardo indica col termine *dizione* quella letteratura «che si impone essenzialmente per le proprie caratteristiche formali»;<sup>24</sup> ma la dizione può anche influire sul regime condizionale, ad esempio quando un testo scientifico, filosofico o storico viene considerato come testo letterario a causa delle sue caratteristiche stilistiche e retoriche:

Il *Principe* di Machiavelli e la *Scienza nuova* di Vico, per esempio, fanno parte della letteratura italiana per la qualità stilistica e retorica della scrittura, ma non sulla base di caratteristiche strutturali (come la finzionalità), che non possiedono; viceversa, *I promessi sposi* e i *Canti* di Leopardi sono testi incondizionatamente letterari (il primo perché è fiction, il secondo perché è scritto in versi).<sup>25</sup>

La letteratura può essere divisa in due categorie principali: fiction e non-fiction. La fiction, come è stato detto fino ad adesso, è un genere letterario che racconta storie immaginarie, inventate dall’autore. La non-fiction invece è basata su fatti reali e documenti, ed è un mezzo importante per trasmettere informazioni, per esplorare questioni importanti e per condividere esperienze personali. Questo genere comprende una vasta gamma di sottogeneri, tra cui la saggistica, la biografia, l’autobiografia, il reportage, la storia e la scienza. La non-fiction mira a informare il lettore di un determinato argomento o sulla vita di una persona, basandosi sulla verità e sulla realtà. Castellana rifiuta la categorizzazione in negativo che talvolta viene fatta nel mondo anglosassone secondo cui andrebbero considerate forme di non-fiction «tutte le narrative che ricadono al di fuori della finzione, [...] ogni sorta di testo non riconoscibile come romanzo o poesia»,<sup>26</sup> argomentando più approfonditamente la distinzione. A suo parere la non-fiction racchiude tutte quelle scritture che non fanno

---

<sup>23</sup> Ivi, pp. 24-25.

<sup>24</sup> G. Genette, *Finzione e dizione*, cit., p. 28. Su *Finzione e dizione* cfr. il saggio di G. Mazzoni, *Particulars: Literature between Morphology and History*, in *Cosmo: Comparative Studies in Modernism*, 18 (2021), pp.55-64]

<sup>25</sup> R. Castellana, *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, cit., p. 21.

<sup>26</sup> Ivi, p. 134

dell'invenzione la loro qualità principale, ma che in ogni caso si possono servire di strategie e modalità finzionali per raccontare episodi realmente accaduti e vite veramente vissute, ovvero «una scrittura in prosa [...] che rifiuta la finzionalità della letteratura d'invenzione pur servendosi di molti degli strumenti e delle tecniche a essa riconducibili».<sup>27</sup>

La distinzione tra fiction e non-fiction non è sempre facile da operare dal momento che la linea di demarcazione tra queste due dimensioni della letteratura è variata diverse volte nel corso della storia della letteratura. La fiction in letteratura ha radici antiche che risalgono alla mitologia e alla poesia epica dell'antichità: i miti e le leggende erano racconti che trattavano di avventure eroiche, di creature mitologiche e di eventi sovranaturali. Questi racconti erano spesso narrati in prima persona, servivano a spiegare il mondo e a fornire una guida morale. Nel corso dei secoli, la finzione in letteratura ha continuato a evolversi e a svilupparsi in molte forme diverse. Durante il Medioevo si è concentrata sulla narrativa religiosa e sulla letteratura cavalleresca, raccontando le avventure dei cavalieri erranti e dei loro amori cortesi. Durante il Rinascimento ha trovato spazio di espressione nei grandi poemi cavallereschi di celebri autori come Ariosto e Tasso. In seguito, con la nascita dei diari di viaggio tra Sei e Settecento c'è stata una prima grande svolta attorno al concetto di finzione.

Nella letteratura occidentale di quegli anni si è sviluppata una narrazione sulla base del concetto moderno di empirismo, secondo il quale le proposte dovevano essere verificate seguendo i parametri epistemologici della sfera pubblica, dal momento che «alla base della rivoluzione empirica c'era una concezione della vita comune e del sapere condiviso non più rigidamente gerarchica, che vedeva nell'esperienza individuale un motore di progresso».<sup>28</sup> L'immaginario sociale moderno era quindi caratterizzato da una maggiore partecipazione e accesso da parte di tutti i lettori, anche per quanto riguardava i testi più specializzati e scientifici. Questo ampliamento del pubblico ha reso più difficile confutare la veridicità di quanto veniva presentato nel testo, lasciando maggiore spazio all'utilizzo della finzione da parte degli autori. Così si è arrivati alla creazione di narrazioni definite da Castellana «pseudofattuali»,<sup>29</sup> in cui veniva approfondita la rappresentazione cognitiva ed emotiva dell'esperienza individuale,

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 135.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>29</sup> Ivi, p. 47.

erano enucleati dei programmi narrativi, e presentati narratori che conservavano molti tratti biografici che permettevano loro di presentarsi come testimoni oculari dei fatti.

Nel XIX secolo, la fiction ha vissuto un'ulteriore rivoluzione: con l'apparizione del romanzo moderno è stata sempre più adottata la prospettiva del narratore in prima persona, ed esplorate le motivazioni e i pensieri dei personaggi approfonditamente. Nel romanzo ottocentesco sono presenti sezioni che riguardano eventi storici e universali che costituiscono degli «isolotti referenziali»,<sup>30</sup> la cui presenza era determinata dalle regole del sistema letterario dell'epoca, in modo che il lettore potesse dare un valore di verità a certe proposizioni nel romanzo, senza mettere in discussione il suo stato di finzione letteraria. D'altra parte, quelle stesse regole letterarie avrebbero anche determinato che certi elementi fittizi non avrebbero dovuto essere presi troppo sul serio, ma considerati come ornamenti retorici che non avrebbero messo in discussione la natura non fittizia di certi tipi di testi. Castellana sostiene come, a partire dal romanzo realista, i confini tra fattuale e immaginario si siano apparentemente solidificati, e la retorica basata sull'esperienza si sia trasformata in una convenzione letteraria, come dimostrato dal topos del manoscritto ritrovato utilizzato come espediente letterario da scrittori come Manzoni. Nel frattempo, il romanzo realista si è sempre più presentato come un'immagine precisa della realtà e dei suoi meccanismi, descrivendo ambienti, trasformazioni sociali e processi storici: «nonostante il realismo non sia la realtà, continua a offrirsi al pubblico come un simulacro razionalmente orientato della società contemporanea, mescolando modi di cognizione strettamente empirici e la descrizione dei fatti emotivi».<sup>31</sup> Il romanzo realista non è considerato parte del circuito delle conoscenze specializzate e non viene riconosciuto come fonte di vera conoscenza. Gli autori della narrativa realista sostengono che essa sia un'interpretazione affidabile del mondo, ma questa affermazione non è condivisa al di fuori del loro ambito. La lettura di un romanzo realista può dare l'impressione di comprendere meglio la realtà sociale, ma questa è solo un'illusione, poiché le narrazioni d'invenzione non sono soggette a verifica empirica. La ricezione dei romanzi realisti è basata principalmente sull'esperienza narrativa, e non sulla verifica della loro validità. «L'avvicendamento di realtà e finzione non consiste, quindi, in un'assimilazione della narrativa alla realtà;

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 18.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 57-58.

consiste piuttosto in una vertigine, in uno stato cognitivo che è parte integrante dei piaceri del realismo».<sup>32</sup>

Nel XX secolo, l'uomo ha perso gran parte delle sue certezze: la psicanalisi stravolge il rapporto dell'uomo col proprio Io, il fordismo rivoluziona il rapporto col lavoro, e la teoria della relatività toglie certezze sul concetto di tempo. Questa caduta dei punti di riferimento su cui si era costruita la società occidentale portò a un forte momento di sperimentazione artistica volto alla rottura delle forme tradizionali, dando quindi luogo ad avanguardie e fenomeni di frattura. Questa rivoluzione travolse anche la letteratura, portandola a un totale cambio di paradigma: «è prevalso un atteggiamento che ha preso atto della frattura fra cose e significati, valorizzando la ricerca del significato, al di là della possibilità di indicare un senso preciso».<sup>33</sup> Si è affermata un'allegoria vuota che ha rinunciato a comunicare un significato. L'arte non è più «concepita come rispecchiamento oggettivo del reale (tipico del Naturalismo) né come contemplazione e conoscenza privilegiata (tipiche del Decadentismo), ma come espressione del soggetto e dell'inconscio».<sup>34</sup> Si sono affermati movimenti artistici e letterari come il Surrealismo, che prevedevano la ricerca di una dimensione superiore a quella della realtà, che viene trovata nell'adesione totale all'inconscio «concepito come totalità e unità (realtà superiore appunto), come luogo in cui reale e immaginario, alto e basso, passato e presente, si uniscono senza contraddizione di qui la proposta di una scrittura automatica, che obbedisca senza mediazione razionale ai movimenti profondi dell'io».<sup>35</sup> La narrazione è stata stravolta, hanno guadagnato spazio l'interiorità e le nevrosi dei personaggi, la frammentazione del tempo e dell'esperienza, l'inefficienza esistenziale. Il romanzo tradizionale ha perso la sua autorità a favore di nuove tecniche narrative che potevano dare forma alla disgregazione dell'individuo, come il monologo interiore, il flusso di coscienza, la frammentarietà della trama, l'epifania, e la già citata allegoria vuota. Nel momento in cui la verità e l'esperienza sono state messe in discussione, nel momento in cui è venuto meno un rapporto pacifico con la realtà, ecco che il confine tra finzione e non finzione è venuto ulteriormente assottigliato. L'esistenza appariva come un fondo insensato sul quale si stagliavano pochi momenti di

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 60.

<sup>33</sup> R. Luperini, P. Cataldi, M. Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo, 2012, p. 35.

<sup>34</sup> Ivi, p. 39.

<sup>35</sup> *Ibidem*.



illuminazione, in cui la memoria e l'inconscio invadevano la realtà e la modificavano agli occhi del personaggio, creando una dimensione onirica e confusa. Il personaggio modernista ha perso gli strumenti per comprendere la realtà, la guarda in modo straniato e ne viene schiacciato. La finzione nel romanzo modernista non è solo un elemento estetico, ma anche uno strumento concettuale che serve a esplorare le relazioni tra il soggetto e l'oggetto, tra l'individuo e la società, tra la realtà e la finzione stessa. La finzione gioca un ruolo importante poiché consente agli scrittori di esplorare e sperimentare la forma narrativa e di creare personaggi e situazioni che riflettano le loro visioni e i loro ideali, scavalcando i limiti del realismo e creando una visione più intima e personale del mondo. La finzione, in questo contesto, è diventata un mezzo per mettere in discussione la realtà e per interrogare le nostre rappresentazioni del mondo, evidenziandone le contraddizioni e le storture.

Verso la fine del XX secolo, si è affermato infine il postmodernismo, una fase culturale in cui la riflessione estetica sull'ibridazione tra finzione e non finzione ha raggiunto una posizione centrale. Sono anni di rivoluzione in cui si è affermato il globalismo e l'uomo è «immerso in una rete globale di messaggi e informazioni che si diffondono in tempo reale, tende a provare un senso di saturazione, di appiattimento delle profondità storiche del passato e del futuro, e a vivere in una sorta di eterno presente»,<sup>36</sup> sensibile a «un comune orizzonte culturale, determinato da una coscienza della problematicità e da una forma di relativismo conoscitivo».<sup>37</sup> Il soggetto e la razionalità sono quindi ancora più sviliti: il pensiero ha abbandonato l'idea di un progetto complessivo per la comprensione del mondo e della storia, orientandosi verso speculazioni esistenziali e ontologiche sul destino dell'uomo. Il linguaggio è diventato centrale, marginalizzando ulteriormente la realtà dalla scena: «l'universo dei linguaggi tende a nascondere l'esistenza delle cose e dell'esperienza concreta».<sup>38</sup> Si affermano delle forme letterarie inedite che stravolgono i canoni della tradizione, di cui in seguito esporrò alcuni esempi. Nella *nonfiction novel* le tecniche tipiche delle opere di finzione sono utilizzate per raccontare una storia reale, basata su fatti e riferimenti, creando un'esperienza di scrittura ibrida. Il soggetto è documentabile nel mondo reale, e su di lui si opera una ricerca esaustiva che dà credibilità al racconto, alla quale viene però

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 375.

<sup>37</sup> Ivi, p. 376.

<sup>38</sup> Ivi, p. 377.

applicata una prospettiva romanzata. Il risultato è una narrativa che unisce elementi di finzione e non finzione per raccontare una storia vera e accaduta.

La *biofiction* è «una finzione narrativa, generalmente in prosa, incentrata sulla vita di una persona reale (distinta dall'autore) seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti significativi». <sup>39</sup> È una forma narrativa che si differenzia dalle biografie tradizionali poiché prende in considerazione solo alcuni aspetti della vita del personaggio scelto e li rappresenta in modo artistico e creativo, utilizzando tecniche tipiche della narrativa di finzione. Ha l'obiettivo di esplorare gli aspetti psicologici, emozionali e morali del soggetto, offrendo al lettore una rappresentazione più profonda e immersiva della sua vita. A differenza della biografia, che è sostenuta da fonti storiche e documenti verificabili, la *biofiction* utilizza la libertà della narrativa di finzione per creare una versione artistica e immaginativa.

L'*autofiction* è una forma di scrittura che combina elementi di scrittura autobiografica e finzione. L'autore, nella sua veste di narratore e personaggio, crea l'illusione di un'autenticità che, tuttavia, è solo parzialmente vera. La storia descritta, infatti, non corrisponde necessariamente alla realtà e non può essere considerata una testimonianza affidabile. La distinzione tra finzione e realtà viene spesso messa in discussione in questo tipo di narrazione, creando una sorta di ambiguità tra il vero e il falso. La questione centrale che sorge riguardo questo genere è la difficoltà di stabilire dove finisca la realtà e dove inizi la finzione. Ciò crea incertezza riguardo la veridicità della storia che viene raccontata, e ciò può rendere la comprensione del testo confusa e disorientante per alcuni lettori. <sup>40</sup>

## Letteratura e storia

Il rapporto tra letteratura e storia è complesso e ambiguo. <sup>41</sup> La distinzione tra queste due discipline non può essere fatta in modo netto, ma vanno considerate come in

---

<sup>39</sup> R. Castellana, *Finzione e non finzione. Storia, teoria e forme*, cit., p. 158.

<sup>40</sup> Per il concetto di *autofiction* si vedano R. Castellana, *Finzione e non finzione. Storia, teoria e forme*, cit., pp. 183-206; L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2015.

<sup>41</sup> Sul rapporto tra letteratura e storia, cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015; M. de Certeau, *La scrittura della storia*, Milano,

continuo dialogo. La letteratura è spesso usata per raccontare eventi del passato, raffigurare personaggi storici, descrivere la società e la cultura di un determinato periodo storico. L'idea che le opere d'arte siano una forma di specchio o rappresentazione della realtà è stata un pilastro fondamentale nella storia della filosofia estetica occidentale. D'altra parte, la storia fornisce un contesto per la comprensione della letteratura e aiuta a chiarire i riferimenti culturali e storici presenti nei testi letterari. In molti casi, la letteratura è una fonte primaria per la comprensione della storia; ad esempio, i poemi epici come l'*Iliade* e l'*Odissea* di Omero descrivono eventi storici e mitologici dell'antica Grecia e sono considerati importanti fonti di conoscenza sulla cultura e sulla società greca. Anche nella letteratura medievale, come la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, sono presenti riferimenti storici e culturali che forniscono informazioni preziose sulla società del periodo. La letteratura può anche essere utilizzata come strumento per la critica storica: i romanzi che descrivono eventi e personaggi storici possono fornire importanti informazioni per esplorare la percezione di un periodo del passato da parte di un determinato autore o di una determinata società. Affinché l'arte possa avere un ruolo significativo come fonte su un dato periodo storico, è necessario che essa sia riconosciuta come capace di interpretare la realtà. Secondo Hegel:

Nelle opere d'arte i popoli hanno riposto le loro concezioni e rappresentazioni interne più valide, e per la comprensione della saggezza e della religione la bella arte è spesso una chiave e presso molti popoli anzi l'unica. L'arte ha in comune questa destinazione con la religione e la filosofia, ma nel modo peculiare che essa manifesta sensibilmente anche, ciò che è supremo e lo rende quindi più vicino al modo di apparire della natura, ai sensi e al sentimento. È la profondità di un mondo ad essere penetrata dal pensiero che lo erige in primo luogo come un al di là di contro alla coscienza immediata e alla sensazione attuale; è la libertà della

---

Jaca Book, 2006; G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Parma, Nuove Pratiche, 1994; L. de Federicis, *Letteratura e storia*, Roma, Laterza, 1998; S. Bronzini, *Raccontare la storia. Realtà e finzione nella letteratura europea dal Rinascimento all'età contemporanea*, Roma, Storia e Letteratura, 2009; A. C. Danto, *Filosofia analitica della storia*, Bologna, Il Mulino, 1971; H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1973; C. Ginzburg, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000; C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

conoscenza del pensiero che si sottrae all'al di qua, cioè alla realtà e alla finitezza sensibili.<sup>42</sup>

La letteratura e la storia sono due generi affini, ma distinti per statuto: da una parte c'è la necessità metodica e razionale di ricercare la verità, dall'altra l'abbandono all'invenzione. Tuttavia, esistono anche zone di contaminazione tra i due generi, come nel caso del romanzo storico, delle biografie romanzate e della non fiction. È importante sottolineare che in ogni campo disciplinare, come la storia, il diritto, la filosofia e le scienze, la ricerca conoscitiva può essere articolata secondo modalità narrative.

La letteratura, per sua natura, è semanticamente ambigua e rappresenta una forma di storiografia altamente immaginativa e straniante. Può essere considerata una forma di conoscenza critica estremamente importante poiché sociologi e storici mancano di una prospettiva distaccata per comprendere la storia contemporanea, e la loro stessa prospettiva di lettura appare troppo legata alla realtà. La combinazione tra la storia e il racconto della vita quotidiana, permette di illuminare ciò che la verità storica trascura. La letteratura rende vero e reale ciò che è solo verosimile, e possiede una forza persuasiva tale da coinvolgere il lettore nell'immaginario mondo del romanzo, facendolo sentire come se fosse reale. Questo mondo fittizio diventa addirittura più vero e coinvolgente della realtà, grazie alla focalizzazione sui personaggi e alla condensazione nel tempo del racconto. Come sostiene Emanuele Zinato, talvolta addirittura la letteratura ha «la possibilità di accedere a sfere dell'esistenza e dell'esperienza cui la storiografia non ha accesso».<sup>43</sup> Francesco Orlando ha scritto che molto spesso la letteratura rappresenta una sorta di «ritorno del represso», ovvero una compresenza di modelli del mondo che sono in conflitto tra loro, ma in equilibrio dinamico.<sup>44</sup> In questo modo, la letteratura diventa un veicolo per la rappresentazione di questi esemplari del mondo contrari:

Le opere letterarie, proprio in quanto costruite di contraddizioni e di significati opposti, sono abitate da più voci e da più punti di vista, sono dunque

---

<sup>42</sup> G. H. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino, Einaudi, 1967, pp. 13-14.

<sup>43</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., pp. 11-12.

<sup>44</sup> F. Orlando, *L'Altro che è in noi*, Lezione Sapegno 1996, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

necessariamente aporetiche e ambigue, e in un'epoca come la nostra di "pensiero unico", rappresentano una risorsa di plurivocità e alterità.<sup>45</sup>

Secondo Lukács, in particolare la forma del romanzo ha una spiccata capacità di raffigurare la realtà della condizione umana, portandone alla luce le contraddizioni, nel caso fossero presenti:

cerca con le sue raffigurazioni, di scoprire e ricostruire la nascosta totalità della vita. [...] Tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé, devono essere inclusi nella raffigurazione e non possono e non devono essere mascherati da mezzi compositivi. In questo modo, l'aspirazione fondamentale del romanzo, che ne determina la forma, si obiettivizza quale psicologia degli eroi del romanzo: i quali sono dei cercatori.<sup>46</sup>

Così la storia personale di un individuo, composta da eventi, azioni e pensieri che appartengono alla sfera privata del personaggio, viene inserita nell'ambiente sociale e nel contesto storico generale, in modo tale da rivelare dal particolare l'universale.

Durante il periodo positivista, quando, nell'ottica scienziata dell'epoca, si era certi che l'uomo fosse in grado di conoscere gli eventi che hanno caratterizzato il passato – come pure il presente – così come si sono effettivamente verificati, la storia era presentata come una disciplina esatta che permetteva di guardare al passato e comprendere con certezza gli avvenimenti che lo hanno caratterizzato, come si fosse davanti a un qualcosa di certo e perfettamente determinabile. Questa idea di storia è riassunta più tardi da Carl Gustav Hempel, nel saggio *The Function of General Laws in History* (1959), in cui propone di applicare al campo della storiografia il rigore delle scienze empiriche, attraverso un metodo simile a quello delle scienze naturali. L'approccio logico del modello non solo permette di spiegare gli eventi storici, ma consente anche di prevedere gli eventi futuri. Hempel cerca di unire l'approccio scientifico con quello storico per fornire un metodo rigoroso e unificante per lo studio della storia.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 12.

<sup>46</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 87.

<sup>47</sup> C. G. Hempel, *The Function of General Laws in History*, in P. Gardiner, *Theories of History*, New York, The Free Press, 1959, pp. 344-356.

Negli anni questa convinzione si è sgretolata, lasciando spazio a visioni decostruzioniste in cui si nega alla storiografia il carattere di disciplina scientifica, e la si considera piuttosto come un'arte retorica. A tal riguardo Tommaso di Carpegna Falconieri sostiene che:

secondo i filosofi decostruzionisti la fonte storica e la ricostruzione di un fatto operata da uno storico sono entrambi solamente testi, cioè discorsi costruiti secondo codici linguistici e comunicativi svincolati dalla realtà. Il che significa che non vi è una relazione di realtà tra il fatto e i suoi racconti e che non vi è nulla al di fuori del testo: «Il n'y a pas de hors-texte» (Jacques Derrida).<sup>48</sup>

Si afferma un soggettivismo estremo che non prevede più la possibilità da parte dell'individuo di ricostruire il passato in maniera oggettiva. La storia non è più una dimensione determinata nel passato in cui gli avvenimenti sono accaduti in un preciso momento e per specifiche ragioni, ma una realtà non più recuperabile. Già dal momento in cui quella realtà viene riproposta nei libri di storia, l'esattezza scientifica viene meno, a causa della presenza di uno o più intermediari che intervengono tra una fase e l'altra dell'elaborazione, lasciando inevitabilmente tracce del loro operato. Gli storici, in particolare, pur agendo nella maniera più neutra possibile, non sono più scopritori di verità, ma si ritiene siano irrimediabilmente portati a commettere errori durante la loro azione perché influenzeranno sempre in modo personale l'oggetto del loro lavoro, senza mai riuscire a ottenere una riproduzione imparziale del passato. Come dice lo storico Jacques Le Goff:

il carattere del materiale storico non è mai innocuo e oggettivo, ma ha sempre una natura "monumentale", è sempre il risultato di una manipolazione, di un montaggio, consapevole o inconsapevole, compiuto dalle società che lo hanno prodotto e dalle epoche successive. Non esiste un "documento-verità".<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> T. di Carpegna Falconieri, *Medioevo, quante storie! Fra divagazioni preziose e ragioni dell'esistenza*, in I. Lori Sanfilippo (ed.), *Medioevo. Quante storie*, Atti della V Settimana di Studi Medievali, "130 anni di storie", Giornata conclusiva (Roma, 21-23 maggio 2013), Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2014, p. 113.

<sup>49</sup> J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 121-122.

L'idea personale che si ha di un periodo, quello che hanno scritto altri autori sull'argomento in precedenza, la società in cui si è immersi: questi e altri elementi vengono considerati fattori che vanno a influenzare più o meno consapevolmente l'operato di uno storico nel suo tentativo di narrazione di ciò che è avvenuto in passato. A questo si va ad aggiungere la considerazione secondo la quale le prove a disposizione degli studiosi non copriranno mai in maniera esaustiva e completa un periodo storico, impedendo in ogni caso la conoscenza completa. In questi casi lo studioso non abbandona il tentativo di resa del passato, ma procede ugualmente nel tentativo di narrazione, trovandosi però obbligato a districarsi tra supposizioni ed ipotesi, portando in maniera inevitabile il suo racconto a un allontanamento sempre più evidente dalla realtà. Arthur C. Danto in *The Analytical Philosophy of History* (1965) ha riflettuto su come il passato non possa essere considerato qualcosa di definitivo e immutabile, poiché le nostre credenze su di esso sono costantemente riviste e ridefinite. La natura incerta del passato è strettamente legata alla difficoltà di comprenderlo completamente e definitivamente. Se fosse presentato come qualcosa di stabile e immutabile, sarebbe più facile creare una descrizione accurata dell'ordine degli eventi. Una descrizione perfettamente esatta potrebbe avvenire solo nel momento in cui uno storico potesse descrivere l'evento in tempo reale, ma in questo caso non sarebbe più uno storico, bensì un testimone, dal momento che verrebbero meno alcune delle componenti fondamentali del suo lavoro di ricerca, come l'analisi, la sintesi e la revisione:

Per ogni evento vi è una classe di descrizioni in conformità delle quali non si può essere testimoni e queste descrizioni sono necessariamente e sistematicamente escluse dalla C. I. (cronaca ideale). L'intera verità relativa a un evento può essere conosciuta soltanto dopo, e talora soltanto molto dopo che l'evento stesso ha avuto luogo e questa parte di storia può essere raccontata solo dagli storici. Vi è qualcosa che rimane ignoto anche al miglior testimone. Ciò che abbiamo deliberatamente trascurato di fornire al cronista ideale è la conoscenza del futuro.<sup>50</sup>

La conoscenza del futuro è essenziale per il sapere storico poiché lo studioso descrive gli eventi solo in modo retrospettivo, dando loro un inizio e una fine, che sono fondamentali per la comprensione della storia. Il significato degli eventi è espresso

---

<sup>50</sup> A. C. Danto, *Filosofia analitica della storia*, cit., pp. 199-207.

attraverso le narrazioni, che costituiscono il discorso storico, e un evento può assumere significati diversi a seconda delle narrazioni in cui è incluso. Solo attraverso la prospettiva storica, quindi a posteriori, il significato di un evento può essere compreso: «le narrazioni costituiscono il contesto naturale in cui gli eventi acquistano un significato storico».<sup>51</sup>

Dati questi presupposti, si è arrivati a ritenere che chi tratta argomenti di storia produca elaborati scritti con delle caratteristiche che sono le stesse di un testo letterario, allontanandosi dai canoni scientifici a cui ambivano i positivisti, e abbracciando scelte stilistiche e formali di tutt'altro tenore. Si è giunti a sostenere che la letteratura e la storia possano essere considerate sullo stesso piano: la storiografia vista come una semplice narrazione o retorica, e la poesia valutata allo stesso modo di un testo argomentativo sotto il profilo filosofico-politico. All'estremo di questa corrente si colloca la figura di Hayden White, che nel suo saggio *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) tende a considerare la storiografia proprio come retorica e narrazione, sottolineando l'importanza degli aspetti discorsivi della narrazione e della retorica nella ricostruzione del passato. Secondo questa prospettiva, la semplice elencazione cronologica di eventi è caratterizzata da neutralità e indifferenza, mentre la loro inserzione in una struttura narrativa produce senso e diventa retorica, fittizia, soggettiva e portatrice di responsabilità interpretativa. Di conseguenza, la conoscenza storica viene considerata totalmente parziale e la versione del passato che prevale è quella retoricamente più efficace o maggiormente conforme al discorso del potere, negando così l'esistenza di fatti oggettivi. Per cui «la narrazione rientra nel dominio performativo della *poiesis* e non in quello comunicativo della scienza».<sup>52</sup>

Carlo Ginzburg d'altro canto si è opposto a questa prospettiva, ritenendola troppo semplificatoria dal momento che rischia di sminuire pericolosamente le specificità che caratterizzano ogni disciplina. Secondo lo storico, la riduzione della storiografia alla sua dimensione narrativa è dovuta a «un'idea di retorica non solo estranea, ma contrapposta a quella di prova»<sup>53</sup> storica che risalirebbe alla filosofia nietzschiana. Secondo Ginzburg, la riduzione della storiografia alla sua dimensione narrativa è causata dalla mancanza di attenzione dei teorici della storiografia nei confronti del lavoro concreto

---

<sup>51</sup> A. C. Danto, cit., p. 21.

<sup>52</sup> H. White, *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, cit., p. 59.

<sup>53</sup> C. Ginzburg, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, cit., p. 15-16.



degli storici, e dalla scarsa propensione degli storici a riflettere sulle implicazioni teoriche della propria attività:

Il limite del relativismo [...] è quello di eludere la distinzione tra giudizio di fatto e giudizio di valore, sopprimendo a seconda dei casi l'uno o l'altro dei due termini. Il relativismo consente di essere in nessun posto nel momento in cui si pretende di essere equamente dovunque. Questa equità del punto di vista costituisce un rifiuto di assumersi la responsabilità di un'indagine critica.<sup>54</sup>

Per proteggere la narrativa storica da ogni forma di scetticismo e relativismo, Ginzburg ha esplorato le differenze tra la relazione che uno scrittore di finzione e uno storico hanno con le loro fonti. Nella narrazione storica, le prove sono un limite ineliminabile e rappresentano una prova che non può essere ignorata o modificata. Al contrario, nella narrazione di finzione, la verità del testo spesso viene dimostrata attraverso la presentazione del punto di vista parziale del narratore protagonista e del suo coinvolgimento. I romanzi storici presentano un apparato documentale che imita il discorso storico, tuttavia le fonti rappresentano solo una delle prove offerte dall'autore e non necessariamente la più significativa. Allo stesso tempo il carattere soggettivo presente nella storiografia non giustifica la radicalità postmodernista di equiparare letteratura e storiografia, poiché oggi non si presta più attenzione solo a ciò che i testi storici ci dicono, bensì alla mentalità che permeava chi li ha scritti, anche nelle testimonianze volontarie: «scavando dentro i testi, contro le intenzioni di chi li ha prodotti, si possono far emergere voci incontrollate: per esempio quelle delle donne o degli uomini che, nei processi di stregoneria, si sottraevano di fatto agli stereotipi suggeriti dai giudici».<sup>55</sup> Le interpretazioni di un'opera possono differire rispetto alle intenzioni originali dell'autore, e possono essere costruite utilizzando indizi e tracce che l'autore ha lasciato, anche involontariamente. In questo modo, l'opera può essere letta e interpretata in modi diversi, e la finzione storica può diventare oggetto di riflessione storica o di finzione pura. Così è possibile acquisire una maggiore conoscenza del passato rispetto a quanto i testi stessi intendessero comunicare, attraverso un processo di emancipazione nei confronti del passato stesso. La difficoltà nel verificare singoli eventi

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 42.

<sup>55</sup> C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, cit., p. 10.

storici non esclude completamente l'autorità della storia realistica, distinguendola nettamente dalla letteratura finzionale. Ginzburg sostiene che ciò si cerca di esplorare è quello che si cela dietro gli eventi, ovvero la mentalità e la società dell'epoca:

L'idea che le fonti, se degne di fede, offrano un accesso immediato alla realtà, o almeno a una faccia della realtà, mi pare anch'essa rudimentale. Le fonti non sono né finestre spalancate, come credono gli scettici: semmai, potremmo paragonarle a vetri deformanti. L'analisi della distorsione specifica di ogni fonte implica già un elemento costruttivo. Ma la costruzione [...] non è incompatibile con la prova; la proiezione del desiderio, senza cui non si dà ricerca, non è incompatibile con le smentite inflitte dal principio di realtà. La conoscenza (anche la conoscenza storica) è possibile.<sup>56</sup>

AmMESSO quindi che le ibridazioni tra i due generi sono numerose, sorge il problema di come distinguere il racconto storico da quello d'invenzione. La storia raccontata ha un elemento narrativo e retorico inestirpabile che, avvicinandola alla narrazione fittizia, rende difficile determinare i confini tra le due. Genette sostiene che la frequente interazione tra romanzi e scrittura storica riduca significativamente la differenza narrativa ipotizzata tra finzione e non-finzione:

Se ci si limita a forme pure, indenni da qualunque contaminazione, che non esistono probabilmente in altro luogo oltre la provetta dello studioso di poetica, le differenze più nette paiono relative essenzialmente agli andamenti modali rigorosamente legati all'opposizione fra il sapere relativo, indiretto e parziale dello storico, e l'onniscienza elastica di cui gode per definizione colui che inventa quel che racconta. Se si considerano le pratiche reali, si deve ammettere che non esistono né finzione pura né Storia tanto rigorose da astenersi da qualunque «messinscena» e da qualunque procedimento romanzesco; che i due regimi non sono dunque tanto lontani l'uno dall'altro, né ciascuno da parte sua tanto omogeneo che lo si possa supporre distante; e che potrebbe ben esserci maggior differenza narratologica [...] fra un romanzo classico e un romanzo moderno che fra questo e un reportage un po' spigliato.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> C. Ginzburg, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, cit., pp. 48-49.

<sup>57</sup> G. Genette, *Finzione e dizione*, cit., p. 75.

Si può affermare che la finzione sia una rappresentazione immaginaria di affermazioni che riguardano la realtà, ma che al contempo presenti elementi che la contraddistinguono come fittizia. Secondo Genette, è evidente come i generi possano cambiare le regole che essi stessi hanno stabilito, in termini di verosimiglianza e legittimità, queste sono estremamente variabili e tipicamente storiche. Diventa innegabile quindi riconoscere la presenza di zone ibride di letterarietà anche in testi che hanno uno statuto prevalentemente argomentativo, dove si privilegia «il nucleo conflittuale correlato alla densità figurale e alla forza dell'immaginazione».<sup>58</sup>

Forse la letteratura può essere considerata come quella forma paradossale della storiografia e di ricostruzione che si prende la libertà di riconfigurare, manipolare, rovesciare, vanificare i dati ufficiali e custodisce «nella penombra delle opere» sia la voce dei vincitori che le «tracce dei dimenticati»: proprio in quanto discorso pluralistico e irriducibile all'unità.<sup>59</sup>

## **Letteratura e memoria**

Dal momento che il passato non può essere oggetto di una conoscenza assoluta, ma viene esplorato con strumenti di indagine che rivelano il punto di vista storicamente situato dell'interprete stesso, non esiste una memoria assoluta della realtà storica, ma tante memorie di diversi passati che possono più o meno avvicinarsi a ciò che è realmente successo, o semplicemente osservarlo da punti vista diversi, inquadrandone aspetti differenti. Maurice Halbwachs ne *La memoria collettiva* (1950)<sup>60</sup> distingue tra due tipi di memorie, quella collettiva e quella personale. Quella collettiva viene presentata come una memoria astratta che esiste in tutti gli individui ma in nessuno specificatamente. È una memoria stereotipata di un periodo o di un avvenimento che coincide spesso con la narrazione popolare che ne deriva. Secondo il sociologo francese questa narrazione va a sovrapporsi con quella fatta dagli storici, i quali, in quanto

---

<sup>58</sup> E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, cit., p. 15.

<sup>59</sup> Ivi, p. 16.

<sup>60</sup> M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, cit.

maggiori esperti della materia, sono indicati come portatori della sua versione più precisa e affidabile. Così la loro produzione diventerebbe una sorta di verità assoluta che viene indicata dalle istituzioni governative come memoria nazionale. Il problema di questo tipo di narrazione per Halbwachs risiede nel fatto che la storia della nazione non si occupa di tutti i ricordi individuali dei singoli che la compongono, ma dei ricordi e degli avvenimenti che riguardano l'insieme dei cittadini in quanto membri dello stato. Di solito però la nazione viene considerata troppo lontana dall'individuo perché questo consideri la storia del suo paese una storia personale con cui avere punti di contatto. La storia che viene esposta nei libri è vissuta in prima persona da pochissimi, solo dalle personalità più illustri dell'epoca, mentre la maggior parte della popolazione ha moltissime memorie personali diverse tra loro, che possono, a seconda dei casi, coincidere o discostarsi dalla memoria collettiva. Chiunque può fraintendere e portare a un giudizio errato su alcuni avvenimenti, perché visti da una visuale troppo piccola e personale, o viceversa può comprendere più precisamente altri fatti perché osservati in prima persona, a differenza degli storici i quali si servono di dati e testimonianze fornite da terzi.<sup>61</sup>

Halbwachs spiega inoltre come queste memorie, pur essendo parziali e personali, non siano isolate: dal momento che i singoli vivono in una comunità caratterizzata da continue relazioni, anche la memoria che parte da una base personale diventa comune e condivisa. Il ricordo del passato sarebbe insomma una ricostruzione che collega tra loro tantissimi elementi diversi, personali e collettivi. Il ricordo personale è debole, perché l'uomo in quanto tale è imperfetto e commette degli errori in tutto ciò che fa, anche nel rimembrare. Quando l'esperienza si può basare invece anche sul vissuto degli altri allora l'esattezza del ricordo diventa maggiore, mentre i ricordi prettamente personali, che non hanno nessun legame con ciò che ci circonda o ci ha circondato, sono quelli più deboli. D'altro canto ogni ricordo, anche quello più personale, è collettivo, perché viene automaticamente contestualizzato in una società o in un gruppo di persone con cui ho avuto dei legami. I ricordi sono collocati in uno spazio che è condiviso con gli altri, in

---

<sup>61</sup> Su scrittura e memoria, cfr. M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopoli, 1987; J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997; M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012; D. Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009; A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2015.

un sistema di date che non ha senso se non in riferimento ai gruppi che hanno vissuto in quei periodi. Inoltre il ricordo è spesso una ricostruzione del passato con dati del presente, che in seguito viene modificata grazie alle riflessioni e alle idee acquisite. L'immagine di qualcosa che è trascorso non si fissa in modo immutabile, man mano che sprofonda nel passato cambia, perché certi tratti sfumano e altri riemergono a seconda dei punti di vista da cui la si guarda. Il contesto in cui la nostra memoria personale e autobiografica partecipa di quella collettiva è la storia, ma secondo Halbwachs non si tratta della storia scritta e imparata sui libri, che ci risulta spesso come qualcosa di esterno, bensì della storia vissuta. La storia vissuta ha una difficoltà di comprensione maggiore rispetto a quella scritta, perché è dinamica ed in continua mutazione, ma è ritenuta portatrice di informazioni più autentiche.

Halbwachs analizza anche il caso in cui in un gruppo nessuno porti con sé l'insieme della memoria collettiva, ma dove ognuno ne possieda una piccola parte. Si andrebbero a creare così diversi quadri del passato comune che non coincidono tra loro, nessuno dei quali è veramente esatto e nessuno dei quali è veramente sbagliato. Conclude quindi sostenendo che la memoria non è assoluta, né per quanto riguarda la sua componente personale, né per quanto riguarda la sua componente collettiva. Se si considerasse solo quella individuale si andrebbe a perdere il contesto nel quale la memoria è inserita, rischiando che la componente personalistica diventi così forte da deviare la realtà. Se si considerasse solo quella collettiva si otterrebbe una narrazione generale che non ha nessun tipo di contatto con i singoli, e che tenderebbe a stereotipare e generalizzare molti eventi. La componente collettiva diventa dunque fondamentale per contestualizzare e valorizzare quella personale, e quella personale diventa un tassello che insieme a molti altri va a formare un mosaico eterogeneo che corrisponde alla memoria collettiva di un gruppo.

Halbwachs spiega anche come talvolta possa capitare che porzioni di memoria personale vengano riempite erroneamente con elementi provenienti dalla memoria collettiva o nazionale. In questi casi emergerebbe un problema della memoria collettiva, la quale, essendo una narrazione astratta e generica che coinvolge tutti senza coinvolgere personalmente nessuno, sarebbe facilmente manipolabile perché si muoverebbe a un livello intangibile, rendendosi inconfutabile. Si presterebbe infatti a inganni e raggiri, nel momento in cui in un gruppo sono espresse idee in maniera così

efficace da convincere ingannevolmente i singoli del fatto che tali pensieri appartengano loro. L'arte dell'oratore, d'altro canto, sta proprio nel far credere a chi lo segue che le convinzioni e le passioni che risveglia nell'ascoltatore non siano state suggerite dall'esterno ma che siano emerse spontaneamente, e che lui abbia solo individuato quello che ribolliva nella sua coscienza. Uno degli esempi più lampanti è rappresentato dai dittatori del Novecento che con i loro discorsi diffusero nelle folle gli ideali dei loro regimi totalitari. Questo permise di indottrinare tutti gli strati della popolazione, sovrapponendo l'identità personale a quella della nazione tramite l'applicazione di forme mentali che non sempre verranno rimosse in seguito.

A questo proposito, George Bensoussan<sup>62</sup> ritiene che dopo la seconda guerra mondiale si sia verificato un evidente problema di memoria perché l'equilibrio europeo fu sconvolto da avvenimenti senza precedenti difficili da metabolizzare in maniera immediata, come gli stermini in massa di civili, le leggi razziali, i campi di concentramento e le bombe atomiche. Lo studioso sostiene che accettare il fatto che tutto ciò fosse avvenuto, e che il principale artefice fosse stato proprio l'uomo, prevedeva una presa di coscienza che avrebbe stravolto gli animi delle popolazioni delle nazioni europee. Così, per poter continuare a vivere dopo le catastrofi del Novecento, in molti stati si è optato per una riscrittura del passato, in cui i testimoni delle atrocità sono stati indotti al silenzio, non con imposizioni dall'alto come accadeva nei regimi totalitari, ma dal basso, innescando in loro sentimenti di inferiorità e vergogna in quanto portatori di storie che nessuno voleva ascoltare, perché riguardanti anni di miseria e disgrazia che andavano dimenticati. Così le vittime diventarono colpevoli dei crimini da esse stesse subiti, solo per esservi sopravvissuti e aver osato raccontarlo<sup>63</sup>. Si affermò una memoria collettiva narrata dai governi, i quali avevano interesse a propagandare una storia in grado di riunire e riportare entusiasmo fra la popolazione afflitta dalla guerra. Le colpe più gravi e le questioni più spinose furono lasciate sullo sfondo, perché portarle in primo piano avrebbe rallentato e problematizzato questo processo. Si cominciò ad avere una presa di coscienza di tutto ciò solo dopo il 1968 con le rivolte studentesche, grazie al sentimento comune di ribellione da parte dei figli nei confronti

---

<sup>62</sup> Georges Bensoussan, *Mitologie e memoria*, in «Rivista di estetica» 45 | 2010, 30/11/2015, <http://journals.openedition.org/estetica/1745>, pp. 77-89, [Ultimo accesso: 08/03/2023].

<sup>63</sup> Rubin Suleiman, *Les orphelins de la Shoah et l'identité juive dans la France de l'après-guerre*, in «Mémoires occupées», Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 29-38.

dei padri. Quella memoria cristallizzata e parziale che la generazione post bellica voleva imporre alla progenie come verità assoluta venne rifiutata categoricamente, insieme a tutti i conformismi e agli obblighi di quella società. Questa frattura portò alla luce gli scheletri nell'armadio di tutta Europa, sconvolgendone le varie coscienze nazionali. Argomenti scomodi rimasti celati fino a quel momento vennero rinfacciati alla generazione dei padri, a cui si chiedevano i gradi di responsabilità ed eventuali giustificazioni. Persone che fino ad allora avevano avuto paura ad alzare la testa e a dire la loro, adesso potevano raccontare la propria esperienza, più o meno sconvolgente. Cominciò in quel momento ad affermarsi un principio di memoria personale eterogenea che andò a scalfire un'apparentemente intaccabile memoria collettiva.

Pierre Nora<sup>64</sup> ritiene che questa presa di coscienza abbia subito una brusca accelerazione negli ultimi venticinque anni, periodo in cui la critica delle versioni ufficiali della storia e il riaffiorare di aspetti fino ad allora trascurati sono esplosi in maniera deflagrante in un'ondata memoriale, provocando processi di ripensamento identitario in ogni nazione. Nora individua la causa di questo principalmente in due processi: l'accelerazione e la democraticizzazione della storia.

L'accelerazione secondo lo storico è dovuta al fatto che la storia non è più caratterizzata da continuità, ma da cambiamenti rapidi che allontanano velocemente il passato e rendono impossibile prevedere cosa ci riserverà il futuro. Questa incertezza grava anche sul presente dato che, non avendo certezze circa ciò che ci aspetta, non gli resta altro che gettarsi sul passato, il quale può essere rintracciato con estrema precisione grazie alla grande disponibilità bibliografica e testimoniale della quale possono fruire gli storici contemporanei. Tuttavia il passato rimane un mondo che non abitiamo più e col quale possiamo relazionarci solo per indizi e testimonianze, non arrivando mai a conoscerlo veramente ma solo a ipotizzarne i contenuti e i valori.

Per quanto concerne la democratizzazione della storia, invece, Nora suppone sia stata permessa dall'emancipazione avvenuta da parte di popoli oppressi, classi sociali discriminate e singoli individui emarginati, per i quali il recupero del passato è stato parte integrante dell'affermazione dell'identità. La memoria per costoro avrebbe acquisito il ruolo di un movimento popolare di protesta, sarebbe apparsa come la rivincita degli umiliati e degli offesi, di chi non ha avuto fino ad allora diritto alla storia.

---

<sup>64</sup> Pierre Nora, *L'avvento della memoria*, 21/5/2013, <https://www.eurozine.com/lavvento-della-memoria/>, [Ultimo accesso: 09/05/2023].

Si è trattato della rivendicazione di una verità più “vera” rispetto a quella professata dalla storia ufficiale, perché facente parte del vissuto e del ricordo personale, mentre prima era tenuta in considerazione solo l’opinione dello studioso e dello storico, ovvero una versione univoca, parziale e a tratti inattaccabile. Ampliando la platea delle voci e permettendo a punti vista diversi di esprimersi, la visione della storia si è allargata e si è creata un’alternativa alla versione collettiva stereotipata. Adesso la memoria personale non è più isolata, ma le è permesso di entrare in contatto e relazionarsi con tutte le altre, diventando parte della memoria collettiva, seppur mantenendo le caratteristiche che ne garantiscono il mantenimento della provenienza e l’unicità. La memoria collettiva secondo Nora adesso non è più una narrazione astratta imposta dall’alto a cui non partecipa nessuno, ma è diventata un mosaico di memorie personali che si completano a vicenda e riescono a fornire una panoramica più ampia sul passato.

Un altro fenomeno che si è affermato negli ultimi decenni è quello della postmemoria, in particolare riferimento al trauma collettivo più grande del Novecento, l’Olocausto, del quale nel tempo stanno venendo a mancare tutti i testimoni diretti. La postmemoria può manifestarsi in diverse forme, tra cui l’identificazione emotiva con le vittime o i sopravvissuti di un evento traumatico, l’interesse per la storia e la cultura delle persone coinvolte in quell’evento e il desiderio di preservare la loro memoria. La postmemoria può anche portare a sentimenti di colpa, vergogna e impotenza di fronte agli eventi del passato. Il concetto di postmemoria è stato coniato dalla sociologa Marianne Hirsch<sup>65</sup> per descrivere l’esperienza di coloro che non hanno vissuto direttamente un evento traumatico, ma che ne subiscono ancora le conseguenze attraverso la memoria di coloro che l’hanno vissuto. In questo senso, la postmemoria si distingue dalla memoria diretta, che è basata sull’esperienza personale, ma mette in primo piano il racconto dell’esperienza stessa fatta dal testimone. Secondo David Bidussa, è importante soffermarsi anche su come l’ascoltatore memorizzi e interpreti tali ricordi. Secondo il critico, non basta semplicemente ascoltare il racconto del testimone, ma è altrettanto importante considerare il modo in cui noi, come ascoltatori o lettori, interpretiamo e posizioniamo tale racconto nella nostra mente. La nostra esperienza personale, il nostro stato emotivo e la nostra percezione influenzano

---

<sup>65</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, cit., pp. 103-128.



notevolmente la comprensione della storia e dei suoi eventi, e possono modificarne e filtrarne la testimonianza:

Una volta che le voci testimoniali di un evento scompariranno che cos'avremo un mano? Come elaboreremo quel vuoto? E allo stesso tempo come rifletteremo? La questione riguarda la capacità che quelle voci hanno di parlare e di suscitare domande; non solo di riprodurre se stesse. In quel terreno vuoto si porrà la dimensione della postmemoria, di una riflessione che vivrà unicamente e strutturalmente della capacità di elaborare documenti.<sup>66</sup>

Quando i testimoni diretti scompaiono, rimangono solo i racconti, e la responsabilità di attivarli spetta a un pubblico di spettatori pieno di domande e curiosità. Con il processo ad Adolf Eichmann a Gerusalemme nel 1961<sup>67</sup> si è aperta la possibilità alla testimonianza dei sopravvissuti di essere fonte storica, una dimensione della narrazione del passato che fino ad allora non era stata considerata sufficientemente autorevole. I testimoni hanno avuto un ruolo importante nel processo perché molte delle testimonianze fornite dalle vittime dell'Olocausto sono state cruciali per dimostrare la colpevolezza di Eichmann e far luce sui dettagli dello sterminio, sulla vita all'interno dei campi di concentramento e sulla deportazione degli ebrei. Con il suo ingresso tra le fonti storiche si è arricchito il dibattito, con punti di vista fino ad allora sconosciuti, «le persone, i sistemi di relazioni, i conflitti, i sentimenti (e anche i risentimenti)»<sup>68</sup> rendono la conoscenza del passato più vitale perché prodotta direttamente da gruppi umani, e non più esclusivamente dalla storia attraverso «operazioni intellettuali e laicizzanti»<sup>69</sup>. Diventa quindi inevitabile una collaborazione tra testimone e storico: è importante che il

---

<sup>66</sup> D. Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 5.

<sup>67</sup> Il processo Eichmann è stato un processo giudiziario che si è tenuto in Israele nel 1961 contro Adolf Eichmann, un ex funzionario nazista tedesco. Eichmann era stato uno dei principali organizzatori della deportazione degli ebrei dai paesi occupati dai nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale. Dopo la guerra, era riuscito a fuggire in Sudamerica, dove aveva vissuto sotto falsa identità per molti anni, prima di essere catturato dal Mossad, il servizio di intelligence israeliano. Il processo Eichmann è stato un evento storico significativo perché è stato il primo processo trasmesso in televisione in tutto il mondo e perché ha portato all'attenzione del pubblico l'orrore dell'Olocausto e dei crimini commessi dai nazisti contro gli ebrei e altri gruppi perseguitati. Durante il processo, Eichmann è stato accusato di crimini contro l'umanità, crimini di guerra e reati contro il popolo ebraico. Dopo un lungo processo, Eichmann è stato condannato a morte e giustiziato per impiccagione il 1 giugno 1962. Si veda H. Arendt, *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 2019.

<sup>68</sup> D. Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, cit., p. 117.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

testimone racconti una storia basata sulla propria esperienza, mentre lo storico deve considerare i molti attori coinvolti nella scena e produrre una ricostruzione che abbia anche una funzione universale, rivolta a chi non c'era. Per utilizzare efficacemente il documento testimoniale è necessario evitare un suo uso sensazionalistico o politico, e invece utilizzarlo per costruire una consapevolezza storica che tenga conto delle molteplici fonti utilizzate.

Questo recupero delle memorie personali è importante per evitare di omettere o affossare pezzi della nostra storia. Dimenticando e tralasciando ciò che di nefasto ha caratterizzato il nostro passato non lo facciamo sparire, al massimo lo releghiamo in una parte remota della nostra coscienza, dalla quale prima o poi, magari in forma mutata, emergerà. Quando un trauma viene accantonato senza essere affrontato, può venire considerato superato, un peccato che non può più avere ripercussioni sul nostro presente. Invece molto spesso avviene proprio il contrario: dei traumi non affrontati e non risolti continuano ad avvelenare la società creando problemi e disagi in forma diversa ma ugualmente nociva. Secondo George Bensoussan<sup>70</sup> alla base di tutto ciò vi è il grande distacco creatosi in poco tempo tra la situazione attuale di pace e benessere e gli anni bui della guerra e delle dittature. Questo ha portato a una falsificazione della nostra comprensione del passato, impedendoci di capirne le dinamiche: siamo arrivati a ritenerle anacronistiche e distanti da noi. Di questo sembrerebbe avere responsabilità anche lo storico, il quale dove celebra il bene con reverenza non mantiene uno sguardo distaccato e oggettivo sul passato, non fornendo un disegno quanto più imparziale possibile della storia. Inoltre Bensoussan specifica come non basti solo commemorare il ricordo del male avvenuto tramite grandi celebrazioni pubbliche, ma come sia necessario avere consapevolezza di quello che è successo, di cosa l'abbia causato, e del proprio grado di responsabilità nelle atrocità commesse, così da poter evitare che ciò possa ripetersi in futuro. Se la commemorazione non è legata a una riflessione, essa diventa un evento che si ripete senza nessun significato, perdendo completamente il proprio valore, e finendo per essere dimenticata a causa di un'apparente mancanza di legami con la società, o venendo addirittura sfruttata e travisata da oppositori e detrattori. Non è affrontando il passato che incontriamo la morte, ma rifiutando di confrontarci con esso.

---

<sup>70</sup> G. Bensoussan, *Mitologie e Memorie*, cit.

## Gli studi sul trauma

La storia delle teorie moderne sul trauma psichico può essere divisa in tre fasi principali.<sup>71</sup> La prima fase si situa tra il 1870 e il 1920 circa, periodo durante il quale il concetto di nevrosi traumatica nacque e declinò. Nella seconda fase, gli esperti del campo si concentrarono sul fatto che la mente umana porti con sé una traccia dell'evento traumatico, nonostante il soggetto traumatizzato cerchi di negare e reprimere tali ricordi. Infine, la terza fase, a partire dal 1980, vide la reintroduzione del concetto di trauma psichico, quando l'American Psychiatric Association riconobbe ufficialmente la patologia nota come PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder).<sup>72</sup>

Il punto di svolta nell'evoluzione delle teorie contemporanee sul trauma si individua nell'Olocausto, evento che ha segnato profondamente la sensibilità collettiva per la sua ferocia e la spietata pianificazione dello sterminio di un popolo. A partire da quel momento, e in particolare dopo il processo Eichmann tenutosi a Gerusalemme nel 1961, si è iniziato a valorizzare sempre di più le testimonianze dei sopravvissuti, riconoscendo la loro importanza per la ricostruzione storica e nella comprensione del trauma, dal momento che sono stati eventi che hanno lacerato le coscienze e plasmato la sensibilità degli individui. È proprio in questo contesto che nel corso del Novecento e del nuovo millennio l'ambito critico si è sempre più interessato al tema del trauma, dando vita ai cosiddetti *Trauma Studies*. Secondo questa sezione della critica letteraria e antropologico-culturale la letteratura rappresenta un mezzo privilegiato per portare alla luce gli eventi che la mente traumatizzata non sarebbe in grado di far emergere altrimenti. Il trauma sembra presentare un paradosso: da un lato, richiede l'elaborazione a posteriori degli eventi, ma, dall'altro, è intrinsecamente inesprimibile e inaccessibile. In base a questo paradosso, l'arte, e in particolare la letteratura, può assumere un ruolo fondamentale dal momento che le opere letterarie sono in grado di articolare l'impatto

---

<sup>71</sup> C. Bonomi, *Introduzione storica all'idea di trauma psichico*, intervento letto in occasione della presentazione del Centro di Psicotraumatologia, Firenze, 19/5/2001, [http://carlobonomi.it/files/introduzione\\_al\\_trauma\\_psichico.pdf](http://carlobonomi.it/files/introduzione_al_trauma_psichico.pdf).

<sup>72</sup> Per un quadro teorico della prospettiva dei *Trauma Studies*, cfr. D. Laub, *Truth and Testimony: the Process and the Struggle*, in C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 61-75; S. Felman, *Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching*, in C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, cit.; C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, cit.; Id., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996; Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001; A. Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

di un evento traumatico attraverso un discorso simbolico e connotato, che consente di esprimere anche gli aspetti più irrazionali ed emotivi del trauma.

Il lavoro di Dori Laub,<sup>73</sup> uno psichiatra statunitense di origini rumene, è stato di grande importanza per raccogliere le testimonianze dei sopravvissuti dell'Olocausto. Laub ha raccolto oltre 4000 videoregistrazioni sulle esperienze vissute da uomini e donne nei campi di sterminio nazisti. Questo lavoro ha gettato le basi per la pubblicazione di molti articoli e del volume *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychology and History*, curato in collaborazione con Shoshana Felman.<sup>74</sup> Questo testo adotta un approccio interdisciplinare, che comprende arte e letteratura, e offre una prospettiva clinica e pedagogica sul ruolo della testimonianza. Felman e Laub, provenienti da ambiti differenti (letteratura per la prima e psichiatria per il secondo), evidenziano l'importanza del legame tra testimone e ascoltatore, così come tra scrittore e lettore, per affrontare il trauma e trovare strategie di sopravvivenza. Il loro obiettivo è quello di trovare una via per superare il trauma, senza cancellarlo dalla memoria, ma sperando che l'esperienza vissuta sia d'insegnamento per le generazioni future. Secondo Laub, i sopravvissuti al trauma hanno la necessità di raccontare per sopravvivere, non solo il desiderio di sopravvivere. Raccontare permette loro di esprimere verità ancora non integrate nella coscienza a causa di un meccanismo difensivo che protegge la memoria dal trauma. Inizialmente, raccontare il trauma è difficile se non impossibile, ma Laub nota che il silenzio rilevato da parte dei testimoni nelle prime interviste non portava alla pace, ma poteva intrappolare il soggetto in una spirale di terrore. Al contrario, la testimonianza poteva agire come una catarsi, aiutando il soggetto ad assimilare l'esperienza e a cercare l'equilibrio psicologico. Secondo Laub, l'interlocutore è fondamentale poiché, ascoltando le descrizioni dettagliate del trauma vissuto dalla vittima, diventa testimone di tale evento. Solo attraverso la narrazione della propria esperienza traumatica la vittima acquisisce una piena consapevolezza di ciò che ha vissuto e solo così l'evento traumatico può essere integrato nella memoria narrativa. In questo modo, la testimonianza gioca un ruolo cruciale nel processo di elaborazione del trauma.

---

<sup>73</sup> D. Laub, *Truth and Testimony: the Process and the Struggle*, cit.

<sup>74</sup> S. Felman, *Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching*, cit.

+Cathy Caruth ha parlato del trauma in due opere principali: *Trauma: Explorations in Memory*<sup>75</sup> nel 1995 e *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*<sup>76</sup> nel 1996. In questo secondo volume, ha definito il trauma come un'esperienza improvvisa e sconvolgente che paralizza la psiche del soggetto, impreparata a ricevere una ferita del genere. Secondo Caruth, la risposta del soggetto all'evento traumatico non è immediata, ma emerge dopo un «periodo di latenza», concetto sviluppato da Freud durante il trattamento delle nevrosi di guerra dei reduci. Il trauma rende la vittima inconsapevole dell'esperienza in atto nel momento in cui si verifica. L'evento improvviso e destabilizzante impedisce al cervello di elaborare lo shock immediatamente, creando un intervallo temporale tra l'esperienza e la sua piena consapevolezza da parte della vittima.

Cathy Caruth ha inoltre esplorato la natura complessa della sopravvivenza, evidenziando che, nonostante la guarigione dalle ferite fisiche, i sopravvissuti possono provare un senso di colpa dilaniante, poiché non riescono a trovare una risposta alla domanda del perché loro siano sopravvissuti mentre i loro compagni siano morti. La vita diventa così un peso insostenibile, spingendo alcuni al suicidio. Inoltre, i sopravvissuti possono essere tormentati da flashbacks, allucinazioni e sogni che li fanno rivivere lo shock, con la sensazione di essere nuovamente coinvolti nell'esperienza traumatica. Il momento del risveglio è particolarmente terrificante, poiché obbliga il paziente a ripiombare nella sensazione di terrore già sperimentata in passato. Freud aveva notato questo fenomeno, spiegando come i pazienti traumatizzati si risvegliassero dagli incubi con una forte sensazione di paura. In linea con la teoria di Freud, Caruth ritiene che il momento del risveglio rappresenti il momento in cui il trauma si insinua più profondamente nella coscienza del sopravvissuto. Sia i sogni che i flashback sono luoghi in cui il soggetto si confronta con il trauma e con l'enigma della sopravvivenza. Caruth utilizza un esempio letterario già citato da Freud per illustrare il concetto di «coazione a ripetere»: l'uccisione di Clorinda da parte di Tancredi nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Clorinda, travestita da cavaliere, si trova fuori dalle mura di Gerusalemme, dove Tancredi la scambia per un nemico e la uccide in un duello. Tancredi, devastato dal dolore, si reca in una foresta lì vicino e si accanisce contro un

---

<sup>75</sup> C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, cit.

<sup>76</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

albero, che improvvisamente comincia a sanguinare, mentre sente la voce di Clorinda che lo accusa di averla uccisa per la seconda volta. Freud usa questo esempio letterario per affermare come un evento traumatico possa tormentare una persona e farle rivivere in modo inaspettato i momenti di sofferenza. Caruth usa l'esempio dell'uccisione di Clorinda da parte di Tancredi per sottolineare l'importanza della fase di rielaborazione e sostenere come la letteratura possa rappresentare efficacemente questa fase: solo dopo aver ucciso una seconda volta l'amata Tancredi ha compreso pienamente ciò che era successo. La caratterizzazione di Tancredi è coerente con la teoria psicoanalitica, secondo la quale un ascoltatore può avere difficoltà a comprendere appieno una testimonianza traumatica.<sup>77</sup> Caruth ritiene di fondamentale importanza che Freud utilizzi esempi letterari per spiegare i concetti psicoanalitici, perché così facendo dimostra come solo il linguaggio letterario possa rappresentare pienamente un'esperienza traumatica. Per chi ha subito un trauma, la verità dell'evento non risiede solo nei fatti, ma anche nel modo in cui questi sfuggono alla comprensione. Caruth è convinta che il trauma debba essere integrato nella memoria narrativa, sia per testimoniare sia per guarire, ma teme che questo processo possa alterare la forza originaria del trauma. Narrare una storia traumatica richiede quindi un approccio riflessivo e attento alla natura del contenuto da evocare.

Il processo di superamento di un trauma è complesso e richiede tempo. Dominick LaCapra, un altro importante studioso dei *trauma studies*, descrive le diverse fasi attraverso cui il paziente deve passare per ristabilire la propria salute mentale e le chiama *acting out* e *working through*.<sup>78</sup> Con *acting out*, LaCapra si riferisce alla fase in cui il paziente non riesce a distinguere tra passato e presente, e vive continuamente l'esperienza traumatica attraverso incubi, allucinazioni o comportamenti compulsivi. Invece, nel *working through*, il paziente inizia a superare il trauma accettandolo come parte della sua vita e distinguendo chiaramente tra passato e presente. Questo aiuta il paziente a fare progressi verso la guarigione. Il soggetto traumatizzato può manifestare il proprio trauma in vari modi, tra cui incubi e flashback, che lo riportano al momento tragico come se fosse ancora lì. In questi casi, il paziente può avere difficoltà a distinguere tra il passato e il presente, anche dopo essersi svegliato. L'*acting out* può manifestarsi anche attraverso la perdita di memoria e comportamenti compulsivi, poiché

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 9.

<sup>78</sup> Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit.

il paziente non riesce a ricordare ciò che ha represso e quindi lo riproduce sotto forma di azione. Più l'evento represso è doloroso, più forte sarà la tendenza a non volerlo ricordare e a creare barriere psicologiche per proteggersi dal pericolo. Il passaggio dalla fase di *acting out* a quella di *working through* richiede che la vittima del trauma riesca a esprimere i propri sentimenti in relazione all'evento traumatico, per interrompere il ciclo di ripetizione e riprendere coscienza del tempo. Tuttavia, questo processo può essere difficile da realizzare per chi è stato traumatizzato da eventi estremi, poiché il trauma può diventare parte integrante della loro identità, a cui non vogliono più rinunciare.

LaCapra si concentra soprattutto sull'analisi storica del trauma dell'Olocausto, cercando di integrarvi i concetti psicoanalitici. Egli si pone il problema di come questo evento debba essere presentato nei libri e nella letteratura. La sua analisi distingue due approcci diversi alla storiografia: il *documentary or self sufficient research model* e *radical constructivism*. Il primo approccio mira a riportare i fatti precisi, nomi, luoghi e date, utilizzando un approccio positivista. Il secondo invece, considera la storia come una delle molte modalità di rappresentazione e ritiene che la storiografia non sia più obiettiva o vera della letteratura. LaCapra non sostiene alcuna di queste posizioni, ma propone una terza via che unisce fatti oggettivi con aspetti performativi, figurativi, estetici e retorici, integrando le due metodologie:

My own view is that referential statements making truth claims in historiography apply to both the (problematic) levels of structures and events. (For example, truth claims apply to interpretations and not only to events.) Moreover, truth claims are necessary but not sufficient conditions of historiography. A crucial question is how they interact, and ought to interact, with other factors or forces- dialogic, performative, rhetorical, ideological, political- in historiography, in other genres, and in hybridized forms or modes. The issue of the middle voice in relation to representing or writing trauma raise this question in an accentuated manner.<sup>79</sup>

LaCapra ritiene che né la storiografia né la letteratura debbano essere considerate superiori. Inoltre, ritiene che l'arte sia in grado di esprimere le caratteristiche più significative di eventi traumatici come l'Olocausto grazie alla non-referenzialità del

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 196.

proprio discorso. In particolare, parla di una narrativa sperimentale che può coinvolgere i processi di *acting out* e *working through*:

Redemptive narrative is a narrative that denies the trauma that brought it into existence. And more experimental, nonredemptive narratives are narratives that are trying to come to terms with trauma in a post-traumatic context, in ways that involve both acting out and working through. This is a perspective through which you can read a great deal of modern literature and art, as a kind of relatively safe haven in which to explore post-traumatic effects.<sup>80</sup>

Anne Whitehead, una studiosa inglese, ha creato il termine «Trauma Fiction» nel suo saggio omonimo<sup>81</sup> nei primi anni del XXI secolo, nel tentativo di esprimere in modo organizzato e sistematico le modalità con cui il trauma viene rappresentato nella letteratura contemporanea. Whitehead ha sistematizzato le tecniche di rappresentazione del trauma nella letteratura contemporanea integrando la critica sul trauma e la narrativa post-traumatica. Secondo Whitehead, la «trauma fiction» sarebbe il risultato di tre correnti o realtà culturali simili e strettamente connesse: il postmodernismo, il postcolonialismo e l'eredità postbellica.<sup>82</sup> Il postmodernismo fin dall'inizio si impegna a recuperare la memoria del passato attraverso l'uso di tecniche innovative che contraddicono l'idea della storia come metanarrazione. La narrativa del trauma condivide con la produzione postmoderna la volontà di superare le tecniche narrative convenzionali, al fine di trasmettere l'impatto negativo e deformante dell'evento traumatico. La narrativa postcoloniale ha sempre privilegiato la dimensione interiore ed individuale dell'essere umano rispetto alle narrazioni collettive e pubbliche. Analogamente, la letteratura del trauma cerca di recuperare storie spesso trascurate, con l'obiettivo di far emergere una memoria che altrimenti sarebbe stata dimenticata. In questo modo, la narrativa traumatica consente ai contenuti culturali repressi di emergere e contribuisce al processo di riscrittura delle convenzionali rappresentazioni storiche. Per quanto riguarda l'eredità postbellica bisogna considerare come la guerra sia rimasta una figura centrale nella letteratura contemporanea, con molti autori che si sono basati

---

<sup>80</sup> Ivi, pp. 79-80.

<sup>81</sup> A. Whitehead, *Trauma Fiction*, cit.

<sup>82</sup> Ivi, p. 87.



sulle esperienze delle due guerre mondiali per testimoniare gli eventi che hanno sconvolto il mondo nel XX secolo, diventando veri e propri traumi.<sup>83</sup>

Whitehead identifica delle caratteristiche specifiche, sia a livello tematico sia a livello stilistico, che distinguono la narrativa del trauma come un genere riconoscibile nella letteratura contemporanea. La prima caratteristica è individuata ispirandosi alle teorie di Caruth, che vedono il trauma come un ritorno ossessivo delle immagini del passato nel presente: Whitehead riconosce la presenza di fantasmi perturbanti nella narrativa traumatica che disturbano la vita dei protagonisti e causano una disconnessione temporale. Nei testi che affrontano il trauma, il ritorno degli spettri rappresenta contenuti del passato che non possono essere esorcizzati o elaborati correttamente. Inoltre, gli effetti della latenza del trauma si manifestano nella natura frammentata della narrazione testimoniale, che richiede al lettore l'adozione di nuove tecniche di lettura. Le teorie di Felman e Laub sul tema della testimonianza costituiscono la base per la seconda caratteristica tematica della narrativa del trauma: in questo tipo di narrativa, si stabilisce un fragile equilibrio tra il narratore e il pubblico, poiché il racconto del trauma è difficile sia da esprimere che da ricevere. Nei romanzi che presentano la testimonianza di esperienze traumatiche, il lettore diventa il primo testimone del trauma e ha la responsabilità di trasmetterlo. Pertanto, la lettura diventa un atto che implica un comportamento testimoniale. Infine, il terzo carattere tematico della narrativa del trauma riguarda i *sites of memory*, cioè i luoghi che diventano importanti nella memoria collettiva a seguito di eventi traumatici. Nei romanzi che trattano questo tema, il paesaggio può assumere un ruolo importante nel processo di elaborazione del trauma, rappresentando una forza redentrice che contrasta la catastrofe.

La narrativa del trauma si caratterizza per l'utilizzo di norme stilistiche estreme, poiché alcuni eventi non possono essere espressi in modo convenzionale. Whitehead identifica tre strategie letterarie comuni nelle opere incentrate sul trauma e le sue conseguenze: l'intertestualità, la ripetizione e la presenza di una voce narrante frammentata. Gli autori di «trauma fiction» utilizzano una vasta gamma di intertesti, dalla semplice allusione alla citazione o alla parodia di un altro testo, per far emergere le tracce del passato nel presente come se fossero memorie represses che spingono per

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 63.

tornare in superficie. L'intertestualità può evocare un precedente letterario che influenza le azioni di un personaggio nel presente, portandolo verso lo stesso destino.<sup>84</sup>

Nella «trauma fiction», la ripetizione può manifestarsi a livello linguistico, visivo o narrativo, e rappresenta il ciclico ripresentarsi di un evento traumatico che spezza l'ordine cronologico. Ciò può manifestarsi attraverso parole chiave, oggetti o interi episodi che rievocano il trauma passato. Questa ripetizione può avere un effetto ambivalente: può essere negativa se ripete gli eventi passati senza permettere la loro elaborazione, o positiva se permette ai personaggi di superare il trauma attraverso un processo catartico di riformulazione. Tuttavia, spesso il recupero può avvenire solo attraverso il continuo racconto della storia del trauma in modi diversi e attraverso punti di vista molteplici.<sup>85</sup>

Nella «trauma fiction», la frammentazione della voce narrante è una caratteristica che implica una revisione del trauma da prospettive differenti. In questo modo, il passato può essere ricostruito e trasmesso all'intera comunità, offrendo la speranza di un recupero attraverso la condivisione di un'esperienza dolorosa da parte di molteplici voci. La testimonianza diventa così importante nel processo di elaborazione e superamento del trauma.

---

<sup>84</sup> Ivi, p. 85.

<sup>85</sup> Ivi, pp. 86-87.

## **Capitolo II**

### **Primo Levi narratore**

#### **Uno «strano potere di parola»**

Levi nasce a Torino il 31 Luglio 1919 da una famiglia borghese, ebrea non particolarmente praticante. Muore sempre a Torino nel 1987, forse suicida, precipitando dalla tromba delle scale di casa sua. Dopo aver frequentato il liceo classico, si laurea col massimo dei voti in Chimica. Nonostante le limitazioni accademiche e professionali imposte agli ebrei in seguito all'emanazione delle leggi razziali da parte del regime fascista, comincia a lavorare in alcuni laboratori chimici. Dopo l'armistizio dell'8 settembre intraprende una breve e poco fortunata avventura partigiana nel gruppo "Giustizia e libertà" operante in Valle d'Aosta, finita con l'arresto e il successivo internamento nel campo di concentramento di Fossoli, in Emilia. Nel febbraio del 1944 il campo passa sotto l'autorità nazista e i prigionieri vengono spediti nei Lager del nord Europa. Levi viene quindi deportato ad Auschwitz, dove trascorrerà un anno, fino alla liberazione del campo da parte dei sovietici nel gennaio del 1945. Nel campo riuscirà a sopravvivere grazie a un cambio di mansione dopo alcuni mesi: dal brutale e coatto lavoro che spettava ai detenuti tra i cantieri e le fabbriche del Lager, viene trasferito, grazie ai suoi studi chimici, in un laboratorio del campo, luogo in cui le fatiche erano nettamente minori, permettendogli di risparmiare energia nello sforzo lavorativo, per concentrarla nel tentativo di sopravvivere. Questo è uno dei motivi per cui Levi attribuisce la sua salvezza nel Lager più alla fortuna che alla forza d'animo o ad altre qualità personali: la fortuna di avere avuto una formazione chimica che gli ha permesso di lavorare in un laboratorio, la fortuna di essere stato nel campo solo un anno prima che venisse liberato dai russi, la fortuna di aver trovato un muratore italiano che lavorasse

nel campo e lo abbia aiutato, la fortuna di essersi ammalato una sola volta, la volta in cui i sani venivano evacuati andando incontro a morte certa.<sup>86</sup>

Levi considera per tutta la sua vita il Lager un luogo in grado di disvelargli verità profonde della natura umana. Auschwitz è fin da subito per lui un posto paradossale, è il luogo in cui per la prima volta si sente ebreo (lui che si è sempre ritenuto fortemente laico), dal momento che altri uomini lo reputano inferiore e lo trattano con violenza a causa di questa sua involontaria appartenenza religiosa, e allo stesso tempo è il luogo in cui smette definitivamente di credere in Dio, perché conclude che Auschwitz e una divinità religiosa non possano esistere nello stesso mondo: «Devo dire che l'esperienza di Auschwitz è stata tale per me da spazzare qualsiasi resto di educazione religiosa che pure ho avuto. [...] C'è Auschwitz, quindi non può esserci Dio».<sup>87</sup>

Dopo la liberazione del campo, in seguito a un lungo pellegrinaggio per mezza Europa, Levi riesce finalmente a raggiungere casa sua a Torino, dove inizia una doppia carriera da chimico-scrittore, in cui affiancherà per molti anni il lavoro di laboratorio prima, e fabbrica poi, alla produzione letteraria. Tornato a casa sente l'impellente bisogno morale e civile di raccontare quello che ha vissuto, e comincia a farlo prima oralmente ai suoi conoscenti, e poi a metterlo per iscritto in *Se questo è un uomo* (1947).<sup>88</sup> Quello che negli anni diventerà un grande classico del Novecento ha avuto una storia editoriale controversa, dal momento che appena terminato nel 1946, viene rifiutato dai grandi editori di Einaudi. Levi lo porta quindi a una piccola casa editrice torinese, la De Silva, la quale accetta il progetto e ne pubblica 2500 copie. Levi apparentemente non sembra risentire eccessivamente del rifiuto da parte di Einaudi, affermando lui stesso come la situazione dell'Italia fosse così carica di problemi da lasciare poco spazio a deportati che volevano raccontare le loro esperienze cariche di violenza e disperazione:

---

<sup>86</sup> Sulla vita di Levi si vedano M. Belpoliti, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015; C. Angier, *The Double Bond. Primo Levi: a Biography*, Londra, Penguin, 2022; trad. it. *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, Milano, Mondadori, 2022; M. Porro, *Primo Levi*, Il Mulino, Bologna, 2017; E. Mattioda, *Levi*, Roma, Salerno, 2011.

<sup>87</sup> F. Camon, *Conversazione con Primo Levi*, in P. Levi, *Opere complete III*, Torino, Einaudi, 2018, p. 858.

<sup>88</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947. Per quanto riguarda le citazioni testuali delle opere leviane e delle due interviste sono stati utilizzati i volumi: P. Levi, *Opere complete I*, Torino, Einaudi, 2017; Id., *Opere complete II*, Torino, Einaudi, 2017; Id., *Opere complete III*, Torino, Einaudi, 2017.

A quel tempo la gente aveva altro da fare. Aveva da costruirsele case, aveva da trovare un lavoro. C'era ancora il razionamento; le città erano piene di rovine; c'erano ancora gli Alleati che occupavano l'Italia. La gente non aveva voglia di questo, aveva voglia di altro, di ballare per esempio, di fare feste, di mettere al mondo dei figli. Un libro come questo mio, e come molti altri che sono nati dopo, era quasi uno sgarbo, una festa guastata.<sup>89</sup>

A questo poi si va ad aggiungere il problema della memoria divisa della guerra in Italia in seguito all'armistizio dell'8 settembre. Si esce infatti da una guerra civile che ha visto opposti repubblicani e partigiani, e che ha avuto evidenti strascichi nella politica e nella società del dopoguerra, creando una forte opposizione dal momento che i partiti hanno partecipato alla Resistenza in modo diverso. La memoria problematica della guerra, o addirittura la sua completa rimozione sono fatti tristemente consueti in paesi divisi. La seconda guerra mondiale suscita una tentazione all'oblio direttamente proporzionale alla gravità dei fatti che l'hanno occupata: più atroci sono gli avvenimenti, meno volentieri li si ricorda.

Oltre ai motivi storici e sociali, si può asserire anche a cause stilistiche e letterarie per cui l'opera di Levi abbia suscitato qualche dubbio da parte degli editori einaudiani. La lingua di *Se questo è un uomo* suona come desueta in quel periodo storico e letterario perché è percepita come classica, in controtendenza con le forme «contemporanee» che si ricercano al tempo: una lingua nuova e fresca che sia imparentata col parlato, con dialoghi e semplici descrizioni, una lingua «neorealista». Levi non è un letterato per cui è completamente estraneo alla sperimentazione letteraria di quegli anni. I suoi modelli non sono a lui contemporanei, la sua è una lingua marmorea che si appoggia sullo stile efficace e conciso della tradizione italiana, macchiandosi qua e là di termini tecnici. Ne risulta quindi una lingua con troppi riferimenti a un universo culturale canonizzato, che nel secondo dopoguerra era rigettato e fuggito a favore di una lingua in grado di raccontare le vicende belliche e la nuova realtà sociale dell'Italia, a lungo oscurata dalla retorica e dalla propaganda di regime.

Per quanto riguarda invece il caso specifico della casa editrice einaudiana bisogna considerare come in realtà abbia ritenuto indispensabile una collana di testimonianze, dando però maggiore importanza agli scritti sul fascismo, sulla guerra e sulla lotta

---

<sup>89</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, cit., p. 37.

partigiana. Per quanto riguarda le opere sul Lager, Einaudi ne riconosce l'importanza, ma riserva dubbi sul loro successo commerciale: l'argomento si pensava potesse essere insopportabile al pubblico perché al tempo spesso sfruttato e trattato in modo enfatico. Ai redattori einaudiani in quei mesi arrivano un altissimo numero di testimonianze che pongono in primo piano i fatti accaduti, facendo scivolare sullo sfondo la capacità letteraria. Si può quindi concludere che le origini del rifiuto siano complesse e non riguardino solo la casa editrice e i suoi componenti, ma in senso più ampio i problemi di un'epoca storica e di una situazione sociale. Levi decide di riproporre il libro a Einaudi, il quale lo pubblica nel 1958, trovando finalmente una diffusione nazionale e internazionale che la locale De Silva non era riuscita a garantire all'opera.

Il libro nasce come documento testimoniale, però risente fortemente della natura scientifica dell'autore, venendo strutturato quindi con una scrittura chiara, oggettiva e referenziale, rigorosamente aderente ai fatti realmente avvenuti. La componente descrittivo-riflessiva e quella narrativo-diaristica si alternano in tutto il testo. Della vita infernale del Lager Levi descrive tutti gli aspetti, perfettamente consapevole del loro carattere estremo e a tratti inverosimile, cercando sempre di illuminare con la luce della ragione la situazione del campo. Quello che rende la testimonianza di Levi un modello per il genere è l'essere riuscito ad affiancare alla chiarezza e semplicità espositiva della descrizione dei fatti, la propria interpretazione personale attraverso il suo occhio da uomo di laboratorio, il quale gli permette di non smettere mai di osservare i comportamenti delle persone intorno a sé, come se si trovasse all'interno di una gigantesca esperienza biologica e sociale. Levi non rinuncia mai a capire, neanche nel posto più irrazionale della storia dell'umanità. Questo deriva sicuramente dalla sua educazione scientifica, che lo porta sempre a domandarsi il perché delle cose e a dare una spiegazione il più possibile razionale al comportamento degli uomini che lo circondano. Levi si avvicina a questo ambiente mostruoso ma nuovo del Lager con curiosità «naturalistica». Nonostante questo sforzo continuo e profondo, Levi concluderà di non essere riuscito a comprendere le ragioni profonde della strage a cui ha assistito, affermando che quanto è avvenuto non si può capire, ma questo non significa che bisogna rinunciare a provarci. La verifica continua sull'uomo e sui suoi limiti si può notare anche dal titolo: *Se questo è un uomo* non è un solo una domanda retorica per denunciare la condizione a cui è portata la persona nel Lager, ma è anche una verifica

scientifico di cosa rimanga di umano in una condizione così disperata. Da una parte c'è la calma scientifica e indagativa della natura umana, dall'altra l'emozione traumatica per un'esperienza sconvolgente. Da una parte c'è la volontà di raccontare con lucidità, dall'altra la difficoltà a ricordare eventi così violenti e dolorosi. La risposta che Levi cerca di dare all'esperienza traumatica è letteraria e scientifica, patetica e razionale.

La scelta stilistica è quella di un tono pacato per rendere il testo più universale e chiaro possibile.<sup>90</sup> Infatti per conseguire questo scopo il tempo verbale che usa Levi è il presente. La temporalità in Levi è costruita, è un presente simulato, una ricostruzione ex post attraverso cui sottopone il trauma al filtro della letterarietà e del saggismo, riuscendo a guardare al campo come a un caso esemplare da osservare. La scelta stilistica è soggettiva e influenza l'oggettività del testo. Il valore letterario di *Se questo è un uomo* è nella chiarezza e nella forza comunicativa presente nell'elegante scrittura, che non viene mai meno nonostante l'urgente bisogno di liberazione interiore da una tragedia devastante confessata dall'autore. La psiche personale viene lasciata ai margini del testo, però rimane nella scelta dello stile. Il conflitto e il trauma sono tenuti sotto controllo e fanno vedere qua e là dei bagliori di presenza. Il testo è una lava pacificata che in alcuni punti frigge ancora. Nonostante la forte aderenza alla realtà nella sua narrazione Levi decide di lasciare fuori i particolari crudi di violenza, o le imprese sensazionalistiche di eroi o traditori perché non gli interessava raccontare delle eccezioni, ma della normalità, dei molti, degli uomini qualsiasi che non avevano la forza di opporsi o salire sulla macchina della distruzione nella quale erano inseriti.

Al primo libro segue la produzione de *La tregua* (1963),<sup>91</sup> in cui Levi rievoca il viaggio di ritorno dal Lager a Torino, attraversando diversi paesi dell'Europa dell'Est, affiancato da picareschi compagni di avventura. Il genere testimoniale è lo stesso che ha caratterizzato il primo libro, ma il tono e il clima di questa seconda opera sono completamente diversi. Infatti se per *Se questo è un uomo* la critica ha individuato come modello principale di Levi l'*Inferno* di Dante per l'ambientazione disastrosa, la forte materialità di alcuni passi e la citazione diretta di alcuni versi (come il celebre capitolo "Il canto di Ulisse"), per quanto riguarda *La tregua* il modello può essere considerato l'*Odissea* omerica, dal momento che il viaggio di ritorno per un'Europa distrutta dalla guerra ha un clima rilassato e avventuroso, perché si ha la sensazione di aver passato il

---

<sup>90</sup> Per la lingua e lo stile dell'autore si veda: P. V. Mengaldo, *Per Primo Levi*, Einaudi, Torino, 2019.

<sup>91</sup> P. Levi, *La tregua*, Torino, Einaudi, 1963.

peggio e si avverte una possibilità di rinascita senza limiti, paragonabile alle pulsazioni che trasmettono le descrizioni del caos primordiale presenti in certe cosmogonie antiche. In seguito Levi comincia a scrivere una serie di racconti di genere parascientifico che riunirà in un volume nel 1966 con il titolo *Storie Naturali*,<sup>92</sup> firmandosi con lo pseudonimo Damiano Malabaila. L'utilizzo di un nome falso è una scelta fatta perché dopo aver scritto due libri "seri" riguardanti i campi di concentramento, Levi pensa che il pubblico avrebbe potuto non apprezzare un libro con dei racconti fantascientifici e a tratti fortemente scherzosi. Sarà Levi stesso a dare delucidazioni a proposito di questo cambio di regime, spiegando come ci sia una continuità tra il Lager e queste invenzioni letterarie, dal momento che le *Storie naturali* sono una raccolta di smagliature presenti nella realtà, che vanno a mettere in pericolo le basi morali e civili della nostra società, e come il Lager sia da inquadrare come il più grande vizio della ragione che l'uomo abbia mai creato. Strettamente legata a questa raccolta sia per tema sia per stile sarà poi *Vizio di forma* (1971),<sup>93</sup> un altro gruppo di racconti.

L'avanzare contemporaneo dell'attività lavorativa nell'ambito chimico e della produttività letteraria trova compimento nella scrittura de *Il sistema periodico* (1975)<sup>94</sup> una raccolta di racconti intitolati ognuno con un elemento chimico della Tavola di Mendeleev, e corrispondente a un evento della vita di Levi, tra esperienze di lavoro, ricordi personali dell'infanzia, dell'università o del Lager, fondendo la sua attenzione per la tecnologia con la tematica autobiografico-memoriale. Sempre seguendo il filone creativo biografico-scientifico Levi nel 1978 scrive *La chiave a stella*, derivante dalla rielaborazione di molti racconti legati alla sua professione scritti negli anni. In questo caso la presenza biografica dell'autore viene scissa in due figure complementari: Libertino Faussone operaio specializzato dal vivo senso della dignità del proprio lavoro e dal forte dialetto piemontese, e il suo interlocutore, un chimico con la passione della scrittura che ascolta le imprese professionali dell'altro, per poi metterle per iscritto nel libro stesso che i lettori hanno fra le mani. Il rimando biografico tra i due personaggi e l'autore raggiunge il suo culmine nella decisione finale del chimico di rinunciare al lavoro tecnico per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura, cosa che farà proprio in quegli anni anche Levi. Per certi versi Levi è uno scrittore pedagogo di sé stesso perché nei

---

<sup>92</sup> Id., *Storie Naturali*, Torino, Einaudi, 1966.

<sup>93</sup> Id., *Vizio di forma*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>94</sup> Id., *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975.



suoi testi racconti di sé e per sé, cerca di mettere ordine nella sua vicenda come se solo raccontandola per iscritto possa assumere una forma chiara e comprensibile, mostrando una verità nascosta che lo scrittore ha il desiderio di comunicare al pubblico.

Levi utilizza i diversi generi come avesse a disposizione un'antologia di esempi e non esitasse a prelevare ciò che di volta in volta gli serve per narrare. Attinge indistintamente da autori classici della tradizione che ha studiato al liceo, a scritti darwiniani e altri autori scientifici, e a concetti tecnici che ha appreso sul lavoro. Uno dei tratti fondamentali di Primo Levi è quello di essere uno scrittore estraneo alla letteratura, perché vi è arrivato da autodidatta, attaccandosi a una tradizione culturale italiana che era rimasta appartata rispetto alle turbinanti sperimentazioni che avvenivano al tempo nel resto d'Europa. Il suo essere rimasto fuori dalla discussione letteraria del secondo Novecento non è un elemento che gli fa perdere importanza, al contrario lo esalta, perché gli conferisce caratteristiche uniche nel panorama letterario del suo tempo. Ha allo stesso tempo tracce di scrittore dell'Ottocento e tratti di un inatteso postmodernismo, grazie al suo uso della parodia, della citazione e del riutilizzo della letteratura del passato con interpretazioni diverse.

L'ultimo libro scritto da Levi è *I sommersi e i salvati* (1986)<sup>95</sup> in cui ritorna sulla tragedia del Lager, con l'intento di riflettere con maggiore lucidità a distanza di anni su quello che è avvenuto ad Auschwitz. Levi decide di tornare su questi argomenti che, vista la sua produzione letteraria precedente, sembravano superati, perché vede intorno a sé morire sempre più testimoni diretti della strage e nota l'avanzare di tesi revisioniste che tendono a relativizzare o addirittura negare quello che è avvenuto nei campi. Sente quindi il bisogno di riprendere in mano la questione per dare nuovamente il suo contributo al dibattito, ed evitare che episodi del genere si possano ripetere in futuro. Per Levi è inconcepibile che il sistema concentrazionario nazista possa essere ridotto a uno degli innumerevoli episodi di sterminio di cui è costellata la storia dell'umanità, dal momento che «mai tante vite umane sono state spente in così breve tempo e con una così lucida combinazione di ingegno tecnologico, di fanatismo e di crudeltà».<sup>96</sup> Levi sviluppa quindi una serie di riflessioni, a partire dagli avvenimenti del Lager, che attraversano tutta la sua produzione letteraria, e che qui vengono finalmente esposte con consapevolezza e lucidità. Sono riflessioni volte a mettere in luce i meccanismi storici,

---

<sup>95</sup> Id., *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>96</sup> Id., *I sommersi e i salvati*, in *Opere complete II*, cit., p. 1147.

ideologici e psicologici che hanno prodotto i campi nazisti, riflettendo su come quanto avvenuto in Europa in quegli anni possa ripetersi in futuro se un uso della memoria etico e attivo andasse ad atrofizzarsi, non dimenticando mai però allo stesso tempo come lo sterminio avvenuto ad Auschwitz sia un fenomeno estremamente eccezionale. Il titolo del libro è dovuto al fatto che secondo Levi esistono due tipi di uomini nel Lager: i sommersi e i salvati. Tra i sommersi Levi distingue due gruppi, i «mussulmani»,<sup>97</sup> la massa più indifesa e sfortunata che soccombe prima di aver avuto il tempo e la forza di adeguarsi alle condizioni della vita, e quelli moralmente più saldi che si estinguono ugualmente ma senza perdere la loro dignità. I salvati sono composti da un piccolo numero di prigionieri che sono sopravvissuti per una combinazione di eventi improbabili, e da un cospicuo numero di persone che hanno goduto di qualche privilegio, entrando di diritto nella «zona grigia».<sup>98</sup> La zona grigia è una dimensione del campo, e della vita in senso lato, in cui il confine tra vittima e carnefice, tra bene e male, si fa più sfumato, e si realizzano infinite forme di collaborazione tra le parti. La zona grigia è una categoria ampia e non definita in cui hanno trovato spazio sia persone oneste che vi sono entrate solo per ottenere il minimo indispensabile per sopravvivere (fra cui Levi stesso si colloca), sia categorie di persone ben più inquietanti, che dei privilegi derivati dall'appoggio ai nazisti godevano e trovavano realizzazione, arrivando a compiere atti di efferata e ingiustificata violenza. Levi spiega, esponendo il caso di Chaim Rumkowski,<sup>99</sup> come alla base della collaborazione ci sia la sete di potere che abbaglia, fa perdere lucidità e fa dimenticare come si sia tutti destinati alla stessa fine, e di come quel piccolo pezzo di potere che si ottiene possa al massimo allungare la vita leggermente, ma non cambiarne la sorte: «Col potere veniamo a patti, volentieri o no, dimenticando che nel ghetto siamo tutti, che il ghetto è cintato, che fuori del recinto stanno i signori della morte, e che poco lontano aspetta il treno».<sup>100</sup> Quanto è più ristretta l'area del potere, tanto più si ha bisogno di ausiliari esterni; tanto più è dura l'oppressione, tanto è più diffusa tra gli oppressori la disponibilità a collaborare col potere. Secondo Levi, brutalità e pietà possono coesistere nello stesso individuo perché sono entrambi meccanismi di cui non conosciamo perfettamente il funzionamento, e

---

<sup>97</sup> Id., *Se questo è un uomo*, in *Opere complete I*, cit., p. 64.

<sup>98</sup> Id., *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 1164-1186.

<sup>99</sup> Racconto riportato in P. Levi, *Lilit e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1981; in *Opere complete II*, cit., pp. 292-297.

<sup>100</sup> Id., *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1169.

perché non esiste proporzionalità tra la pietà che proviamo e l'estensione del dolore da cui la pietà è suscitata. Con questo concetto, Levi si oppone alla divisione manichea della realtà che porta alla separazione netta tra vittime e carnefici. Questo per Levi è un concetto semplicistico perché il nemico nel Lager non era solo esterno, ma anche interno. Ognuno lottava per la propria sopravvivenza senza remore, non ponendosi problemi a danneggiare il prossimo, ma pensando solo al proprio vantaggio. Così si è andata a costruire una classe di prigionieri-funzionari che collaborano col potere che li sta uccidendo. È una struttura interna complicata che confonde la nostra capacità di poter giudicare. Il Lager è un laboratorio in cui questa zona grigia raggiunge la sua massima efficacia. Levi approfondisce con interesse questo argomento perché ritiene che non sia solo una categoria del Lager, ma che abbia degli strascichi anche nella realtà di tutti i giorni, nel momento in cui è coinvolto un gruppo di persone in una logica di un vertice che comanda e una base che ubbidisce.

Nonostante questo ritorno con maggiore lucidità sull'argomento comunque l'autore non riesce a dare una risposta definitiva al perché fossero stati commessi quegli atti nel Lager. Riesce solo a dire che bisogna continuare a lottare senza arrendersi, utilizzando una memoria attiva, mai passiva e atrofizzata. Levi si pone di fronte al tema della memoria in modo problematico. La stessa scrittura di *Se questo è un uomo* nasce da una domanda: è giusto che del Lager resti memoria o invece è necessario cancellare il ricordo di una così tremenda esperienza? Secondo Levi ricordare è dovere perché nessuna esperienza, anche la più traumatica, è priva di senso, ma ognuna costituisce un elemento di conoscenza. Scrivere è scandagliare la memoria, per questo lo scrittore non smette mai di scrivere, perché continua a cercare la verità anche se questa è sommersa dall'inspiegabile. I Lager sono un incidente della storia, ma possono ripetersi, e l'unico modo che vede Levi per evitare che questo accada è l'utilizzo della memoria in modo attivo ed efficace. La memoria del narratore tende a deformarsi nel corso del tempo perché un ricordo troppo spesso evocato ed espresso in forma di racconto tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma collaudata dell'esperienza. Levi stesso alla fine de *I sommersi e i salvati* afferma che il libro è imperfetto perché è basato su ricordi lontani, e come per questo sia basato più su considerazione che su ricordi, si sofferma più sullo stato delle cose qual è oggi che non sulla cronaca retroattiva. Occorre ricordare, ma senza imbalsamare un documento, rendendo inerti i fatti. La memoria è un

elemento scivoloso dal momento che nei dettagli emergono duplicità, come la violenza dei detenuti verso i più deboli di loro e la banalità del male dei carnefici. La memoria di Levi è selettiva, critica e conoscitiva, guarda alla figura umana da un punto di vista non antropocentrico, rendendo la vicenda ricordata viva e spunto di riflessione continuo.

## Testimone e scrittore

I primi racconti della sua vicenda Levi li fa in treno tornando da Pescantina, Verona, verso Torino. Le prime settimane del suo rientro sono caratterizzate da questa dinamica, lui che racconta e gli altri sconvolti che ascoltano. *Se questo è un uomo*, e di conseguenza tutta la produzione successiva, nascono da un bisogno orale e da un bisogno di fermare sulla carta le cose accadute. Levi dopo il Lager ha l'esigenza di scrivere, di passare da testimone a scrittore, non solo per un bisogno di testimonianza civile, ma anche per quello di guarigione dal maleficio del Lager. La testimonianza di Levi diventa quasi un bisogno impellente, una necessità su cui poggiare la propria esistenza. Al ritorno da Auschwitz lo stato d'animo di Primo Levi è esattamente quello del vecchio marinaio di Samuel Taylor Coleridge:

il mio raccontare [...] in treno e così via era di questo tipo. Sì, dicevo, questo gesto del costringere l'invitato a nozze, che ha tutt'altro per la testa, a stare a sentire questa storia di malefici, mi assomigliava molto, soprattutto allora, e ho scritto *Se questo è un uomo* in questo stato d'animo. Cioè, anche se tu adesso hai altro da fare, io ti voglio raccontare cosa è successo, cosa mi è successo.<sup>101</sup>

Per Primo Levi, Coleridge rappresenta un forte modello di ispirazione. Il titolo della raccolta *Ad ora incerta* (1984)<sup>102</sup> deriva da un verso dell'autore inglese, che viene anche citato integralmente nell'inizio della poesia «Il superstite», dedicata a Bruno Vasari: «Since then, at an uncertain hour, / Dopo di allora, ad ora incerta, / Quella pena ritorna / E se non trova chi lo ascolti / Gli brucia in petto il cuore»;<sup>103</sup> La quartina

---

<sup>101</sup> D. Amsallem, *Il mio incontro con Primo Levi*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 879

<sup>102</sup> P. Levi, *Ad ora incerta*, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>103</sup> Id., *Ad ora incerta*, in *Opere complete II*, cit., p. 737.

completa, nella sua versione originale, viene inoltre collocata all'inizio de *I sommersi e i salvati*. Levi è affascinato dall'analogia tra lo stato d'animo del sopravvissuto del campo di concentramento e quello del naufrago scampato a una maledizione oscura. Secondo Levi, il messaggio del sopravvissuto di Auschwitz rimane quello di un individuo che racconta di eventi accaduti in un mondo separato, un universo a parte, come il mondo onirico che ha attraversato il vecchio marinaio nel suo viaggio. Il desiderio ossessivo di trasmettere la realtà di Auschwitz, di imporla come una verità universale, non esclude il problema sottostante dell'accoglienza di questa testimonianza da parte di una società che rifiuta di ascoltare gli orribili racconti di un superstite. Per Levi, il sopravvissuto del campo, anche se finalmente accettato, rimaneva sempre una figura scomoda: «Mi sentivo simile al Vecchio Marinaio di Coleridge, che abbranca in strada i convitati che vanno alla festa per infliggere loro la sua storia di malefizi».<sup>104</sup> Il Vecchio Marinaio è appena sfuggito a una strage, il peso della quale sente gravare sulla propria coscienza. La sua frenesia di narrare non è ancora una testimonianza completa, ma è il prodotto di un'ossessione, la traccia di ricordi brucianti e non ancora padroneggiati. Allo stesso modo nel sopravvissuto sopravvive ancora l'angoscia di udire di nuovo, da un momento all'altro, i comandi dei nazisti nel campo. Il vecchio marinaio, che ha vissuto personalmente un evento tragico, è spinto dalla necessità di liberarsi di quell'esperienza angosciante attraverso il racconto, rivolgendosi a chiunque lo ascolti. L'urgenza e la necessità di raccontare rappresentano per Levi il primo stimolo per il processo evocativo della scrittura e, allo stesso tempo, ne costituiscono un fondamento imprescindibile, poiché il ritorno dalla deportazione determina un bisogno fisiologico di liberarsi da quell'esperienza tramite la narrazione.

Non è banale per Levi essere vivi dopo l'esperienza del campo di concentramento, ed essere qui a raccontare quello che gli è avvenuto. Sente un dovere e una pressione verso chi non ce l'ha fatta ed è morto, per cui il testimone diventa per lui la persona che deve raccontare l'inaudito. Questa convinzione è rafforzata dal fatto che quello che è avvenuto nel Lager secondo la volontà dei carnefici sarebbe dovuto rimanere nascosto. La testimonianza nel Lager è stata strappata coi denti, come la sopravvivenza stessa:

---

<sup>104</sup> Id., *Il sistema periodico*, in *Opere complete I*, cit., p. 570

i militi delle SS si divertivano ad ammonire cinicamente i prigionieri: «In qualunque modo questa guerra finisca, la guerra contro di voi l'abbiamo vinta noi; nessuno di voi rimarrà per portare testimonianza, ma se anche qualcuno scampasse, il mondo non gli crederà. Forse ci saranno sospetti, discussioni, ricerche di storici, ma non ci saranno certezze, perché noi distruggeremo le prove insieme con voi. E quando anche qualche prova dovesse rimanere, e qualcuno di voi sopravvivere, la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti: dirà che sono esagerazioni della propaganda alleata, e crederà a noi, che negheremo tutto, e non a voi. La storia dei Lager, saremo noi a dettarla».<sup>105</sup>

C'è un disagio nell'essere tra i pochi sopravvissuti, è forte la sensazione di essere vivo al posto di qualcuno più degno di tale destino. Il concetto di testimone assume un ulteriore valore a questo punto:

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i “mussulmani”, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione. [...] Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi appunto; ma è stato un discorso “per conto di terzi”, il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte. I sommersi, anche se avessero avuto carta e penna, non avrebbero testimoniato, perché la loro morte era cominciata prima di quella corporale. Settimane e mesi prima di spegnersi, avevano già perduto la virtù di osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi. Parliamo noi in loro vece, per delega. Non saprei dire se lo abbiamo fatto, o lo facciamo, per una sorta di obbligo morale verso gli ammutoliti, o non invece per liberarci del loro ricordo; certo lo facciamo per un impulso forte e durevole.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Id., *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1147.

<sup>106</sup> Ivi, pp. 1095-1096.

Per il sopravvissuto il racconto diventa impellente e irrinunciabile, portando spontaneamente al passaggio da testimone a narratore. Il turbamento in questo primo periodo è così forte che la scrittura diviene una specie di terapia per reagire al veleno di Auschwitz. Levi è prima di tutto una persona vittima degli orrori concentrazionari di Auschwitz, i quali gli hanno procurato una ferita non rimarginabile. Quello che ha vissuto è qualcosa che va oltre la concezione razionale di quello che può essere accettato dall'uomo novecentesco, è un trauma profondo e irrazionale che in quanto uomo di scienza e ragione farà sempre fatica a superare. A causa di questo, per riprodurlo, Levi e altri "testimoni letterari" si sono affidati a qualcosa che non cercasse corrispondenza nella realtà, ma a qualcosa che ne valicasse i confini, ovvero la finzione. Questo può sembrare paradossale per uno scrittore testimoniale che fa dell'aderenza alla realtà la sua cifra stilistica, ma Levi ritiene che per quanto riguarda la testimonianza il modo migliore per rappresentare la verità essenziale del Lager sia la scrittura letteraria, grazie al suo essere «menzogna vera».

La testimonianza per Levi inizia già nel Lager, mossa dalla sua curiosità e dal suo spirito di osservazione. Questa non è una cosa scontata perché c'è chi decide di tornare e non testimoniare e chi non riesce a tornare. Tra testimonianza e sopravvivenza si apre un legame, una tensione che si ripete tra la testimonianza e la narrazione, tra la funzione e la finzione testimoniale, tra la veridicità della testimonianza e la necessaria finzione del narratore.

Daniele Del Giudice<sup>107</sup> ha individuato ne *La tregua* il momento cardine in cui Levi passa da essere testimone-narratore a narratore-testimone, nel punto in cui passa dal racconto del Lager al racconto del viaggio. Inizialmente Levi fa ancora testimonianza al posto di coloro che non ce l'hanno fatta e che sono andati incontro alla morte, poi lentamente si passa alla narrazione di una varia umanità in una situazione mitopoietica primordiale in cui la guerra è finita, la pace è ancora da conquistare e tutto è da costruire. I due ruoli si invertono senza però separarsi mai, perché alla base di ogni narrazione successiva ci sarà sempre l'esperienza concentrazionaria. Da qui in poi, nella produzione successiva, la testimonianza assumerà forme diverse rispetto alla fisionomia di testo documentario che ha avuto in *Se questo è un uomo* e in una parte de *La tregua*,

---

<sup>107</sup> D. Del Giudice, *Introduzione*, in P. Levi, *Opere complete I*, cit., pp. IX-LI.

ma non abbandonerà mai più l'autore torinese, è troppo forte il legame iniziale con il motore originale della sua scrittura per liberarsene.

Levi ha dichiarato più volte che senza Auschwitz non sarebbe mai diventato scrittore. Allo stesso tempo, tuttavia, prima del Lager aveva già scritto delle poesie e dei racconti, per cui già durante la sua permanenza nel campo il suo punto di vista era quello dello scrittore-chimico. Per tutta la sua carriera letteraria Levi sarà uno scrittore d'occasione, non c'è infatti libro o racconto che non nasca da un'occasione offerta da una sua esperienza personale. Come ha scritto Marco Belpoliti:

Levi scrittore non è opera delle occasioni, ma al contrario le occasioni sono le sue opere. I due primi libri nascono rispettivamente dalla deportazione e dal lungo e tortuoso viaggio di ritorno; *Il sistema periodico* è il risultato del suo lavoro di chimico (ma è anche una sorta di autobiografia); *La chiave a stella* è il frutto di incontri e di viaggi, sino all'ultimo libro, *I sommersi e i salvati*, che è la coraggiosa rivisitazione del proprio passato, il bilancio della propria iniziale «occasione».<sup>108</sup>

Levi rimarrà sempre diviso a metà tra la verità del testimone e la finzione dello scrittore. È consapevole che una testimonianza è valevole solo se è veritiera; infatti, nella seconda edizione di *Se questo è un uomo* si possono notare alcuni accorgimenti volti a rendere più verosimile il racconto. Sono correzioni minime, come un nome o una caratteristica fisica, ma molto importanti se sommate. Invece lo scrittore manipola la realtà per scrivere, la adatta facendo uso della finzione. Il problematico rapporto tra queste due tendenze opposte, aderenza alla realtà e sfociamento nella finzione, attraversa tutta l'opera leviana, c'è un continuo dialogo tra esperienza e invenzione, a partire dalle produzioni testimoniali, fino ad arrivare ai racconti fantascientifici: mentre in quest'ultimi si parte da una base di esperienza per poi spostarsi verso la finzione, nella prima produzione testimoniale, si resta più aderenti alla realtà, mascherando eventuali interventi finzionali da parte dello scrittore perché sarebbero difficili da accettare dal lettore.

Il passaggio da testimone a narratore non è senza conseguenze perché ci si sposta da uno statuto che ha come caposaldo l'aderenza alla realtà e la lontananza da ogni tipo di invenzione, pena l'accusa di mendacità, a uno statuto che ha intrinseche, per

---

<sup>108</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, cit., p. 128.



definizione, componenti finzionali. Levi degli avvenimenti presenti nel suo libro ha fatto esperienza in prima persona, nessuno li conosce meglio di lui, però allo stesso tempo, essendo una produzione personale, non potrà mai essere imparziale perché il porsi singolarmente stabilisce sempre un punto di vista personale e specifico. Levi è consapevole di questa parzialità della sua testimonianza, però nonostante ciò non rinuncia a chiedere giustizia attraverso essa, ritenendola un elemento importante per giudicare i colpevoli:

Insomma io voglio, noi vogliamo, soltanto giustizia. D'altra parte il giudice non è parte lesa e nemmeno il testimone lo è nell'atto di testimoniare. Io sono il testimone, quindi devo esprimermi con la lingua del testimone in giudizio, pacatamente e sobriamente, e non con la lingua del persecutore, né del vendicatore. Il testimone offre al giudice il modo di giudicare. E il giudice siete voi.<sup>109</sup>

Levi è consapevole del valore della sua testimonianza, e sa bene che se verrà confermata avrà il valore di prova, per questo sceglie di svilupparla con un linguaggio, preciso e sobrio, così da garantire la massima efficacia e la minima incomprensione al lettore. Levi, avendo attraversato in prima persona l'evento traumatico, instaura una relazione complessa con il ricordo dello stesso. I suoi ricordi rimangono vivi, intensi e apparentemente non fatica nel riprodurre sulla pagina scritta quello che gli è avvenuto nel Lager, riuscendo allo stesso tempo a esaurire il suo bisogno di raccontare, che il dovere morale di dare testimonianza affinché il più grande pubblico possibile potesse conoscere le vicende. Ci si domanda però nel passaggio da testimonianza a narrazione, come il racconto di Levi possa essere creduto se è caratterizzato da un coinvolgimento così intenso e soggettivo, sebbene efficacemente stemperato. Va considerato che la memoria non conserva mai isolati i ricordi, ma li modifica operando attivamente su di essi, specialmente se sono collegati a emozioni forti e intense. Un esempio di questo lavoro "mendace" da parte della memoria possono essere i racconti di alcuni gesti, che si compivano abitualmente all'interno del campo in maniera così ripetitiva da essere riportati come automatizzati in maniera indistinta, anche laddove probabilmente non hanno avuto luogo. Data quindi per assodata la fallibilità della memoria a causa del

---

<sup>109</sup> G. Poli, G. Calcagno, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, p. 128.

suo continuo lavoro di rielaborazione e sintetizzazione, bisogna accettare come in una narrazione, compresa quella di Levi, il criterio di veridicità non stia nella precisione dei dettagli che vengono proposti, ma nel valore morale che viene trasmesso dal testo. È qui che sta la maggiore ricchezza evocativa e rivelatrice di una composizione letteraria rispetto a un preciso ma freddo documento storico intento a inseguire una presunta oggettività. Così facendo si può partire da un trauma vissuto, riviverlo attraverso la pagina scritta e conferire valore morale all'evento.

Per questo motivo Levi ha utilizzato tutta una serie di scelte finzionali che certificheranno anche nella pratica il passaggio da testimone a narratore. Si può partire dalla scelta del tempo della narrazione delle vicende del campo, ovvero un presente storico che rende l'idea dell'eterna ripetizione di una stessa situazione in un tempo immobile, fino ad arrivare all'appiattimento di alcuni personaggi a un gesto o a un tratto per esprimere al massimo le loro potenzialità nello spazio narrativo che Levi concede loro, quasi mai più della durata di un capitolo. La capacità di Levi di dare profondità a questi personaggi in poche pagine, a volte in poche righe, assimilandoli a un atto della loro persona, sottraendoli al tempo e alla trama in un momento di eterna istantaneità, è possibile grazie all'applicazione continua delle azioni tipiche del laboratorio chimico «osservare, ricordare, commisurare» applicate al laboratorio di morte che era il campo di concentramento. Se si comincia a perdere la curiosità per ciò che ci circonda e la capacità di analizzarlo e problematizzarlo, anche nella situazione più complicata, allora vuol dire che si sta cominciando a morire. Queste qualità però non servono solo a sopravvivere nel campo, ma sono anche indispensabili al narratore. Come ha scritto Del Giudice:

Levi riesce a dare la forma che dà a *Se questo è un uomo* non perché è un chimico, ma al contrario perché è fin da subito un narratore, uno scrittore, formato, certo, anche scientificamente, che 'scrive' mentalmente l'esperienza del Campo nel tempo stesso in cui la vive. Già lì, ad Auschwitz durante Auschwitz, si mette al lavoro la forma che il libro avrà successivamente, e rapidissimamente al suo ritorno.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> D. Del Giudice, *Introduzione*, cit., p. XXXVII.

Del Giudice, nella sua introduzione all'opera omnia leviana, ha notato come l'autore torinese sia stato più volte soggetto a operazioni distorsive da parte della critica che ne hanno complicato la ricezione. Sebbene in un primo momento abbia subito una sorta di derealizzazione mediatica post-moderna,<sup>111</sup> escludendo la componente antropologica e conflittuale della sua poetica, e appiattendolo la sua produzione a una dimensione prettamente testimoniale,<sup>112</sup> successivamente si è cercato di correggere il tiro, andando però in alcuni casi a incagliarsi all'estremo opposto perché:

Nel nostro desiderio di riconoscere in Levi quel grande narratore e scrittore che è, cerchiamo spesso per prima cosa di sottrarlo alla funzione testimoniale quasi suonasse riduttiva, investendo per bilanciamento sulla parte fantastica o fantascientifica e 'd'invenzione' della sua opera. Al contrario, Levi, scrittore multiforme e poliedrico, è grande non a prescindere dal suo tema, da uno dei suoi temi, ma proprio per questo, e per la forma nella quale l'ha narrato.<sup>113</sup>

La verità di questa affermazione si può constatare attraverso un rapido scorrimento della bibliografia leviana. *Se questo è un uomo* e *La tregua* sono libri strettamente testimoniali e autobiografici. *La chiave a stella* è un insieme di racconti di

---

<sup>111</sup> Sul concetto di postmoderno si vedano R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991; trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2015.

<sup>112</sup> A tal proposito si può prendere come esempio emblematico la complessità dell'inizio dell'edizione italiana di *Se questo è un uomo*, e la riproposizione semplicistica che ne è stata fatta nell'edizione americana. Nella prima pagina dell'edizione italiana troviamo la poesia «Shemà», che ha un contenuto che collide col testo che troveremo nelle pagine successive dal momento che ha un tono biblico, profetico e invettivale: invita a ricordare assolutamente, è un imperativo alla memoria. Nella prefazione che segue c'è subito una smentita dei toni della poesia: la postura dell'autore è adesso pacata e riflessiva, il rapporto tra memoria e oblio è conflittuale, si considera il fatto che non si possa ricordare tutto con esattezza, forse non si può ricordare nulla. Fin da queste due diverse parti della soglia del libro, che si susseguono una dopo l'altra, si può notare l'alternanza tra l'emozione traumatica per un'esperienza sconvolgente e la calma scientifica e indagativa della natura umana dall'altra: da una parte c'è la volontà di raccontare con lucidità, dall'altra la difficoltà a ricordare eventi così violenti e dolorosi. Si percepisce fin da subito uno sforzo epico nel tentativo di far convivere queste due tendenze, che può andare oltre la semplice testimonianza, fornendo complessità al documento e rendendolo quasi un testo antropologico. Il titolo stesso non è più solo una denuncia della condizione umana nel Lager, ma anche la dichiarazione di una verifica scientifica di cosa rimanga di umano in una condizione così disperata. Nell'edizione americana invece questa complessità tematica viene rimossa attraverso la traduzione del titolo con «Sopravvivere ad Auschwitz», e la cassazione della poesia e della prefazione. Vengono quindi escluse le componenti antropologiche e conflittuali, lasciando solo quella testimoniale. Auschwitz viene presentato esclusivamente come massimo simbolo del male, qualcosa di troppo grande per essere affrontato con pazienza e lucidità, come invece cerca di fare Levi nel libro.

<sup>113</sup> D. Del Giudice, *Introduzione*, cit., p. XIX.

invenzione, con personaggi immaginari che fanno testimonianza di propri eventi passati, fortemente ispirati a eventi biografici dell'autore, primo fra tutti l'evento conclusivo del libro, ovvero la decisione da parte dell'interlocutore di Liberto Fausone di lasciare il lavoro di chimico per dedicarsi interamente alla scrittura. In *Storie Naturali*, *Vizio di forma*, e *Lilit e altri racconti* Levi produce racconti fantascientifici in cui proietta nel futuro inquietudini che vive personalmente osservando le storture della società del presente, incapace di superare con maturità e riflessioni eticamente esaustive i traumi di cui è stato testimone nel passato. Ne *Il sistema periodico* la tavola di Mendeleev funge da cornice scientifica e finzionale per sviluppare attraverso gli elementi chimici la propria vita da parte dello scrittore torinese. Ne *I sommersi e i salvati* l'essere riusciti a sopravvivere a quel che si dovrà raccontare non basta al reduce per giustificare presso sé stesso e presso gli altri la propria sopravvivenza, richiedendo un'ulteriore riflessione sui fatti di cui è stato testimone.

Al passaggio personale di Levi da testimone a scrittore, segue anche il mutamento della sua ricezione, in modo però molto più lento. Levi inizialmente è considerato solo il testimone per eccellenza, e dal punto di vista letterario trascurato ai grandi studiosi. Viene riconosciuto come scrittore solo molto tardi, all'inizio degli anni Ottanta. Spesso gli autori vengono studiati e letti fuori dalla cornice storica in cui sono vissuti e hanno operato; quando questo accade significa che hanno raggiunto la statura di classici perché trasmettono messaggi così forti che si slegano dal tempo in cui sono stati scritti, influenzando allo stesso modo i contemporanei come le generazioni successive.

## **La figura del centauro**

Levi non opera mai una distinzione netta tra la sua attività di scrittore e quella di chimico, anzi tiene sempre a sottolineare come la formazione scientifica scelta in gioventù gli offrì punti di vista e strumenti originali straordinariamente utili nella propria opera di scrittore. Infatti, nonostante egli abbia pubblicato diversi libri e raccolte, si è sempre considerato un chimico più che uno scrittore, definendosi uno "scrittore-non scrittore". È Levi stesso a spiegare così la sua vocazione:

Non è mia intenzione dire che per scrivere un libro bisogna essere “non scrittore”, ma che io sono approdato a questa qualifica senza sceglierla. Io sono un chimico. Sono approdato alla qualifica di scrittore perché, catturato come partigiano, sono finito in Lager come ebreo.<sup>114</sup>

Inoltre, non solo egli non si considera un vero e proprio scrittore, ma per molti anni anche altri scrittori e critici, come Cesare Pavese, si rifiutano o non riconoscono in Levi la figura di uno scrittore, almeno fino al 1975. Belpoliti, a questo proposito, lo identifica come un uomo dalla “natura centauresca”:

Davvero Levi è un centauro, possiede una doppia natura: scrittore e testimone, italiano ed ebreo, chimico e intellettuale [...]. *Se questo è un uomo* non è solo un libro sulla testimonianza, ma una lunga riflessione sulla natura umana in condizioni estreme; è un libro di etologia. Vi si parla dell’animale-uomo. E questo è un altro aspetto della sua natura bifida: scrittore e scienziato, testimone ed etologo.<sup>115</sup>

Partendo dalle parole di Belpoliti, possiamo constatare quanto sia difficile racchiudere Primo Levi all’interno di una categoria. Sebbene la vulgata tenda a ridurre Levi a testimone, bisogna rilevare come il torinese sia uno scrittore complesso e stratificato che ha attraversato diversi generi e ambiti di interesse durante la sua produzione letteraria. È stato in successione, e a volte nello stesso momento, scrittore, chimico, linguista, etologo, testimone, antropologo, diarista, autobiografo, narratore orale, scrittore politico, scrittore ebraico, autore italiano e piemontese, poeta, autore di romanzi, racconti e aforismi, narratore realista e fantascientifico. Levi è un corpo estraneo alla letteratura perché vi arriva per istinto, formandosi in una tradizione italiana rimasta appartata rispetto alle sperimentazioni del resto d’Europa. Possono essere individuati come suoi modelli la novella romantica ottocentesca per il suo bozzettismo, la scapigliatura, il verismo, la letteratura scientifica e fantascientifica.

L’ibridazione che sicuramente salta maggiormente all’occhio nella pagina leviana è quella tra letteratura e scienza, conseguenza naturale della sua scissione professionale tra chimico e scrittore. Levi aspira a una scrittura epica sulla scia degli autori che ha

---

<sup>114</sup> M. Belpoliti, A. Cortellessa, *Da una tregua all’altra*, Milano, Chiarelettere, 2010, p. 31.

<sup>115</sup> Ivi, pp. 27-28.

letto da ragazzo, ma allo stesso tempo è stato un chimico e da questo primo mestiere ha saputo trarre vantaggio nello scrivere, utilizzando un lessico preciso e raro, e un processo inventivo di scrittura sviluppato in modo accurato come fosse un'indagine chimica, e nella composizione di libri che possono essere considerati composti chimici manipolati in laboratorio con pazienza.

La tensione tra le due professioni raggiunge il culmine ne *La chiave a stella*, alla fine del quale la biografia dell'autore entra prepotentemente nella produzione finzionale, imponendo al personaggio lo stesso cambio professionale da chimico a scrittore che aveva compiuto Levi in quegli anni. La decisione finale è preceduta da una riflessione esemplare nel dialogo con Faussonne, presente nel racconto «Tiresia», in cui vengono confrontati pregi e difetti del lavoro come chimico e come scrittore, problematizzando in maniera non banale la questione:

Gli ho sempre risposto che fare confronti è difficile; che tuttavia, avendo fatto anche mestieri simili al suo, gli dovevo dare atto che lavorare stando seduti, al caldo e a livello del pavimento, è un bel vantaggio; ma che, a parte questo, e supponendo che mi fosse lecito parlare a nome degli scrittori propriamente detti, le giornate balorde capitano anche a noi. Anzi ci capitano più sovente, perché è più facile accertarsi se è “in bolla d'aria” una carpenteria metallica che non una pagina scritta; così può capitare che uno scriva con entusiasmo una pagina, o anche un libro intero, e poi si accorga che non va bene, che è pasticciato, sciocco, già scritto, mancante, eccessivo, inutile; e allora si rattristi, e gli vengano delle idee sul genere di quelle che aveva lui quella sera, e cioè mediti di cambiare mestiere, arie e pelle, e magari di mettersi a fare il montatore. Ma può anche capitare che uno scriva delle cose, appunto, pasticciate e inutili (e questo accade sovente) e non se ne accorga o non se ne voglia accorgere, il che è ben possibile, perché la carta è un materiale troppo tollerante. Le puoi scrivere sopra qualunque enormità, e non protesta mai: non fa come il legname delle armature nelle gallerie di miniera, che scricchiola quando è sovraccarico e sta per venire un crollo. Nel mestiere di scrivere la strumentazione e i segnali d'allarme sono rudimentali: non c'è neppure un equivalente affidabile della squadra e del filo a piombo. Ma se una pagina non va se ne accorge chi legge, quando ormai è troppo tardi, e allora si mette male: anche

perché quella pagina è opera tua solo tua, non hai scuse né pretesti, ne rispondi appieno.<sup>116</sup>

Dopo aver esposto la questione, Levi afferma che non si può stabilire che un mestiere sia meglio dell'altro, dal momento che sarebbe come sostenere la superiorità del genere maschile su quello femminile, o viceversa. L'utilizzo del mito di Tiresia da parte dell'autore per esporre questa sua riflessione, per certi versi è affine a quello fatto di un'altra figura mitologica, proprio quel centauro a cui viene accostato l'autore stesso. Il fatto che Levi sia diviso tra il mestiere primario di chimico e quello secondario di scrittore è esposta, seppur in modo diverso, sia nel mito di Tiresia che nel racconto «Quaestio de Centauris»: il risultato migliore si ottiene sommando i due opposti, provandoli entrambi e prendendo il meglio da ognuno dei due, e non scegliendo esclusivamente uno ed escludendo l'altro. E questo si può dire che caratterizzi tutta l'opera leviana, ibrida nel riproporre episodi identici ma in momenti diversi, trattandoli con stili e generi diversi, fornendo quindi al lettore chiavi di lettura diverse dello stesso evento. Si ottiene così una grande diversità di toni e analisi, unificati da un unico sguardo globale dell'autore, che tutti li attraversa.

Levi in quanto chimico si è confrontato quotidianamente con la materia, vivendo questa contrapposizione come una sfida impossibile da vincere definitivamente, ma estremamente stimolante nel tentativo di riuscirci, sia nel caso di un'operazione chimica sia nel caso di una produzione letteraria. Queste due dimensioni trovano una congiunzione nell' «autobiografia chimica» de *Il sistema periodico*, in cui ogni elemento della tavola di Mendeleev corrisponde a una storia, costruendo una cornice che va a riempirsi di tutti gli eventi più importanti della vita dell'autore. La chimica è una madre nemica con cui avere un rapporto dialettico diseguale, in continuo svantaggio, ma con margini di azione che permettono battaglia. Per vincere la materia occorre comprenderla, «e comprendere la materia è necessario per comprendere l'universo e noi stessi».<sup>117</sup>

La fascinazione per l'ibrido, se inteso non solo come mescolanza delle forme, ma anche come quella degli elementi, si può dire che per Levi provenga proprio dalla chimica, la quale è nel suo stesso statuto epistemologico scienza delle mescolanze. Il

---

<sup>116</sup> P. Levi, *La chiave a stella*, in *Opere complete I*, cit., pp. 1071-1072.

<sup>117</sup> Id., *Il sistema periodico*, cit., p. 891.

nesso tra chimica, narrazione ed esistenza influenza tutta la vita di Levi, ed è spiegato dall'autore stesso in un passo de *I sommersi e i salvati*, il libro dove la riflessione di quello che è avvenuto nel Lager raggiunge la massima lucidità:

Insieme col bagaglio di nozioni pratiche, avevo ricavato dagli studi, e mi ero portato dietro in Lager, un mal definito patrimonio di abitudini mentali che derivano dalla chimica e dai suoi dintorni, ma che trovano applicazioni più vaste. Se io agisco in un certo modo, come reagirà la sostanza che ho tra le mani, o il mio interlocutore umano? Perché essa, o lui, o lei, manifesta o interrompe o cambia un determinato comportamento [...] Ma soprattutto e specificatamente ho contratto dal mio mestiere un'abitudine che può essere variamente giudicata, e definita a piacere umana è disumana, quella di non rimanere mai indifferente ai personaggi che il caso mi porta davanti. Sono essere umani ma anche «campioni», esemplari in busta chiusa, da riconoscere, analizzare e pesare. Ora, il campionario che Auschwitz mi aveva squadernato davanti era abbondante, vario e strano; [...] comunque cibo per la mia curiosità, che alcuni, allora e dopo, hanno giudicata distaccata. Un cibo che certamente ha contribuito a mantenere viva una parte di me, e che in seguito mi ha fornito materia per pensare e per costruire libri. [...] Lo so, questo atteggiamento «naturalistico» non viene solo né necessariamente dalla chimica, ma per me è venuto dalla chimica. D'altra parte, non sembri cinico affermarlo: per me, come per Lidia Rolfi e molti altri superstiti «fortunati», il Lager è stata una Università; ci ha insegnato a guardarci intorno ed a misurare gli uomini.<sup>118</sup>

Levi è consapevole che non c'è contraddizione fra l'essere un chimico e l'essere uno scrittore perché a entrambe le operazioni presiede lo stesso procedimento di trapasso dall'oscuro al chiaro, e perché la precisione e la concisione, che caratterizzano il suo modo di scrivere, gli sono venute dal mestiere del chimico. La chiarezza, l'essenzialità, l'abitudine a pesare le parole, il non fidarsi delle parole approssimative sono tutte regole di Levi che possono essere applicate a entrambe le sue professioni.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Id., *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 1234-1235.

<sup>119</sup> Per il rapporto tra Levi e la scienza si vedano M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp. 274-280; C. Angier, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, cit.; E. Mattioda, *Levi*, cit., pp. 88-115; P. Antonello, *Primo Levi and 'man as maker'*, in R. Gordon (Ed.), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 89-104; E. Mattioda, *Primo Levi fra scienza e letteratura* in «Voci dal mondo per Primo Levi: in memoria, per la memoria», Firenze, Firenze University



Al di là della chimica, ma volendo analizzare il rapporto di Levi con la scienza in generale, non si può notare come sia estremamente ricco e complesso. Dopo averne riconosciuto la fondamentale importanza all'interno della sua vita, non si adagia a elogiare i vantaggi e il progresso che ha garantito all'umanità, ma si impegna nell'arco di tutta la sua produzione, prima con la descrizione della stortura concentrazionaria, poi con narrazione di futuri mondi distopici nelle raccolte di racconti, a metterne in evidenza gli eccessi e i problemi a cui un uso non equilibrato della stessa potrebbe portare. Levi più volte ribadisce di avere grande fiducia nella scienza, perché antiretorica e progressiva, al contrario dell'educazione impartita nelle scuole durante il regime fascista, che era portatrice di una verità assoluta e indimostrabile. Questa fiducia però allo stesso tempo tentenna perché il suo tempo è quello in cui della scienza sono stati fatti gli usi peggiori, da Auschwitz a Hiroshima. Da un lato troviamo il piacere per una chimica intesa come manipolazione della materia, dall'altro viene messo in evidenza il vizio di forma della scienza moderna. Anche il concetto stesso di scienza è problematizzato perché Levi distingue nitidamente tra le diverse branche della stessa, non ammassandole una sull'altra in modo semplificatorio. Quando parla di chimica l'autore è entusiasta perché ritiene possa esaltare la capacità di un singolo di operare con efficacia sulla materia, viene interpretata come un'avventura simile a quella dei cacciatori dell'antichità che dovevano ingegnarsi per ottenere la sopravvivenza nelle sue istanze più basilari, come catturare gli animali e scaldarsi. Quando invece guarda all'astrofisica, prevale l'angoscia di un universo cieco e distruttore, di cui non si riescono a individuare cause e finalità, e il tentativo di comprenderlo non può che lasciare spazio al non senso.

Parlare di scienza in Levi significa parlare inevitabilmente di lavoro, dal momento che lo scrittore ha legato gran parte della sua vita all'esercizio professionale delle sue conoscenze chimiche in laboratorio e nell'industria. Il lavoro e la scrittura sono state per anni due facce diverse della stessa persona, andando a definire in maniera esemplare la natura centauresca dell'autore di cui stiamo parlando. Levi considera il lavoro la sintesi tra cultura ed etica,

---

Press, 2007, pp. 1-9; C. Ross, *Primo Levi's Science-fiction*, in R. Gordon (Ed.), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, cit., pp. 105-118.

un sistema per moderare le spinte che portano alla dominanza del collettivo sugli individui (o a singoli che dominano la collettività); forse è proprio per questo che professa una grande propensione per l'avventura, per gli uomini e gli scrittori d'avventura, cioè per quelle esperienze che, in modo simile alla sua, portano l'individuo a temprarsi in mezzo ai gorghi dell'esistenza. Conrad<sup>120</sup> e London [...] hanno sintetizzato in modo mirabile, secondo Levi, questo conflitto formativo tra la natura e l'individuo, tra la conservazione della specie e la sopravvivenza del singolo.<sup>121</sup>

All'attività intellettuale che gli ha permesso di scrivere i libri Levi ha sempre affiancato l'elogio della attività pratica e manuale, grandi fonti di realizzazione da parte dell'uomo e spesso ragioni di vita. L'amore per il lavoro ben fatto non è solo un punto fondamentale per il Levi chimico del laboratorio, ma è un sentimento che percorre tutta l'opera e tutti i personaggi, veri e inventati, che la arricchiscono. Ne è un esempio indicativo Lorenzo, muratore italiano che lavora per un'impresa trasferitasi nella periferia di Auschwitz, che incrocia casualmente Levi ai confini del Lager, e lo aiuterà quotidianamente con la fornitura di cibo e di altri bisogni primari fino alla liberazione del campo. Lorenzo impiegherà tutte le sue abilità artigianali per costruire muri ben fatti nel Lager, pur sapendo che saranno muri inutili o con finalità terribili. Levi così facendo costruisce una sorte di epica del lavoro, nella quale lo strumento fondamentale sono le mani che operano direttamente sulla materia, senza speculazioni di livello intellettuale. L'operatività è accompagnata nella pagina da una mutazione dello stile, grazie all'immersione nel linguaggio del fare, gergo tecnico che non avrebbe di per sé valore letterario, ma l'acquista in quanto inserito propriamente in un clima epico. Del Giudice<sup>122</sup> sostiene che i libri di Levi abbiano tre anime – metallica, chimica e letteraria – accomunate tutte dal piacere e dalla fatica che ogni opera caratterizzata dal «lavoro ben fatto» porta. Il contrario del «lavoro ben fatto» è l'errore, e il collaudo è lo spazio che divide queste due dimensioni. Grande importanza ha proprio il collaudo negativo,

---

<sup>120</sup> Joseph Conrad è lo scrittore che ha avuto un impatto maggiore su Levi durante la sua giovinezza per quanto riguarda la scoperta del valore epico del lavoro, inteso come avventura, sfida e possibilità di commettere errori. Non a caso Conrad viene inserito dallo scrittore torinese ne *La ricerca delle radici* (Torino, Einaudi, 1981), l'antologia dei suoi modelli letterari e degli autori che più hanno influenzato la sua formazione, con il racconto «Un'occasione di provarsi».

<sup>121</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 387.

<sup>122</sup> F. Del Giudice, *Introduzione*, cit., p. XLVII.

una sconfitta nel tentativo di risolvere un problema, simbolo dell'umana fallibilità nel cercare di compiere un lavoro ben fatto. L'errore in un collaudo negativo porta a una riflessione e a un mutamento migliorativo.

Un altro grande campo di ibridazione in cui Levi si è a lungo cimentato è quello riguardante il rapporto tra fantascienza e testimonianza. Sembra difficile immaginare che un autore diventato celebre per la sua produzione testimoniale, una forma letteraria che ha la sua forza nell'aderenza alla realtà, abbia composto per gran parte della sua vita brevi racconti fantascientifici. È Levi stesso a dubitare del valore di questa sua produzione, come emerge dalle dichiarazioni rilasciate in un'intervista a Luigi Silori nel 1963:

La mia esperienza grossa è messa in bianco su nero, non avanza più nulla. Ho scritto qualche racconto di genere mal definibile, di genere fantastico, direi. E mi diverto molto a scriverne. Penso che se ne avrò ancora voglia, non dico ispirazione, perché è una parola troppo grossa... se ne avrò ancora voglia continuerò e forse li pubblicherò, per adesso sono ancora troppo pochi.<sup>123</sup>

Il rapporto con la sua produzione fantascientifica inizialmente è quindi problematico, perché ha paura che un cambio di genere così repentino rispetto alla sua prima parte di carriera letteraria, possa deludere i lettori che in lui vedono il testimone per eccellenza del Lager. Per questo firmerà la sua prima raccolta di racconti *Storie naturali* con il nome fittizio Damiano Malabaila:

Mi sono accorto che, fra il nome e i racconti, un rapporto sussiste, un'allusione compresa e raccolta da qualcuno di quegli strati profondo della consapevolezza intorno a cui oggi tanto si argomenta. Malabaila significa "cattiva baila"; ora, mi pare che da molti dei miei racconti spiri un vago odore di latte girato a male, di nutrimento che non è più tale, insomma di sofisticazione, di contaminazione e di malefizio. Veleno in luogo di alimento: e a questo proposito vorrei ricordare che, per tutti noi superstiti, il Lager, nel suo aspetto più offensivo e imprevedibile, era apparso proprio questo, un mondo alla rovescia.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> L. Silori, *L'approdo*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 16.

<sup>124</sup> P. Levi, *Note ai testi*, in P. Levi, *Opere I*, Torino, Einaudi, 1997, p. 1436.

Superate le incertezze iniziali, si convince come da un lato questa sua svolta possa garantire una novità prospettica anche alla sua produzione precedente, dall'altro possa essere elemento di continuità all'interno del suo percorso di riflessione e scrittura. Nelle successive edizioni, infatti, sarà inserito il nome originale dell'autore, avvalorando fieramente la scelta della produzione fantascientifica:

Ho scritto una ventina di racconti e non so se ne scriverò altri. Li ho scritti per lo più di getto, cercando di dare forma narrativa ad una intuizione puntiforme, cercando di raccontare in altri termini (se sono simbolici lo sono inconsapevolmente) una intuizione oggi non rara: la percezione di una smagliatura nel mondo in cui viviamo, di una falla piccola o grossa, di un "vizio di forma" che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà è del nostro universo morale... Certo, all'atto in cui li scrivo provo un vago senso di colpevolezza, come di chi commette consapevolmente una piccola trasgressione. Quale trasgressione? Forse questa: chi ha la coscienza di un "vizio", di qualcosa che non va dovrebbe approfondirne l'esame e lo studio, dedicarcisi, magari con sofferenza e con errori, e non liberandosene scrivendo un racconto.<sup>125</sup>

Le sue due anime, testimoniale e finzionale, sono inesorabilmente unite, devono procedere insieme e convivere. Sebbene Levi inizialmente sia preoccupato di «ingannare» i suoi lettori con il passaggio da «libri seri» a «racconti-scherzo», dopo questa riflessione arriva alla conclusione di come ci sia una evidente continuità tra le due produzioni. Sarà Levi stesso a precisare di che tipologia sono i suoi racconti fantascientifici, in un'intervista a Edoardo Fadini nel 1966, in occasione della messa in scena di alcuni suoi scritti prima dell'uscita di *Storie naturali*: «No, non sono storie di fantascienza, se per fantascienza si intende l'avvenirismo, la fantasia futuristica a buon mercato. Queste sono storie più possibili di tante altre. Anzi, talmente possibili che alcune si sono persino avverate».<sup>126</sup> Confessa inoltre, nella stessa intervista, di percepire come la fantascienza rispecchi il suo destino di «anfibia» e «centauro»,<sup>127</sup> il suo essere

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 1434.

<sup>126</sup> E. Fadini, *Primo Levi si sente scrittore «dimezzato»*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 17.

<sup>127</sup> La scrittura di Primo Levi è fortemente caratterizzata dalla presenza degli animali, un elemento di grande importanza sia in senso letterale che metaforico. Una delle fonti principali della scrittura di Levi è l'osservazione, grazie alla quale è in grado di cogliere le sfumature dei comportamenti umani, animali e della natura, e di ricavare da esse molteplici significati, ricondotti poi a una prospettiva più ampia.

diviso in due metà, la chimica e la scrittura; è la prima volta che Levi parla di sé stesso come di un centauro e della sua «spaccatura paranoica»:

Io sono un anfibio, un centauro (ho anche scritto dei racconti sui centauri). E mi pare che l'ambiguità della fantascienza rispecchi il mio destino attuale. Io sono diviso in due metà. Una è quella della fabbrica, sono un tecnico, un chimico. Un'altra, invece, è totalmente distaccata dalla prima, ed è quella nella quale scrivo, rispondo alle interviste, lavoro sulle mie esperienze passate e presenti. Sono proprio due mezzi cervelli. È una spaccatura paranoica (come quella credo, di un Gadda, di un Sinisgalli, di un Solmi).<sup>128</sup>

Vanna Zaccaro sostiene che proprio questo essere diviso in due metà, sentirsi duplice, sia «la condizione da cui, come è noto, si sviluppa il fantastico».<sup>129</sup> Infatti la fantascienza, con la sua naturale ambiguità, diventa il luogo ideale per far convivere le due anime leviane: nella scrittura possono confluire, in forma distorta e parodica, le esperienze di lavoro, mentre le novità della tecno-scienza vengono osservate dal punto di vista dell'ex deportato. I racconti di fantascienza coniugano l'esigenza di verità oggettiva del ricercatore con la libertà inventiva del letterato, così da poter superare la tanto discussa separazione fra le due culture.

La fantascienza di Levi è particolare, molto legata alla tradizione letteraria italiana. Usando le parole di Cesare Cases, si può dire che:

Levi si è ritagliato una zona "italiana" di fantascienza, in cui al posto della crudeltà della migliore fantascienza americana c'è la malinconia umanistica, al posto dello stile immediato e sbrigativo una maggior consapevolezza linguistica e un ineliminabile bagaglio culturale; al posto dei grattacieli e delle astronavi

---

Nell'Appendice di *Se questo è un uomo*, a trent'anni dalla sua esperienza, Levi esplicita la rilevanza zoologica del Lager e, di conseguenza, la sua funzione di etologo. (P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 303) Sull'immaginario legato agli animali nella scrittura leviana si veda N. Scaffai, *Gli animali di Primo Levi: straniamento, memoria e stereotipo (tra Storie naturali e I sommersi e i salvati)*, in «Modernità letteraria», n. 10, 2017, pp. 93-104.

<sup>128</sup> E. Fadini, *Primo Levi si sente scrittore «dimezzato»*, cit., p. 17.

<sup>129</sup> V. Zaccaro, *I racconti fantastici di Primo Levi*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXIV/3, 2006, pp. 135.

un'atmosfera casalinga di gabinetti scientifici, vecchi professori e commessi viaggiatori<sup>130</sup>

Nel 1971, in un'intervista a Lamberti-Ferrero, Levi introduce un'altra ragione del suo accostamento alla fantascienza: spiega come abbia sentito di aver esaurito la sua capacità di testimoniare in maniera diretta, ma di avere ancora alcune cose da dire e di non poterle esprimere che con un altro linguaggio non ancora sperimentato in quel momento.<sup>131</sup> L'anno seguente argomenta ulteriormente la questione rispondendo così alla domanda di Alfredo Barberis sul motivo per il quale abbia deciso a un certo punto della sua carriera di dedicarsi alla fantascienza:

Ho esordito come scrittore «d'occasione»: alcuni importanti avvenimenti della Storia mi hanno coinvolto, mi hanno reso testimone di fatti che non potevo tenere per me, mi hanno imposto di scrivere. Quando questa mia funzione si è esaurita mi sono accorto di non poter insistere sul registro autobiografico, e insieme di essere stato troppo «segnato» per poter scivolare nella narrativa ortodossa: mi è sembrato allora che un certo tipo di fantascienza potesse soddisfare il desiderio di esprimermi che ancora provavo, e si prestasse ad una forma di moderna allegoria. D'altronde la maggior parte delle mie *Storie naturali* è stata scritta prima della pubblicazione della *Tregua*.<sup>132</sup>

L'aver sentito il bisogno di scrivere racconti fantascientifici sarà sempre fonte di riflessione da parte di Levi. L'incertezza di Levi riguardo questa sua produzione emerge anche dalla scritta «Fantascienza?» presente sulla copertina della prima raccolta di racconti in commercio sul mercato. Questa incertezza è dovuta alla complessità di questi racconti leviani, definirli semplicemente fantascientifici risulterebbe riduttivo. Non a caso Calvino, in una lettera a Levi del 1961 conia per alcuni di questi racconti l'aggettivo «fantabiologici».<sup>133</sup> L'origine della fantasia di Levi risiederebbe, dunque, secondo Belpoliti nel «bios», cioè nel tema della vita, e metterebbe in comunicazione «i temi biologici e sociali di *Se questo è un uomo* con le fantasie narrative delle

---

<sup>130</sup> C. Cases, *Difesa di "un" cretino*, in «Quaderni piacentini», VI, 30, 1967, p. 98.

<sup>131</sup> L. Lamberti, *Vizio di forma: ci salveranno i tecnici*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 36.

<sup>132</sup> A. Barberis, *Nasi storti*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 50.

<sup>133</sup> I. Calvino, *Lettera di I. Calvino a P. Levi, 22 novembre 1961*, in «Lettere 1940-1985», a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 695.

novelle».<sup>134</sup> La qualità peculiare della fantascienza dello scrittore torinese consisterebbe nel felice connubio tra la trasposizione fantastica dell'elemento scientifico e l'analisi dei comportamenti umani. Per Levi, la narrativa fantascientifica è un luogo in cui sviluppare una scrittura sperimentale che gli permetta di osservare, decostruire e ricostruire il reale. Il suo ricorso alla componente assurda della fantascienza è espressione del suo desiderio di sfidare gli usi distorti della scienza e di affidarsi a un relativismo cognitivo ed etico che cerca di conoscere gli esseri umani in profondità. Nelle sue narrazioni di possibilità e impossibilità, l'intreccio avventuroso si mescola alla realtà e contribuisce a creare una «trappola morale». Racconti realistici e vere e proprie invenzioni si combinano, e le vite di creature umane e animali, linguistiche e intellettuali si intersecano. Alcune sviluppano motivi più biologici, altre esplorano aspetti fantastici e altri ancora esplorano artisticamente i temi della creazione e dell'evoluzione, talvolta utilizzando ironicamente forme bibliche. L'immaginazione occupa un ampio spazio nell'opera di uno scrittore al quale, per molto tempo, sembra non sia stato permesso di scrivere opere creative. La possibilità di creare dà a Levi l'opportunità di sperimentare una maggiore libertà rispetto alla narrazione di eventi vissuti, ad esempio lo scrittore può ambientare la storia in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo. Per Levi l'invenzione è insita nella scrittura in tutti i sensi, compreso quello classico: non si può scrivere qualcosa di buono senza inventare, senza trovare qualcosa di nuovo che non c'era prima. Quindi, senza invenzione non c'è libro. Levi è consapevole di essere un centauro e sa che questo comporta delle difficoltà nel conciliare esperienza e narrazione, testimonianza e descrizione letteraria. La scrittura, anche quella autobiografica, è soggetta a certe finzioni narrative; lo stesso Levi non può fare a meno di dubitare della veridicità delle sue storie e della divergenza tra narrazione e realtà. Del resto, come nota Belpoliti, l'istanza fantastica è presente in tutte le sue opere, «anche in quelle più testimoniali», tanto da far pensare al fantastico «come a una delle vene narrative più forti della sua intera opera»:

Si pensi ad esempio alla galleria dei personaggi presenti in *La tregua*, dove l'attenzione al dettaglio fantastico sembra spesso forzare il quadro «realista» del

---

<sup>134</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, cit., p. 210.

racconto. Per questo possiamo dire che accanto allo scrittore testimoniale esiste sempre uno scrittore fantastico o fantascientifico.<sup>135</sup>

Levi è scrittore allo stesso tempo testimoniale, genere che prevede massima aderenza alla realtà, e di fantascienza, in cui la componente finzionale è fondamentale, ed è per questo che i suoi racconti fantascientifici hanno un legame di parentela con il Lager. Le storie di fantascienza classiche sono avveniristiche, quelle leviane invece hanno risvolti molto possibili anche nel presente o nel futuro prossimo. Ci racconta l'orrore del possibile, quel possibile che aveva sperimentato nell'orrore di Auschwitz. Ritengo che per concludere le parole di Belpoliti siano ancora una volta molto efficaci per spiegare la capacità di Levi di essere intrinsecamente due cose apparentemente opposte, ma tenute insieme nella pagina scritta:

Ogni racconto di Levi, anche quelli più divertenti, spiritosi, amabili, leggere, ritorna là, a quella natura duale, allo spazio che si estende tra il sogno e la realtà, spazio che le sue parole abitano in modo così apparentemente sereno, intelligente, e sempre problematico. Egli è uno scrittore profondo che nasconde la terribile profondità nella superficie delle parole.<sup>136</sup>

## La narrazione del trauma

«Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato»<sup>137</sup>: con questa frase emblematica Levi decide di chiudere la prefazione alla sua prima opera *Se questo è un uomo*. Levi si sente in dovere di fare questa affermazione perché è consapevole di due cose: «dire tutta la verità è impossibile per principio [...] dire nient'altro che la verità è meno facile di quanto sembri, anche quando non si nutre l'intenzione di mentire»<sup>138</sup>. Il problema si complica ulteriormente per i reduci del Lager dal momento che le vicende che andranno a narrare sono così estreme da essere tacciate come irreali. Il testimone nel Lager ha due pensieri fissi: sopravvivere alla follia a cui sta assistendo e

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 215.

<sup>136</sup> P. Levi, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2005, pp. XIII-XIV.

<sup>137</sup> Id. *Se questo è un uomo*, cit., p. 6.

<sup>138</sup> M. Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2013, p. 5.



narrare quello che gli sta succedendo. Infatti molti reduci una volta tornati dai campi sentono la necessità di raccontare ciò che hanno visto e vissuto durante il periodo della prigionia. Questa può essere considerata una tendenza generale dei sopravvissuti alla seconda guerra mondiale, non solo da associare all'esperienza concentrazionaria, ma allargabile anche ai soldati, ai partigiani e ai civili. Per questi motivi dopo il 1945 si ha un ritorno alla realtà per quanto riguarda la narrazione, e viene accantonata, almeno in parte, la sperimentazione modernista. Mentre nel primo Novecento il focus degli scrittori era sul singolo e sulla sua interiorità scissa, dopo le catastrofi del secondo ventennio del secolo gli intellettuali sono obbligati a rivolgere il loro sguardo su quello che avviene intorno a loro, non solo all'interno. Guerra, morte e persecuzione sono temi che hanno stravolto l'uomo, e il modello per raccontarli non è più quello modernista e autoreferenziale, ma quello eroico ed epico. Gli scrittori di questo periodo non sono più uomini completamente incapaci di prendere qualsiasi tipo di decisione, schiacciati dal peso dell'alienazione sociale e lavorativa, ma giovani che hanno vissuto la guerra più atroce della storia, hanno combattuto in montagna nelle formazioni partigiane, o sono stati deportati nei campi di concentramento. Sono stati travolti dalla Storia e obbligati a uscire fuori di sé, per affrontare una realtà che ha capovolto le certezze sociali e culturali costruite tra fine Ottocento e inizio Novecento. La guerra, con le sue disgrazie, sembra aver spazzato via tutte le nevrosi e le scissioni personali di inizio secolo; con la sua fine si vive una sensazione di azzeramento sociale e culturale su cui poter costruire qualcosa di nuovo e grandioso. Questo aspetto è spiegato efficacemente da Italo Calvino nella prefazione al suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, scritto nel 1947:

L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari, drammatiche, avventurose, ci si strappava la parola di bocca.<sup>139</sup>

L'enormità di questa tragedia umana ha fatto in modo che molti protagonisti di questi orrori, al momento del racconto non si siano preoccupati del modo in cui avrebbero dovuto testimoniare, ma su quello che avevano da dire. Molti di questi

---

<sup>139</sup> I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993, p. VI.

testimoni, nel momento di scrivere le loro esperienze, non si ponevano neanche il problema dello stile di scrittura, giacché ciò che a loro stava a cuore era cosa dire, e ad avvalorarlo era sufficiente l'autorevolezza di chi lo diceva. L'unico stile possibile era strettamente legato all'aderenza della narrazione alla realtà che avevano vissuto, all'urgenza e alla necessità di comunicare i fatti nella loro tragica e disumana effettività. I testimoni come Primo Levi invece, per rendere più efficace la narrazione, operano delle scelte stilistiche che ritengono più adatte per rendere maggiormente fruibile il testo. L'esito di verità del testo nel caso dell'autore torinese quindi non è soltanto quello degli eventi narrati, ma anche quanto di più approssimato all'indicibile cuore di ciò che appare non parlabile, ciò di cui ogni parola è inadeguata, l'evento-esperienza del Campo. L'attenzione degli scrittori, che dapprima era diretta solo al fatto di testimoniare e raccontare, si trova a dover far fronte ai problemi di espressione. Infatti, un dettaglio importante riguardo la testimonianza dell'esperienza del Lager è la disponibilità ad ascoltare di coloro a cui la testimonianza è rivolta, dal momento che i reduci sopravvissuti a un'esperienza così estrema portano con loro un bagaglio enorme di scene e di immagini cariche di orrore e di sofferenza, e concentrarsi sull'efficacia dei dettagli rischia di compromettere l'effetto complessivo del racconto. Queste esperienze tendono a sembrare a chi le ha vissute e a chi le ascolta irreali. L'impresa del racconto necessita quindi di attenzione riguardo il modo e il lessico da utilizzare, dal momento che esiste la possibilità che la narrazione del Lager venga interpretata non come realtà ma solamente come testo letterario.

Questo è un tema importante in Levi dal momento che emerge più di una volta nelle sue pagine la paura di non essere creduto, la quale gli crea l'angoscia e la disperazione che descrive nel sogno avuto nel Lager su un suo ipotetico ritorno a casa:

E passerebbe una donna, e mi chiederebbe «Chi sei?» in italiano, e io le racconterei, in italiano, e lei capirebbe, e mi darebbe da mangiare e da dormire. E non crederebbe alle cose che io dico, e io le farei vedere il numero che ho sul braccio, e allora crederebbe...<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 168.

Diventa quindi fondamentale per il testimone essere creduto, presentarsi come un narratore credibile che ha una reputazione tale per cui il suo racconto possa essere dato per vero, così da poter smuovere le coscienze di chi lo ascolta. Coloro che hanno scritto e testimoniato riguardo il vissuto della guerra, e in particolare dei campi, una volta tornati sono andati incontro a diverse difficoltà. Si sono trovati ad affrontare una vera e propria barriera dell'espressione, ovvero a non avere il modo per comunicare al mondo le tragedie a cui avevano assistito, a causa di una forte incomunicabilità dell'esperienza; la sfida consisteva nel trovare il modo adeguato di superarla cercando di mantenere una dimensione realistica. Rossend Arqués mette in evidenza proprio questo dilemma: «Si può accedere alla vera esperienza dei campi attraverso le parole? E se la risposta è sì, quali sono i possibili modi di comunicare il vissuto di ognuno? Quali le inevitabili trappole che ciascuno di questi modi porta con sé?». <sup>141</sup> È impossibile raccontare tutta la verità perché comunque la memoria è un filtro, che agisce in maniera ancora più forte nel momento in cui si cercano di ricordare esperienze estreme come quella del Lager, perché spesso hanno lasciato delle scorie sotto forma di trauma nella mente. La memoria è uno strumento fragile perché mette in correlazione due tempi diversi, presente e passato, e a volte il rapporto tra i due rischia di spezzarsi.

Riguardo questo dilemma sull'impossibilità del racconto della realtà, Calvino in *Lezione americane*, nello specifico in «Leggerezza», cerca una risposta attraverso la metafora del mito di Perseo. Nel mito, l'eroe, per sconfiggere Medusa senza guardarla negli occhi ed essere pietrificato, pianifica lo stratagemma di guardarla attraverso uno scudo-specchio.

Perseo riesce a padroneggiare quel volto tremendo tenendolo nascosto, come prima l'aveva vinto guardandolo nello specchio. E' sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello. <sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> R. Arqués, *Dante nell'inferno moderno: la letteratura dopo Auschwitz*, in «Rassegna europea di letteratura italiana» 33, 1 (2009), p. 89.

<sup>142</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 9.

Attraverso l'esempio di Perseo, Calvino espone il rapporto tra colui che scrive e la realtà: la letteratura può raccontare i fatti della vita, le vicende realmente accadute ma in modo indiretto ponendo una distanza tra il soggetto dell'enunciazione e l'oggetto dell'enunciato. Perciò lo scrittore si trova davanti a un bivio paradossale in quanto «se racconta la verità dei fatti non è creduta, ma se invece crea degli universi estetici letterari per essere più verosimile, quindi più efficace, insomma ancora più realistica, è accusata di falsità».<sup>143</sup> A questo ostacolo si riallaccia la letteratura negazionista, la quale non considera veri testimoni coloro che sceglievano il genere della fiction per raccontare fatti realmente accaduti. Paul Rassinier, noto negazionista, sostiene infatti che la ricchezza di dettagli con cui i romanzieri hanno descritto i campi di concentramento siano influenzati da lirismo, parzialità politica e odio verso il carnefice, perdendo la loro forza di denuncia, ed entrando a far parte del campo dell'immaginazione.<sup>144</sup>

Il genere della testimonianza si afferma infatti nel dopoguerra quando la letteratura, che combacia in questi anni in parte con il neorealismo, comprende memorie senza troppe pretese letterarie, appartenenti a coloro che avevano partecipato alla guerra, o romanzi e testi letterari incentrati sulle vicende belliche, e ambientati nei campi di sterminio o sulla Resistenza, cercando di spezzare il vincolo della letteratura con il concetto di finzione letteraria. Tuttavia non è possibile compiere questa operazione facilmente perché, malgrado la testimonianza si voglia presentare come realistica, «una volta scritta entra a far parte dell'universo letterario e si voglia o no, è connotata sia dal punto di vista della letteratura sia della finzione».<sup>145</sup> Lo vediamo per esempio in Levi, che nonostante rivendichi la veridicità dei fatti, non sempre si attiene alla realtà vera e propria. È l'autore stesso in un'intervista rilasciata a Germaine Greer nel 1985 ad aver ammesso che anche *Se questo è un uomo* non è stato scritto di getto come ha sempre sostenuto:

Durante questi quarant'anni ho costruito una sorta di leggenda attorno a quest'opera, affermando che l'ho scritta senza alcuna pianificazione, di getto senza

---

<sup>143</sup> R. Arqués, *Dante nell'inferno moderno: la letteratura dopo Auschwitz*, cit., p. 95.

<sup>144</sup> P. Rassinier, *Mensonge d'Ulysse*, Paris, Librairie Française, 1950, p. 9.

<sup>145</sup> R. Arqués, *Dante nell'inferno moderno: la letteratura dopo Auschwitz*, cit., p. 96.

meditarci sopra. [...] In realtà non è mai spontanea. Ora che ci penso, capisco che questo libro è colmo di letteratura.<sup>146</sup>

In quanto opera letteraria, la testimonianza diventa un genere esplicito caratterizzato da un autore che si assume la responsabilità del narratore e del protagonista, facendosi garante della loro veridicità. La testimonianza porta in sé degli ostacoli legati all'etica del mondo letterario che non possono essere sciolti. L'incontro tra il trauma e la pagina letteraria è problematico, è difficile adattare il vissuto traumatico alle esigenze della comunicazione, è necessario sfociare nella pagina finzionale, mettendo in gioco la propria credibilità.

Mario Barengi, nel suo libro *Perché crediamo a Primo Levi?*, si è interrogato a riguardo, e cercando di ragionare «sul tipo di veridicità che noi conveniamo di attribuire agli scritti testimoniali di Primo Levi»<sup>147</sup> ha affermato:

Perché crediamo a Primo Levi? Una risposta, inevitabilmente banale, ci riporta sulla dimensione delle impressioni immediate. Le pagine leviane hanno un accento di sincerità e autorevolezza che scaturisce direttamente dalle qualità della sua scrittura: l'andamento pacato e riflessivo, il rifiuto dell'enfasi, la tersità della stile, lo sforzo di raziocinio esercitato su una materia biografica di per sé ben più atta a ispirare gemiti o grida, che non parole.<sup>148</sup>

Levi nei suoi testi effettua dei cambiamenti riguardo i personaggi, alcuni probabilmente senza rendersene conto; dettagli che si possono verificare attraverso la testimonianza di coloro che sono presenti nei libri. Uno degli episodi di cui si discute di più è quello del capitolo «Il canto di Ulisse»<sup>149</sup> in *Se questo è un uomo*. In quest'occasione Levi fa da insegnante di letteratura italiana a un alsaziano in una condizione estrema: mentre camminano per il Lager, trasportando la zuppa per gli altri detenuti. In questi attimi concitati Levi decide di insegnare un po' di cultura italiana al compagno, selezionando dei versi che possano essere esemplari ed attuali: quelli del ventiseiesimo canto dell'*Inferno* dantesco, riguardanti Ulisse. Dante condannava la

---

<sup>146</sup> E. Ferrero, *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997, p. XII.

<sup>147</sup> M. Barengi, *Perché crediamo a Primo Levi*, cit., p. 3.

<sup>148</sup> Ivi, p. 39.

<sup>149</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 224-229.

spinta oltre d'Ulisse verso la conoscenza, Levi da buon positivista la apprezza: il destino della specie umana non è quello di vivere come una bestia, ma di elevarsi, servendosi della virtù e della conoscenza. Dante in questo caso viene rielaborato da Levi, diventando dignità dell'umano capace di resistere persino ad Auschwitz. Il messaggio che vuole comunicare Levi riportando questo passo però non si ferma a una lettura esclusivamente positiva dell'episodio, crea un'ulteriore livello di complessità e problematizzazione: l'autore non ha fiducia cieca nella cultura umanista, non è un'idealista che si è dimenticato dove si trova e chi vi ci ha mandato, e soprattutto non crede di poter scapparvi con lo spirito seguendo le parole Dante; la chiusura del capitolo combacia infatti con il naufragio di Ulisse e il ritorno nei due alla dimensione reale dell'inferno concentrazionario.

Confrontando questa pagina leviana con altre testimonianze riguardanti questo avvenimento risultano molteplici inesattezze, a partire dalla biografia del compagno (è Pikolo stesso a definire il ritratto fatto lui da Levi «forse un po' troppo lusinghiero»<sup>150</sup>), leggermente romanzata per necessità di trama:

Non era vero che prima della deportazione Jean fosse stato in Liguria; non era vero che avesse visto il mare; [...] il termine "Pikolo" è un'invenzione di Levi; il vocabolo usato era "Pipel", e la descrizione del ruolo come «fattorino –scritturale» è impropria.<sup>151</sup>

Le inesattezze continuano nella descrizione dell'evento, raccontato in modo diverso da Pikolo e da Levi. Jean Samuel, il vero nome di "Pikolo", afferma di non ricordare con la medesima intensità quell'evento e di ricordare invece un altro episodio di quella giornata, dimostrando come la memoria, in certi casi anche involontariamente, sia personale e fallace:

Un episodio della nostra storia comune essenziale nel suo libro e che pure, curiosamente, non lo è stato per me, che ne conservo un ricordo differente... Rivedo Primo che si concentra, teso nello sforzo di rammentare il testo in maniera esatta, e poi l'espressione di sollievo che non accompagna la scoperta di

---

<sup>150</sup> M. Barengi, *Perché crediamo a Primo Levi*, cit., p. 3.

<sup>151</sup> Ivi, p. 14.

un'interpretazione di quei versi cui non aveva mai pensato prima. [...] È tutt'altra la scena che, di contro, mi è rimasta profondamente impressa nella memoria. Quel giorno la Buna fu bombardata. Durante gli allarmi aerei il lavoro si interrompeva: ma gli ebrei, ovviamente, non avevano diritto a mettersi al riparo nei rifugi. Primo e io ci siamo ritrovati in un luogo che ricordo verdeggiante, forse una baracca in costruzione. Vi siamo rimasti una ventina di minuti, durante i quali non abbiamo fatto altro che parlare. Ci sentivamo al sicuro, ci fidavamo l'uno dell'altro. [...] Per me è stato un momento indimenticabile, fondamentale. Ci sentivamo al riparo, le SS e i Kapò erano lontani. Un momento di amicizia, di libertà. Dopo la guerra ho spesso chiesto a Primo di quell'episodio. Non se ne ricordava, mentre per me era stato così importante. Eppure, riferendosi a me, in *Se questo è un uomo* aveva scritto: «Ci eravamo scoperti nella eccezionale occasione di un allarme aereo». Ancora oggi m'interrogo su questo mistero della memoria: entrambi abbiamo avuto la sensazione di un incontro cruciale, indimenticabile, eppure quel ricordo non si fondava sugli stessi gesti, sulle stesse parole, sulle stesse emozioni.<sup>152</sup>

Barenghi afferma come alcuni passaggi del capitolo siano troppo «letterari» per essere avvenuti veramente «in quel desolato lembo dell'Alta Slesia mischiandosi insieme alle rudi voci che annunciavano in tedesco francese polacco la zuppa del giorno».<sup>153</sup> Diventa innegabile come Levi abbia modificato alcuni momenti di quanto era realmente accaduto, allo scopo di rendere il suo messaggio più potente e incisivo possibile, ottenendo senza dubbio «una testimonianza eccezionalmente persuasiva dell'energia che può sprigionare, anche a distanza di secoli, la poesia dantesca».<sup>154</sup> Questo episodio è indicativo per capire come Levi comprenda nel Lager il valore gnoseologico, pedagogico e politico della scrittura e della letteratura. Trasmette l'obbligo di riconoscere la dignità dell'uomo proprio lì dove tale dignità è negata e vilipesa.

Per queste operazioni non bisogna accusare Levi di essere un testimone infedele, o addirittura inaffidabile, ma bisogna tenere sempre bene in mente come la realtà del passato sia irrecuperabile, la forma artigianale con cui ci viene trasmessa è inevitabile ed è l'unico modo per farne conoscenza. Il criterio di veridicità non può essere costituito

---

<sup>152</sup> Ivi, pp. 86-87.

<sup>153</sup> Ivi, p. 17.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

dalla conformità fra la rievocazione memoriale e un evento intrinsecamente informale e non documentabile:

Ciò che conta è il valore morale dell'esperienza, che non si dà mai tutto nell' *hic et nunc* (o meglio, nell' *illic et tunc*). In questo, come in parecchi altri casi, non bisogna pensare ad un resoconto verbale teso a riprodurre una presunta oggettività dei fatti, bensì a un processo di costruzione di senso che muove dal vissuto e si sviluppa, lungo un arco di tempo impregiudicabile, attraverso il lavoro della memoria.<sup>155</sup>

Perciò l'importante non è il dettaglio riguardante il nome del personaggio o la precisione con cui è descritto l'evento, ma bensì il senso di ciò che è successo, i fatti e il lavoro di memoria operato dall'autore, poiché «il suo racconto ha una 'verità' non riconducibile alla mera corrispondenza con fatti tutto sommato banali».<sup>156</sup> Per le vittime la manipolazione della memoria è necessaria per sopravvivere al trauma, e questa operazione riesce perché la memoria non è solida e immutabile, ma deformabile continuamente dal passare degli anni e dall'azione di elementi esterni. Levi per farsi credere dal lettore capisce quindi come sia necessario modificare la forma degli avvenimenti, che, come spiega Barenghi:

Non significa tanto «cambiare» o «trasformare» (idea che presuppone l'esistenza di una «forma» originaria, che il vissuto non possiede), quanto dare forma, conferire una modalità di esistenza. Più precisamente, attribuire una maniera di presentarsi adatta a esigenze e funzioni specifiche – quelle per cui si ritiene opportuno registrare quegli eventi nella memoria. In primo luogo, l'accoglienza presso un uditorio collettivo, potenzialmente universale, che non ha cognizione diretta della realtà rievocata.<sup>157</sup>

Durante la sua detenzione nel Lager, l'autore assiste a quattordici impiccagioni pubbliche, ma in *Se questo è un uomo*, narra solamente di quella di "Ultimo". Levi, che non vuole soffermarsi sui dettagli cruenti della sua esperienza, sceglie questa

---

<sup>155</sup> *Ibidem.*

<sup>156</sup> *Ibidem.*

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 23.



probabilmente sia per l'economia della memoria che per l'unicità dell'evento trattato. "L'ultimo" non rappresenta solo un'altra vittima del Lager, ma l'ultimo uomo forte in grado di opporsi alla disumanizzazione in atto sui detenuti del campo da parte delle SS. Per trasformare l'esperienza traumatica del Lager in un'occasione di conoscenza Levi decide di rappresentare le persone del Lager in modo esemplare, per dimostrare le possibili reazioni dell'uomo all'interno di un luogo tanto ostile.

*Se questo è un uomo* è solo una piccola parte di quello che Levi ha scritto e vissuto nel Lager. Si basa su una «precisa economia di memoria»<sup>158</sup> fondata su selezione dei ricordi, ponderazione delle informazioni e distinzione tra memoria individuale e memoria collettiva. La memoria deve essere per sua natura selettiva perché è impossibile ricordare tutto, per cui di conseguenza è anche impossibile raccontare tutto. I vissuti che la narrazione vuole raccontare non sono riproducibili con esattezza, e non sarebbe neanche utile per trasmettere con efficacia l'esperienza del Lager, perché potrebbero impressionare l'uditore e distoglierlo dal messaggio fondamentale che l'autore voleva trasmettere. Quello che bisogna inseguire non è la cura del dettaglio o del particolare, ma individuare un livello di generalizzazione sufficiente a individuare il messaggio che si vuole trasmettere e renderlo comprensibile alla platea più ampia possibile, nel modo più efficace possibile. Per scrivere *Se questo è un uomo* è stato necessario passare «dall'orizzonte personale dei ricordi a quello collettivo della memoria»,<sup>159</sup> e perché questo avvenga è necessaria una distanza che permetta di far raffreddare la lava della materia che si andrà a raccontare. Solitamente l'operazione che compiono gli autobiografi è di impegnarsi nel recupero del passato per poterlo raccontare, ma per raccontare il Lager lo sforzo necessario è diverso, non bisogna fare sforzi di recupero; anzi bisogna stare attenti a non farsi sopraffare perché i ricordi sono troppo vivi e intensi, è un passato spaventoso in grado di schiacciare il presente a causa del trauma sempre vivo che alberga nelle menti dei reduci. Il trauma rende difficile collocare le esperienze nel passato e porle quindi alla distanza necessaria per ricordarle e poi raccontarle.

I termini dunque si capovolgono. Non occorre ricordare per raccontare, bensì raccontare per ricordare. Raccontare, distillare in forma di racconto, è il mezzo per

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 27.

<sup>159</sup> Ivi, p. 33.

conferire a quegli eventi lo statuto di passato per imprimervi quel contrassegno di anteriorità senza il quale non si dà la memoria [...], solo allontanandoli da sé, sospingendoli nel passato, quegli eventi potranno essere rappresentati – resi presenti – agli altri. Così le vicende personali, divenute prima ricordo, poi narrazione – cioè ricordo narrato – potranno farsi memoria collettiva.<sup>160</sup>

Inoltre Barengi ribadisce come «la qualità della sua scrittura: l'andamento pacato e riflessivo, il rifiuto dell'enfasi, la tersità dello stile»,<sup>161</sup> attraverso cui riesce a ragionare con pragmaticità ed essenzialità degli eccessi irrazionali del campo, rendendo il Lager un'opera di conoscenza, rendano la testimonianza leviana credibile ed efficace.

Infine il critico milanese si concentra su una motivazione più profonda per comprendere la credibilità che ha verso di noi la testimonianza leviana:

È l'intero fenomeno Auschwitz a costituire una colossale, immane paradosso, la persistenza di aspetti paradossali non può che avvalorare l'attendibilità della testimonianza. Dunque: a mio avviso Primo Levi è credibile soprattutto perché, nel suo impegno conoscitivo – che pure costituisce la *conditio sine qua non* del suo testimoniare – i conti non gli tornano.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 37.

<sup>161</sup> Ivi, p. 39.

<sup>162</sup> Ivi, p. 41.

## Capitolo III

### Tracce del trauma in *Storie naturali*

#### Il trauma nella narrazione

Belpoliti sostiene che l'elemento fantastico sia una costante in tutte le opere di Primo Levi, anche in quelle che presentano una forte componente testimoniale. Ne *La tregua*, per esempio emerge una galleria di personaggi ricca di dettagli fantastici che sembrano contrastare con il quadro realistico della vicenda, «tanto da far pensare al fantastico come a una delle vene narrative più forti della sua intera opera».<sup>163</sup> Questo porta Belpoliti ad affermare che:

accanto allo scrittore testimoniale esiste sempre uno scrittore fantastico o fantascientifico. La fantascienza di Levi ha una genesi “puntiforme”, i suoi racconti si generano attorno a un'intuizione minima, da cui, a poco a poco, prende corpo un racconto che si avvolge intorno a quel primo nucleo.<sup>164</sup>

Così anche le tematiche legate all'esperienza del Lager si estendono oltre i confini della testimonianza, diventando fantasie scientifiche in cui il messaggio storico e memoriale sono comunque presenti e potenti. In questo modo, Levi riesce a creare un'opera letteraria complessa e articolata, in cui la fantasia e la realtà si fondono in modo originale e sorprendente. Tra i racconti fantascientifici di Levi e le pagine dedicate al Lager vi è una stretta parentela: come vedremo, l'analisi del trauma concentrazionario non si limita ai libri di testimonianza, ma attraversa tutta la sua produzione letteraria. I racconti non sono solo proiettati in un futuro incerto, ma sono anche caratterizzati dal possibile narrato: che affonda le sue radici nell'universo

---

<sup>163</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 215.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

rovesciato di Auschwitz, dove la razionalità e l'irrazionalità si sono scambiate di posto, e nell'osservazione critica e scettica del presente da parte dell'autore stesso. Levi ci tiene a sottolineare come questa irrazionalità sia presente anche in natura, per esempio nei buchi neri o nell'azione della mantide religiosa di mangiare il partner dopo l'accoppiamento. La natura ha un suo non senso di base, al quale l'uomo si oppone con razionalità, non sempre riuscendoci, e cedendo talvolta all'insensatezza, come avvenuto nel Lager. Le due componenti convivono e instaurano fra di loro degli equilibri fragili e variabili nella letteratura leviana: in alcuni passi dei racconti fantascientifici si riesce a porre fiducia nell'uomo, in molti momenti di Auschwitz no. Lo straniamento cognitivo della fantascienza costituisce una chiave per rivisitare la logica paradossale del mondo alla rovescia del Lager e per indagare la distorsione della scienza che Auschwitz ha aperto nella razionalità novecentesca. Secondo Levi la sua generazione è figlia di quell'Europa che ha partorito Auschwitz, quella che ha inseguito la scienza e il progresso senza domandarsi dove stesse portando.

I racconti delle *Storie naturali* sono composti da Levi nell'arco di vent'anni, quindi contemporaneamente ai suoi libri di denuncia e testimonianza come *Se questo è un uomo* e *La tregua*. Questo sta a sottolineare la continuità/frattura tra la sua attività letteraria di carattere testimoniale e quella fantascientifica. È Levi stesso a dire: «non sento alcuna contraddizione tra i due termini, e onestamente non credo di aver tradito nulla e nessuno».<sup>165</sup> Il fatto che decida di inserire il trauma nella sua letteratura fantascientifica potrebbe portare dei problemi di credibilità nella sua figura da testimone, però Levi, spiegando la scelta dell'utilizzo dello pseudonimo nella prima edizione di *Storie naturali*, risolve così la questione:

Ho scelto uno pseudonimo per staccare un gruppo dall'altro delle mie opere, nell'atto di proporre al pubblico un volume di "trappole morali". L'ho fatto per rispetto a un'opinione, che tuttavia non condivido, e secondo la quale io, che vengo da Auschwitz, non avrei dovuto scrivere *Storie naturali*. Lo pseudonimo segna, dunque distacco. Ma secondo me esiste un legame intimo tra l'opera precedente e questo mio ultimo libro. In entrambe vi è l'uomo ridotto a schiavitù da una cosa: la "cosa nazista", e la "cosa cosa". Sempre *il sonno della ragione genera mostri*.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> P. Levi, *Opere I*, cit., p. 1436.

<sup>166</sup> Ivi, pp. 1436-1437.

Dopo l'iniziale diffidenza nel presentarsi come autore fantascientifico, Levi sembra prendere consapevolezza della potenzialità di questa sua svolta autoriale, rivendicando con decisione il collegamento tra le due anime della sua produzione presenti nelle raccolte di racconti, quella testimoniale e quella fantascientifica:

Io sono entrato (inopinatamente) nel mondo dello scrivere con due libri sui campi di concentramento, non sta a me giudicare il valore, ma erano senza dubbio libri seri, dedicati ad un pubblico serio. Proporre a questo pubblico un volume di racconti scherzo, di trappole morali, magari divertenti ma distaccate, fredde: non è forse una frode in commercio, come chi vendesse vino nelle bottiglie dell'olio? Sono domande che mi sono posto all'atto dello scrivere e del pubblicare queste "storie naturali". Ebbene, non le pubblicherei se non mi fossi accorto (non subito, per la verità) che fra il Lager e queste invenzioni una continuità, un ponte, esiste: 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 ragione.<sup>167</sup>

Per questo motivo il legame tra le due produzioni è individuato nello stravolgimento della natura, nel «vizio di forma» presente nel Lager e nella scienza contemporanea e distopicamente futura, che produce mostri. Levi può essere considerato un razionalista che ama la finzione, ma che è attento alle possibili distorsioni a cui la ragione può portare, avvertendo la tensione tra il reale e il possibile da cui scaturisce il fantastico: l'angoscia che ne deriva viene fatta confluire nella produzione finzionale. Come spiega Vanna Zaccaro:

Attraverso il commento lo scrittore 'fantastico' prende le distanze dalla propria esperienza (di qui l'uso dell'ironia) e il racconto tende così a trasformarsi in allegoria morale. Ecco perché dice che i suoi sono "racconti morali travestiti da racconti di fantascienza" e li definisce "trappole morali", confermando la sua vocazione 'pedagogica', la valenza pedagogica che attribuisce alla sua operazione di scrittura.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 1433.

<sup>168</sup> V. Zaccaro, *I racconti fantastici di Primo Levi*, cit., p. 133.

Questi racconti fantascientifici per Levi non sono considerati come una fuga dalla realtà, ma come ricerca ancora più profonda nei meandri della stessa, per cercare di capirne le logiche e le ragioni.<sup>169</sup> Si arriva quindi a comprendere con elementi diversi, rispetto a quelli soliti, gli elementi che compongono l'uomo, la società e la storia. Per Levi è evidente come la stessa logica razionale e tecnica che ha portato ai campi di concentramento stia portando l'umanità a delle contraddizioni nella società contemporanea. All'idea di progresso scientifico positivista e illimitato, Levi oppone la figura dell'*homo faber*, il quale può ricostruire il mondo non basandosi sulla logica dell'efficienza e del profitto, ma su quella del lavoro ben fatto e della realizzazione personale nell'esecuzione dello stesso.

Questa tensione viene spesso fatta confluire nella raccolta *Vizio di forma* in comportamenti perturbanti da parte della natura, determinati spesso da un passaggio improvviso da animato a inanimato e viceversa. Come l'acqua di «Ottima è l'acqua» che diventa nemica dell'uomo, rendendo pesanti piante e animali tanto da farli morire; le piante di «Ammutinamento» che decidono di smettere di aiutare gli uomini nella loro sopravvivenza; il cilindretto Knall dell'omonimo racconto che viene venduto come bene di consumo e garantisce morte istantanea; la rete telefonica di «A fin di bene» che agisce in modo autonomo ed esclusivamente funzionale, senza obbedire più all'uomo e non considerando la moralità come uno dei suoi valori; i lemming di «Verso occidente» che un misterioso impeto spinge al suicidio, e alla tribù indigena degli Arunde che, nello stesso racconto, decide di darsi la morte quando il dolore prende il sopravvento sulla gioia, e che alla proposta dello scienziato di salvarli con un farmaco, rifiutano, per non perdere la loro libertà, anche se questa costerà loro la morte.

Il legame tra Lager e fantascienza è presente anche nella raccolta *Lilit e altri racconti*. Levi sceglie questo nome per il libro dalla protagonista di un suo racconto sul Lager in cui il narratore e un compagno si nascondono in un tubo di ferro mentre aspettano la fine di una nevicata e vedono una donna che li guarda, cominciando a pettinarsi e lasciandoli estasiati. Il compagno di Levi, ebreo praticante, racconta allora la storia di Lilit: prima moglie di Abramo ripudiata per Eva, diventata poi diavolessa, e

---

<sup>169</sup> Per approfondire questo concetto si può fare riferimento al discorso di «rimozione/rielaborazione» affrontato nel campo dei *trauma studies* da parte di Cathy Caruth. La studiosa fa riferimento alla necessità di affrontare il trauma attraverso la narrazione, la quale può portare alla rielaborazione e alla comprensione dell'esperienza traumatica, se affrontata con cura e attenzione alla forma narrativa. Si veda C. Caruth., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, cit.

infine amante di Dio; finché Dio continuerà a peccare con Lilit, sulla Terra ci saranno dolore e morte. Lilit diventa quindi il simbolo del male sulla Terra, e allo stesso tempo il simbolo dell'arte stessa di raccontare, lasciando intendere che «la letteratura nasce come testimonianza sulla natura e sull'origine del male»:

Ora la storia di Eva è scritta, e la sanno tutti; la storia di Lilit invece si racconta soltanto, e così la sanno in pochi; anzi le storie, perché sono tante. Te ne racconterò qualcuna, perché è il nostro compleanno e piove, e perché oggi la mia parte è raccontare e di credere: l'incredulo oggi sei tu.<sup>170</sup>

In questa raccolta, i racconti dedicati al Lager e quelli fantascientifici sono affiancati, appartengono a due diverse sezioni, avendo però comunque numerosi punti d'incontro. Può essere preso come esempio emblematico il rapporto che ha con il linguaggio Ettore, il protagonista di «Calore Vorticoso», il quale si diverte a trovare parole e frasi che hanno un significato anche se lette al contrario: «Ricontrollò, leggendo da destra a sinistra: sì, era giusta. Ma giusta non vuol dire vera: guai se tutte le frasi reversibili fossero vere, fossero sentenze d'oracolo: Eppure... eppure, quando le leggi al rovescio, e il contro torna, c'è qualcosa in loro, qualcosa di magico, di rivelatorio»<sup>171</sup>. Fino a quando non si accorge che questo suo scherzo non si limita solo alla sfera del linguaggio, ma lo porta ad avere delle conseguenze anche nel mondo reale, dal momento che si trova a vivere esperienze invertite, come l'inserire la retromarcia in macchina per andare avanti e svegliarsi la mattina con la barba già fatta. In questo racconto Levi sembra concludere che il linguaggio è in grado di influenzare potentemente la realtà. Come il fantastico nei suoi racconti nasce dal linguaggio, il «vizio di forma» è già insito nel linguaggio prima di manifestarsi nella realtà, come testimoniano gli eufemismi usati dal linguaggio ufficiale nazista, vizio di forma per eccellenza, dal momento che «non si scriveva “sterminio” ma “soluzione definitiva”, non “deportazione” ma “trasferimento”, non “uccisione col gas” ma “trattamento speciale”». <sup>172</sup> Queste considerazioni sono operate da uno scrittore che pone la sua parola a servizio della verità, per mettere ordine dentro e fuori di sé, ma è anche

---

<sup>170</sup> P. Levi, *Lilit e altri racconti*, cit., p. 252.

<sup>171</sup> Ivi, p. 320.

<sup>172</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 285.

consapevole della finzione che è propria della scrittura letteraria; conscio che lo scrittore per sua natura adatterà la realtà nella sua pagina letteraria, per necessità di scrittura e limiti fisiologici di memoria.

In conclusione si può dire che Levi, nonostante la grande presenza della finzione nella sua produzione, non veda intaccata la sua credibilità come testimone e la sua autorevolezza come scrittore. La sua produzione non deve essere vista come un tentativo di spiegare il suo percorso di salvezza ad Auschwitz, ma come un tentativo di comprendere l'uomo con diversi strumenti, a partire dalla testimonianza, passando per l'autobiografia e arrivando alla produzione finzionale e fantascientifica. Il risultato di questo studio non è un giudizio assoluto, dal momento che da scienziato che si è confrontato numerose volte con la scienza ha imparato che conoscere tutto e ambire alla perfezione è impossibile. Primo Levi è quindi credibile perché basa tutta la sua letteratura sulla provvisorietà dell'essere umano, senza disperarsi e senza cercare alcuna glorificazione, ma osservando e analizzando l'uomo e le sue derive. E i lettori gli credono perché il concetto di precarietà dell'uomo li riguarda continuamente tutti i giorni.

## **I racconti di Levi**

Le opere che verranno analizzate in questo capitolo, e nel successivo, sono racconti, una tipologia di scrittura che Levi utilizza molto nell'arco della sua carriera letteraria. Belpoliti si spinge ad affermare che Levi sia principalmente uno scrittore di racconti, e che la forma breve sia la sua forma di narrazione preferita. Il critico sostiene che questa affezione al genere fosse già presente in Levi prima della sua deportazione ad Auschwitz:

Che Levi sia uno scrittore di racconti è evidente anche dalla lettura di *Se questo è un uomo* e *La tregua*; lui stesso ha più volte dichiarato di averne scritti già prima della deportazione ad Auschwitz, di uno conosciamo anche l'argomento: «un uomo che viveva fuori del tempo, penetrava nel tempo, veniva trascinato nel tempo».<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 203.



Le opere memorialistiche di Levi, infatti, presentano capitoli parzialmente conclusi all'interno di una cornice ben definita, che seguono la struttura del racconto breve. Dopo il ritorno dal campo di concentramento, Levi sente l'intenso bisogno di raccontare la sua esperienza, sia per soddisfare l'urgenza di liberarsi dal peso dei ricordi, sia per adempiere al dovere di testimoniare. Dopo essere tornato dal Lager, Levi comincia a scrivere le sue prime opere letterarie, che consistono principalmente in poesie e racconti, sia basati sull'esperienza di prigionia, che di pura invenzione. Ad esempio, «Mnemagoghi», che apre *Storie naturali* (1966), è stato scritto nel 1946 e pubblicato sulla rivista *Italia Socialista* nel 1948. Nello stesso anno, sempre sulla stessa rivista, viene pubblicato «Maria e il cerchio», che con alcune modifiche sarà incluso ne *Il sistema periodico* con il titolo «Titanio». I racconti che anticipano *Se questo è un uomo* compaiono invece nel 1947 sulla rivista *L'amico del popolo*. Molti dei racconti che compongono *Storie naturali* sono stati pubblicati in precedenza sulle pagine del giornale *Mondo* o del *Giorno*. Allo stesso modo, le storie di *Lilit e altri racconti* sono state pubblicate su riviste e quotidiani prima di essere raccolte in volume. Levi ha quindi scritto brevi pezzi narrativi e saggistici per tutta la sua vita, dando forma alla sua ispirazione attraverso un'«intuizione puntiforme». Nonostante ciò, non ha mai rinunciato a raccogliarli e organizzarli in progetti dalla struttura ben meditata.

Per quanto riguarda le raccolte di racconti, esse presentano una grande varietà sia nei temi trattati sia nelle forme narrative utilizzate. Levi utilizza tutti i generi a sua disposizione, dal realismo al genere fantascientifico, dall'autobiografia alla novella drammatica, passando per lo scherzo, il *pastiche*, la lettera, il resoconto scientifico e il saggio narrativo. Sperimenta diverse tecniche narrative, dimostrando un notevole umorismo e affiancando elementi scientifici e mitici, fantasie etologiche e scenari distopici. In un'intervista del 1972, l'autore cita Verne, Wells, Swift e Butler come modelli per i suoi racconti, ma si possono anche citare Conrad e Melville, menzionati in altre occasioni,<sup>174</sup> e la letteratura scientifica, da cui trae numerosi spunti di ispirazione, in particolare dalla rivista «Scientific American».<sup>175</sup> Infine è Levi stesso a individuare, in modo sorprendente per molti critici, il suo modello letterario definitivo nel rapporto di lavoro in fabbrica durante il fine settimana:

---

<sup>174</sup> P. Levi, *Opere complete III*, cit., pp. 50, 563, 600, 787.

<sup>175</sup> E. Mattioda, *Levi*, cit., pp. 88-99.

La matrice scientifica impone i suoi diritti. Ho talvolta scandalizzato i critici confessando che il mio modello letterario, in fondo, è il «rapportino di fine settimana» in uso nell'industria, dove bisogna dire tutto nel minor spazio possibile, e in modo che sia comprensibile a inferiori e superiori. Concisione e precisione.<sup>176</sup>

La scrittura di racconti offre a Levi la possibilità di esplorare le diverse forme narrative che sente di possedere e di trovare la sua vera identità di scrittore. È un laboratorio creativo in cui si può notare per la prima volta la separazione tra l'immagine di testimone dell'Olocausto e quella di autore di finzione. Molti dei racconti presenti nella sua prima raccolta sono stati scritti prima o durante la composizione de *La Tregua*, ma Levi ritiene che includerli in un unico volume con il suo secondo libro sarebbe stato un «gemellaggio poco comprensibile».<sup>177</sup> Questa scelta potrebbe essere stata motivata dalla convinzione, in seguito superata, che i suoi racconti di finzione non fossero all'altezza delle sue opere testimoniali. Questa sensazione è evidente nella quarta di copertina scritta da Italo Calvino, descrivendo questi racconti come «divertimenti»:

I quindici «divertimenti» che compongono questo libro ci invitano a trasferirci in un futuro sempre più sospinto dalla molla frenetica del progresso tecnologico, e quindi teatro di esperimenti inquietanti o utopistici, in cui agiscono macchine straordinarie e imprevedibili. Eppure non è sufficiente classificare queste pagine sotto l'etichetta della fantascienza. [...] L'autore è un chimico, e la sua professione traspare dall'interesse per come sono fatte le cose dentro, per come si riconoscono e si analizzano.<sup>178</sup>

Da un lato, Levi è consapevole della distanza che separa *Storie naturali* dai suoi primi due libri e teme di deludere i suoi lettori, provando imbarazzo e senso di colpa. D'altro canto, comincia a riconoscere nelle interviste successive alla pubblicazione della raccolta una continuità tra Lager e racconti fantascientifici. Robert Gordon ravvisa un dialogo stretto e proficuo tra la scrittura testimoniale di Levi e la sua attività di saggista, giornalista, scrittore di fantascienza e romanziere, un dialogo «reciprocamente

---

<sup>176</sup> G. Martellini, *Io sono un centauro*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 452.

<sup>177</sup> P. M. Paoletti, «Sono un chimico, scrittore per caso», in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 11.

<sup>178</sup> P. Levi, *Note ai testi*, in *Opere complete I*, cit., p. 1507.

illuminante». <sup>179</sup> In questa grande varietà di interessi, Levi ha sempre mantenuto un legame con l'Olocausto, narrando «racconti morali in sfida ad Auschwitz» e lottando per la conservazione del concetto di valore. <sup>180</sup> Secondo Gordon, Levi è un moralista, ma non nel senso convenzionale e conservatore:

Levi è un moralista nella misura in cui è un osservatore analitico del costume e dell'abitudine (da qui la sua inclinazione per l'antropologia e la zoologia, o meglio l'etologia), e in quanto egli apporta alle sue osservazioni un insieme di valori riconoscibili, racchiusi nella sua scrittura. <sup>181</sup>

Levi considera i valori presenti nei suoi scritti di memoria e di finzione come la «linfa vitale delle sue storie e dei suoi saggi». <sup>182</sup> Le narrazioni presenti nelle raccolte sono infatti classificate da Levi stesso come «racconti morali travestiti da racconti di fantascienza». <sup>183</sup>

Il libro *Storie naturali* è composta da quindici storie, di cui dodici sono racconti e tre sono radiodrammi: «Il Versificatore», «La bella addormentata nel frigo» e «Il sesto giorno» sono atti radiofonici commissionati a Levi dalla Rai e rappresentati dalla Compagnia del Teatro delle Dieci di Massimo Scaglione all'inizio del 1966. Tra i racconti ci sono testi già pubblicati su «Il Mondo» tra maggio 1960 e il 1962 («Il Versificatore», «Censura in Bitinia», «Il centauro Trachi» che diventerà «Quaestio de centauris», «L'amico dell'uomo» e «Angelica Farfalla»), insieme a quelli frutto della collaborazione con il quotidiano «Il Giorno» tra il 1964 e il 1966 («L'ordine a buon mercato», «La moglie in duplicato» che diventerà nella raccolta «Alcune applicazioni del Mimete», «La misura della bellezza», «Versamina», «La scoperta del pieno impiego» che sarà semplicemente «Pieno impiego»). Il titolo del libro deriva dalla citazione fatta da François Rabelais in *Gargantua* di un passo della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, riportato per intero da Levi all'inizio della raccolta:

---

<sup>179</sup> R. S. C. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2004, pp. 21-22.

<sup>180</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>181</sup> Ivi, p. 22.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> P. M. Paoletti, «Sono un chimico, scrittore per caso», in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 11.

... Si ne le croyez, je ne m'en soucie, mais un homme de bien, un homme de bon sens croit tous jours ce qu'on luy dit, et qu'il trouve par escrit. Ne dit Salomon, *Proverbiorum XIV*: «Innocens credit omni verbo, etc.» ?

... De ma part, je ne trouve rien escrit es Bibles saintes qui soit contre cela. Mais, si le vouloir de Dieu tel eust esté, diriez vous qu'il ne l'eust pu faire? Ha, pour grace, n'emburelucoquez jamais vos esprits de ces vaines pensées. Car je vous dis que à Dieu rien n'est impossible. Et, s'il vouloit, les femmes auroient dorenavant ainsi leurs enfants par l'oreille. Bacchus ne fut il pas engendré par la cuisse de Jupiter ? ... Minerve nasquit elle pas du cerveau par l'oreille de Jupiter ?

... Castor et Pollux, de la coque d'un oeuf pont et esclos par Leda ?

Mais vous seriez bien davantage esbahis et estonnés si je vous exposois presentement tout le chapitre de Pline, auquel parle des enfantelements estranges et contre nature. Et toutesfois je ne suis point menteur tant asseuré comme il a esté. Lisez le septiesme de sa *Naturelle Histoire*, chap. III, et ne m'en tabustez plus l'entendement.

RABELAIS, *Gargantua*, I-VI.<sup>184</sup>

È Levi stesso a spiegare in una lettera alla traduttrice rumena di *Se questo è un uomo* che la scelta del titolo è evidentemente ironica

per i seguenti motivi: in primo luogo, si tratta delle storie meno 'naturali' che uno possa immaginare (benché il linguaggio in cui sono scritte simuli quasi sempre il gergo tranquillo e freddo delle relazioni scientifiche); in secondo luogo, portano in epigrafe una citazione di Rabelais [...]. Si tratta quindi di un titolo carico d'ironia.<sup>185</sup>

L'umorismo è la chiave per comprendere le storie della raccolta, che sono meno "naturali" di quanto si potrebbe immaginare: narrazioni di creature fantastiche come i

---

<sup>184</sup> P. Levi, *Storie naturali*, in *Opere complete I*, cit., p. 477. Levi considera Rabelais come un modello per la sua curiosità scherzosa, il suo sano scetticismo, la sua fiducia nel futuro e nell'umanità, e anche per il suo stile di scrittura, privo di formalismi e regole. Levi apprezza il fatto che Rabelais scriva liberamente, seguendo solo la fantasia, senza limitarsi a codici o precetti, notando come ci sia un rapporto tra il suo modo di raccontare incoerente e capriccioso e la gioia che scaturisce dalle sue pagine (M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 330-332). Significativo a tal proposito è il fatto che ne *La ricerca delle radici* Rabelais trovi spazio col racconto «Meglio scrivere di riso che di lacrime».

<sup>185</sup> D. C. Derer, *Primo Levi in Romania*, in *La manutenzione della memoria. Diffusione e conoscenza di Primo Levi nei paesi europei*, a cura di G. Tesio, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2005.

centauri, tavole rotonde di divinità che discutono della creazione dell'Uomo, storie cupe di «perversioni» umane contro l'uomo, invenzioni tecnologiche sorprendenti e alienanti.<sup>186</sup>

Un nucleo centrale della raccolta è costituito dai cinque racconti legati al personaggio di Simpson, rappresentante italiano di una società americana chiamata NATCA: «Il Versificatore», «L'ordine a buon mercato», «Alcune applicazioni del Mimete», «La misura della bellezza», «Pieno impiego» e «Trattamento di quiescenza». Questi racconti trattano di problemi dibattuti negli anni Sessanta, come l'accelerazione delle scoperte tecnologiche e l'uso delle intelligenze artificiali. Sono collegati da una trama che si sviluppa episodio dopo episodio, rivelando gradualmente nuove sfaccettature degli stessi personaggi. La saga attraversa l'intera raccolta e accompagna il lettore fino alla fine del libro, dove si illustra il tragico destino del signor Simpson, che sviluppa una dipendenza da una delle invenzioni della ditta per cui ha lavorato per anni.

Nel 1971 viene pubblicata la seconda raccolta di racconti di Primo Levi, intitolata *Vizio di forma*, che fa riferimento alla sensazione di una «smagliatura» nel mondo di cui l'autore aveva parlato nella lettera posta nel risvolto di copertina di *Storie naturali*. Il fatto che il titolo di questo libro sia già presente nella raccolta precedente è un evidente segnale di come questo volume possa essere considerato uno sviluppo dell'intuizione che aveva generato i precedenti racconti. Originariamente, il titolo sarebbe dovuto essere «Disumanesimo», che si riferisce secondo Belpoliti alle «questioni legate al Lager e all'uso della scienza nel mondo contemporaneo».<sup>187</sup> Rispetto alla prima raccolta, questa è caratterizzata da una maggiore omogeneità tematica: sebbene Levi esprima la sua preoccupazione per le conseguenze dello smodato progresso tecnologico e della crisi della civiltà industriale, egli vede nella tecnica l'elemento che può risolvere il «vizio di forma». I racconti della raccolta presentano «catastrofi ironiche» e «condizionali», ovvero eventi che possono accadere, ma che l'uomo può evitare grazie alla sua intelligenza e alla sua forza di volontà.<sup>188</sup> Questo spirito è confermato dalla presentazione sul risvolto di copertina:

---

<sup>186</sup> E. Mattioda, *Levi*, cit., p. 75.

<sup>187</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 233.

<sup>188</sup> L. Lamberti, *Vizio di forma: ci salveranno i tecnici*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 37.

Al di là del velo di ironia, si accosta ai suoi libri precedenti: vi si respira un'aura di tristezza non disperata, di diffidenza per il presente, e a un tempo di sostanziale fiducia nel futuro. L'uomo fabbro di se stesso, inventore e unico detentore della ragione, saprà fermarsi in tempo nel suo cammino «verso occidente».<sup>189</sup>

È interessante il richiamo evidente al titolo di due racconti specifici della raccolta. Il primo, intitolato «Il fabbro di se stesso», è dedicato a Calvino e racconta l'evoluzione dell'uomo dal passato remoto fino ad oggi, evidenziando la sua capacità di adattarsi e di rinnovarsi consapevolmente nel corso del tempo. Il secondo racconto, «Verso occidente», esplora il suicidio di massa dei lemming attraverso gli occhi di due naturalisti. Quando i due sembrano aver trovato una soluzione al loro enigma, uno di loro muore in un tentativo disperato di fermare i roditori usando una sostanza appositamente creata.

Il tono di questa seconda raccolta è volutamente acuto, sgradevole, ironico e privo di poesia, come lo stesso autore afferma nell'intervista con Lamberti-Ferrero.<sup>190</sup> Nella prefazione alla seconda edizione di *Vizio di forma* del 1987, Levi ammette che i racconti contenuti in questo volume, scritti tra il 1967 e il 1970, riflettono un periodo triste per l'Italia, per il mondo e per se stesso, caratterizzato da una visione apocalittica e pessimista. La raccolta presenta una varietà di trame che spaziano dalle tematiche serie e attuali, come la presenza del male nel mondo («Procacciatori di affari»), la violenza gratuita («Knall»), la fame («Recuenco: la Nutrice» e «Recuenco: il rafter») e l'omologazione («In fronte scritto»), fino a storie orientate al fantastico o al gioco metaletterario («Lavoro creativo» e «Nel parco») e al genere fantascientifico ispirato alle scoperte scientifiche di «Scientific American». Ad esempio, Levi dalla lettura dei due articoli sulla rivista, *Artificial Intelligence* di Marvin Minsky e *The Transmission of Computer Data* di John Piece ne ricava il racconto «A fin di bene», in cui la rete telefonica europea raggiunge un'estensione tale da permetterle di agire come un sistema nervoso centrale, e, dotata di una propria volontà, di creare situazioni tragicomiche.

Il genere fantastico e fantascientifico viene affrontato anche nella raccolta *Lilit e altri racconti*, in particolare nella seconda sezione. Questa raccolta è diversa dalle due analizzate in precedenza dal momento che i generi sviluppati sono molti e diversi tra

---

<sup>189</sup> P. Levi, *Opere complete I*, cit., pp. 1513-1514.

<sup>190</sup> L. Lamberti, *Vizio di forma: ci salveranno i tecnici*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 37.

loro. La raccolta si divide in tre sezioni intitolate «Passato prossimo», «Futuro anteriore» e «Presente indicativo». Secondo Mattioda, la scelta dei titoli verbali evoca la volontà di «trasformare le loro definizioni in evocazioni di tempi storici». <sup>191</sup>

I racconti della prima sezione di *Lilìt e altri racconti* sono legati al passato (prossimo, perché non passa) del campo di concentramento, il quale grava ancora sul presente e sul futuro. Questi testi presentano sia episodi saggistici che brevi episodi della prigionia, in cui Levi è narratore e personaggio. La sezione si compone di frammenti di momenti di tregua dalle atrocità del Lager, e si concentra principalmente su figure che Levi non ha descritto in precedenza ma di cui sente il bisogno di operare un approfondimento:

Scrivendone a distanza di tempo, nella prefazione all'edizione americana del libro (*Moments of Reprieve*, 1986) che raccoglie questi scritti insieme ad altri compresi in *Racconti e saggi* (1986), Levi spiega come questi marginali “stati di grazia” nascano da un suo differente stato d'animo rispetto a *Se questo è un uomo*, dal desiderio e dalla volontà di presentare figure umane strane e bizzarre, personaggi ed episodi che gli chiedono, più o meno imperiosamente, di ricordare ciò che è accaduto, di lasciare, in qualche misura, una traccia di loro stessi sulla pagina. Questa salvazione della memoria è segnata da un diverso tono narrativo, da un piacere del racconto, da una minor “durezza” che Levi riconosce come propria in quel momento della sua vita di uomo e di scrittore. <sup>192</sup>

La seconda sezione del libro chiamata «Futuro Anteriore», richiama fin dal titolo l'aspetto del futuro che tende a guardarsi all'indietro. In questo modo, due parti del libro su tre sono caratterizzate da una tendenza al passato. Questa sezione contiene racconti e ambientazioni fantastiche, sogni e visioni, in linea con le raccolte di *Storie Naturali* e *Vizio di Forma*. Tuttavia, alcuni di questi racconti riflettono lo stato d'animo inquieto dell'autore, come è espresso nel racconto «Dialogo di un poeta e di un suo medico»:

Non gli mancavano certo le parole per descrivere il suo male: sentiva l'universo (che pure aveva studiato con diligenza e con amore) come un'immensa macchina

---

<sup>191</sup> E. Mattioda, *Levi*, cit., p. 135.

<sup>192</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 344.

inutile, un mulino che macinava in eterno il nulla a fine di nulla; non muto, anzi eloquente, ma cieco e sordo e chiuso al dolore del seme umano; ecco, ogni suo istante di veglia era intriso di questo dolore, sua unica certezza; non provava altre gioie se non quelle negative, e cioè le brevi remissioni della sua sofferenza. [...] Era sensibile allo splendore della natura, ma in esso ravvisava un inganno a cui ogni mente non vile era tenuta a resistere: nessun uomo dotato di ragione poteva negarsi a questa consapevolezza, che la natura non è all'uomo né madre né maestra; è un vasto potere occulto che, obiettivamente, regna a danno comune.<sup>193</sup>

I racconti contenuti nella sezione “Presente Indicativo” riguardano situazioni legate all'epoca in cui Levi scriveva. Alcuni di questi racconti hanno uno stile simile a quello de *Il sistema periodico* o *La chiave a stella*, mentre altri hanno un tono etnologico o richiamano le storie della guerriglia partigiana. La raccolta spazia dai racconti etologici, come «Gli stregoni», alla ricerca artistica del passato, come «La valle di Guerrino», fino ad arrivare a una storia poliziesca che coinvolge un disegnatore di svastiche, ricerche di persone immaginarie, il tentativo di conquistare una bella ragazza che studia Petrarca, e l'eterna lotta contro la materia.

## **Un passato che non passa**

La fantascienza utilizza l'effetto di straniamento che si ottiene attraverso la proiezione degli eventi narrati in un futuro scientificamente e tecnologicamente avanzato. Questa trasposizione normalizza situazioni che superano i limiti di ciò che è considerato naturale. In questo modo la scienza non solo fornisce gli strumenti per neutralizzare il meraviglioso, ma determina anche la forma narrativa attraverso uno stile scientifico:

La fantascienza [...] parte da un'ipotesi finzionale (letteraria) e la sviluppa con rigore totalizzante (scientifico) [...]. Un tale resoconto fattuale di finzioni ottiene come 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

---

<sup>193</sup> P. Levi, *Lilith e altri racconti*, cit., pp. 334-335.



nuovo sistema normativo: in ambito letterario questo atteggiamento è definito «straniamento».<sup>194</sup>

Una premessa fantastica che viene sviluppata in modo coerente crea una realtà alternativa che rimane strettamente legata alla nostra, dando vita a una forma narrativa che può essere considerata scientifica poiché si basa su una logica sperimentale: il racconto diventa un laboratorio in cui gli esseri umani, la società o la natura sono sottoposti a una forzatura artificiale (l'ipotesi immaginaria) che ne mette alla prova le reazioni e la resistenza. Per questo, tornando a Levi, «è quasi superfluo sottolineare quanto questo modello si sposi con gli atteggiamenti mentali di uno scrittore che ha concettualizzato l'evento capitale della propria esistenza – e del secolo scorso – come “gigantesca esperienza biologica e sociale”».<sup>195</sup> Perciò questi racconti possono essere classificati come appartenenti al genere fantascientifico, e allo stesso tempo essere caratterizzati dal tratto tipico della scrittura leviana testimoniale: la riflessione sulle cause e sulle conseguenze dell'esperienza del campo di concentramento. In maniera simile ad Auschwitz, che rappresenta un esempio di follia razionale, una materializzazione della logica subordinata ad un progetto perverso, le insidie morali costruite nei racconti mostrano la nostra limitatezza nel distinguere il bene dal male. I campi di sterminio rappresentarono un luogo in cui vennero utilizzate nuove tecnologie nel campo medico e scientifico; l'industria e il sistema medico-universitario parteciparono al progetto nazista, trasformando questi luoghi in un terribile ambiente di alienazione, sperimentazione e annientamento. Come evidenzia Paola Mieli, Levi

con sottigliezza e ironia, [...] interroga la segregazione nell'attuale, l'eredità dei campi nel presente, stabilendo una sconcertante continuità tra aberrazioni passate e normalità presente, mostrando come il presente sia finemente intessuto della logica del passato. Tramite una fiction allucinata Levi interroga gli effetti del connubio tra scienza, nuove tecnologie e alienazione soggettiva e la maniera in cui la normalità,

---

<sup>194</sup> D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1979; trad. it. *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 20-21.

<sup>195</sup> A. Baldini, *Disertare la vita: Trattamento di quiescenza di Primo Levi (1966)*, in «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», XII, 2 (2010), p. 194.

il quieto ben vivere, si rivelino il prodotto di una normatività biopolitica, cui ci si adatta con noncurante complicità.<sup>196</sup>

Molti racconti sono «esperimenti tecnologici del futuro narrati come nuovi confini tra umano e non umano, in un incontro-scontro tra uomo, non più uomo e non ancora uomo».<sup>197</sup> Gli errori di struttura presenti nei racconti sono paralleli alle cicatrici della memoria, ai traumi che colpiscono lo spirito in seguito alle terribili esperienze vissute nei campi di concentramento; e nel microcosmo fantascientifico immaginato nelle *Storie naturali* corrodono la civiltà e l'universo morale dell'umanità. Come ci ricorda Levi stesso, riferendosi alla nostra situazione contemporanea, «I mostri esistono ma sono troppo pochi per essere pericolosi; sono più pericolosi gli uomini comuni, i funzionari pronti a credere e obbedire senza discutere».<sup>198</sup>

Le varie raccolte di racconti fantascientifici leviani possono essere raggruppate per diversi filoni tematici, e uno di questi è quello costituito dai cosiddetti «racconti tedeschi», tutte le narrazioni «accomunate dalla sperimentazione medica coercitiva su esseri umani» e da un'ambientazione in Germania che richiama direttamente al regime nazista.<sup>199</sup> Mario Porro riporta come Levi nel presentare la versione televisiva de «La bella addormentata nel frigo» nel '78 osservi che «la Germania è rimasta [...] il paese della violenza, dominato da crudeltà inconsapevole ed egoismo, da un sottofondo di perversità, di nazismo 'interiorizzato'».<sup>200</sup> In un'intervista a *Il giorno* del 12 ottobre del 1966 è sempre l'autore, parlando dei propri racconti fantascientifici, ad affermare: «credo anzi che non sia difficile trovare in alcuni racconti segni del Lager, la malvagità accettata, il cosmo "preposter", la follia geometrica: ad esempio in *Versamina* e in *Angelica farfalla*, che non a caso mi son venuti ambientati in Germania».<sup>201</sup>

Il racconto «Angelica farfalla» è ambientato tra le rovine di Berlino e ha inizio con la scoperta di reperti lasciati da quattro uccelli carnivori, che la popolazione affamata aveva catturato e ucciso all'arrivo dei russi. Levi utilizza l'atmosfera cupa e

---

<sup>196</sup> P. Mieli, *Il marziano argentato: normalità e segregazione ne 'La bella addormentata nel frigo' di Primo Levi*, in «Studi Novecenteschi», 40, 85, 2013, p.130.

<sup>197</sup> A. C. Sabatino, *L'ultima macchina. Storie Naturali di Primo Levi*, in A. Amendola, M. Tirino, *Romanzi e immaginari digitali. Saggi di mediologia della letteratura*, Milano, Gechi, 2017, p. 102.

<sup>198</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 293.

<sup>199</sup> M. Porro, *Primo Levi*, cit., p. 87.

<sup>200</sup> Ivi, p. 89.

<sup>201</sup> G. Bertinetto, *La fanta-violenza di Primo Levi*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 117.

triste del dopoguerra, rappresentata attraverso la descrizione di macerie e crateri causati dalle bombe, per mettere in guardia sulla possibilità che gli orribili esperimenti avvenuti nei campi di concentramento possano ripetersi in futuro. I reperti appartenevano al professor Leeb, che rappresenta l'archetipo dello scienziato del Terzo Reich: «Questo Leeb [...] era una strana persona. Il suo era un tempo propizio alle teorie, sapete bene, e se la teoria era in armonia coll'ambiente, non occorre molta documentazione perché venisse varata e trovasse accoglienza, anche se molto in su».<sup>202</sup> Era convinto che l'uomo fosse in grado di evolversi allo stato di angelo se la morte non fosse intervenuta a impedirlo, e che con le sue inquietanti manipolazioni potesse essere in grado di favorire questo processo:

si propone di sottoporre interi villaggi, per generazioni, a regimi alimentari pazzeschi, a base di fermentato, o di uova di pesce, o di orzo germinante, o di poltiglia di alghe: con esclusione rigorosa della esogamia, sacrificio (proprio così sta scritto «Opferung») di tutti i soggetti a sessant'anni, e loro autopsia, che Dio lo perdoni se può.<sup>203</sup>

Nel manoscritto di Leeb, teorie stravaganti sulla reincarnazione e un'epistola dedicata ad Alfred Rosenberg, che nel suo libro *Il Mito del XX secolo* celebrava l'ideale nazista di creare il superuomo, si mescolano all'iconografia degli angeli e a «una citazione dal canto X del *Purgatorio* di Dante: “Non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi?”».<sup>204</sup> Una ragazza che abita nella casa di fronte il laboratorio afferma di aver visto entrare quattro prigionieri e dopo qualche mese aver scorto all'interno non più delle persone ma

Quattro uccelli: sembravano avvoltoi, per quanto io gli avvoltoi li abbia visti solo al cinematografo. Erano spaventati e facevano dei versi terrificanti. Sembrava che cercassero di saltare giù dai pali, ma dovevano essere incatenati, perché non staccavano mai i piedi dagli appoggi. Sembrava anche che si sforzassero di prendere il volo, ma con quelle ali... [...]. Ali per modo di dire, con poche penne rade. Sembravano... sembravano le ali dei polli arrosto, ecco. Le teste non si

---

<sup>202</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 519.

<sup>203</sup> Ivi, p. 521.

<sup>204</sup> M. Porro, *Primo Levi*, cit., p. 88.

vedevano bene, perché le nostre finestre erano troppo in alto: ma non erano niente belle e facevano molta impressione. Assomigliavano alle teste delle mummie che si vedono nei musei.<sup>205</sup>

Nell'abitazione è stato effettuato un tentativo di trasformare gli individui in creature angeliche, tuttavia il risultato ha portato alla creazione di uccelli dall'aspetto simile a quello dei avvoltoi, con teste che sembravano mummificate. Queste ultime secondo Porro servono a Levi

a evocare probabilmente il macabro reperto, esibito al processo di Norimberga, di una testa rimpicciolita proveniente da Buchenwald. Levi si era documentato sugli orrori dei laboratori medici nei lager: esperimenti sulla malaria e sull'ipotermia erano avvenuti a Dachau, nel lager femminile di Ravensbruck nella gambe di giovani deportate erano stati inoculati germi di cancrena gassosa, mentre ad Auschwitz erano rimasti tristemente famosi gli esperimenti del dottor Mengele, il cui spettro viene evocato nel finale del racconto.<sup>206</sup>

Anche l'atteggiamento del padre della ragazza rispetto alla sua curiosità per quanto avviene nel laboratorio è riconducibile a molte scene probabilmente avvenute veramente in Germania durante la seconda guerra mondiale: «Io ero molto curiosa, ma mio padre diceva sempre: “Lascia andare, non occuparti di quanto capita là dentro. Noi tedeschi, meno cose sappiamo, meglio è”». <sup>207</sup> Uno dei dubbi che assilla maggiormente Levi è proprio la responsabilità del popolo tedesco nella tragedia nazista: quanto fosse consapevole e complice di quello che stava accadendo, e quanto potesse essere all'oscuro di tali orrori.

Con l'arrivo dei russi e la fine della guerra gli strani animali vengono trucidati dalla gente affamata e il professor Leeb si impicca. Levi decide quindi di dare un finale aperto al racconto, instillando qualche dubbio nella mente del lettore riguardo il destino del professore:

---

<sup>205</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 523.

<sup>206</sup> M. Porro, *Primo Levi*, cit., p. 88.

<sup>207</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 439.

Io però sono persuaso che non è vero: perché gli uomini come lui cedono solo davanti all'insuccesso, e lui invece, comunque si giudichi questa sporca faccenda, il successo lo ha avuto. Credo che, cercando bene, lo si troverebbe e forse non tanto lontano; credo che del professor Leeb si risentirà parlare.<sup>208</sup>

Così facendo il professor Leeb diventa pienamente un simbolo dell'operato nazista durante gli anni Quaranta, condividendo anche la fine di molti gerarchi: ufficialmente morti e dispersi, ma probabilmente fuggiti in qualche parte del mondo a trascorrere la vecchiaia. Lasciare aperto uno spiraglio alla possibilità che il dottor Leeb sia vivo, vuol dire dare la possibilità anche alle sue idee di diffondersi nuovamente tra l'umanità. Levi decide quindi di chiudere il racconto in questo modo per avvertire il lettore di come quello che è avvenuto nel laboratorio del dottore e nei campi di concentramento nazisti non si sia fermato lì, non sia solo materia del passato, ma come possa avere delle ripercussioni anche nel presente, a causa dell'inesorabile ciclicità della Storia, nel momento in cui venisse a mancare una consapevole riflessione sugli errori commessi in passato.

Il titolo del racconto pone in contrasto due elementi non umani, l'insetto e l'angelo, di cui «Leeb, con i suoi funesti esperimenti, tenta di mostrarne la vicinanza e la permeabilità».<sup>209</sup> Il professor Leeb invece di procedere verso l'alto e raggiungere l'angelica farfalla, ha avuto un risultato involutivo che ha portato alla trasformazione degli uomini in orribili uccelli. La metamorfosi segue una doppia direzione: involuzione-evoluzione, il verme e l'angelo sono i capi della corda tesa di cui l'uomo è il punto intermedio. Il fallimento dell'esperimento dimostra che l'unico destino possibile è quello involutivo: lo stadio angelico non è raggiungibile, mentre è sempre possibile la regressione animale.

Anche nel racconto «Versamina», il tema centrale è il tentativo di alterare i ritmi naturali imponendo la giurisdizione dell'uomo, sempre nell'ambiente del laboratorio, «a conferma dello stravolgimento nazista del luogo che in Levi è fonte di valori etici».<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Ivi, p. 441.

<sup>209</sup> S. Zangrandi, «*La natura è come una coperta corta, che se la tiri da una parte ...*». *La denuncia della violazione della natura in alcuni racconti di Primo Levi*. in «Studi Novecenteschi», 42, 89, 2015, p. 156.

<sup>210</sup> M. Porro, *Primo Levi*, cit., p. 88.

La storia è ambientata sempre in una città tedesca del dopoguerra, distrutta dai bombardamenti, descritta emblematicamente così dal narratore:

la sua città come l'aveva ritrovata, quasi intatta negli edifici ma sconvolta intimamente, lavorata dal di sotto come un'isola di ghiaccio galleggiante, piena di falsa gioia di vivere, sensuale senza passione, chiassosa senza gaiezza, scettica, inerte perduta. La capitale della nevrosi: solo in questa nuova, per il resto decrepita, anzi, senza pietrificata Gomorra. Il teatro più adatto per la storia contorta che il vecchio andava dipanando.<sup>211</sup>

La città contiene una sensazione di disagio in continuità con il racconto: i mali della seconda guerra mondiale non si sono esauriti con essa, ma hanno ancora riverberi anche dopo la sua fine, in particolare in Germania.

Nel racconto, si fa riferimento alle ricerche del dottor Kleber, un luminare che ha sviluppato sostanze farmacologiche capaci di trasformare il dolore in piacere. Conigli e cani vengono utilizzati come cavie per sperimentare questi composti, autoinfliggendosi ferite che portano alla morte:

Ricordo un cane lupo, per esempio, che volevamo conservare in vita a tutti i costi, suo malgrado, perché sembrava che non avesse altra volontà se non quella di distruggersi. Si azzannava le zampe e la coda con ferocia insensata, e quando gli misi la museruola si mordeva la lingua. Dovetti mettergli in bocca un tampone di gomma, e lo alimentavo con iniezioni: allora lui imparò a correre nella gabbia, e a picchiare contro le sbarre con tutta la forza che aveva. Prima picchiava a caso, con la testa, con le spalle, ma poi vide che era meglio picchiare col naso, e ogni volta uggiolava di piacere.<sup>212</sup>

Anche chi si nutre degli animali da laboratorio infetti con questa sostanza ne subisce gli effetti. Ad esempio, il testimone Dybowsky riferisce di aver mangiato carne di coniglio contaminata e di aver sviluppato una ferita sulla testa, che ha continuato a toccare piacevolmente nel tempo:

---

<sup>211</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., pp. 560.

<sup>212</sup> Ivi, p. 561.

il colpo non mi fece male, anzi, mi diede una sensazione strana, molto piacevole, che non avevo mai sentito. Ho provato diverse volte a cercare le parole per descriverla, e non le ho mai trovate: era un po' come quando uno si sveglia e si stira, ancora in letto, ma molto più forte, più pungente, concentrata tutta in un punto. [...] il giorno dopo la ferita non sanguinava più, ci misi un cerotto, ma a toccare sentivo di nuovo ancora quella sensazione, come un solletico, ma mi credea così piacevole che passai la giornata a toccarmi il cerotto, tutte le volte che potevo senza che nessuno mi vedesse.<sup>213</sup>

La sperimentazione condotta senza scrupoli produce risultati fallimentari, poiché chi vi è sottoposto è costretto a infliggere a se stesso una sorta di dolore piacevole. Questo avviene perché l'illusione creata dal bombardamento di messaggi falsi che arrivano da tutti i sensi risulta irresistibile e si finisce per essere traditi dalla propria percezione. Nel racconto, la scoperta del dottor Kleber è equiparata in modo non casuale a «la faccenda della bomba di Hiroscima e delle altre che vennero dopo»,<sup>214</sup> accusando direttamente gli scienziati che agiscono senza moralità ed etica: «questi credono di liberare l'umanità dal dolore, quelli di regalarle l'energia gratis, e non sanno che niente è gratis, mai: ma tutto si paga».<sup>215</sup> Successivamente, le conseguenze inquietanti di questo esperimento escono dal laboratorio e ricadono su diversi aspetti della società. Kleber firma un contratto commerciale per la vendita del prodotto, facendolo diventare una droga abusata dai giovani della città in «orge di un genere mai visto prima [...] roba da Medioevo; le basti sapere che sono state sequestrate centinaia di bustine di aghi, e poi delle tenaglie e dei bracieri per arroventarle».<sup>216</sup> Come spiega Porro, in questo caso:

Levi evoca esperimenti degli anni Cinquanta e Sessanta in cui le cavie, a cui erano collegati stimoli elettrici ai centri cerebrali del piacere, imparavano a eccitarsi fino a morire. Il preparato di Kleber, messo in commercio come semplice analgesico, richiama il successo delle benzodiazepine come anti-depressivi,

---

<sup>213</sup> Ivi, p. 559.

<sup>214</sup> Ivi, p. 560.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Ivi, p. 563.

presentate al grosso pubblico come pillole della felicità (ma alcune contenevano il talidomide, che provocò casi di focomelia).<sup>217</sup>

Il pericolo di dipendenza da psicofarmaci è implicito nelle conclusioni del racconto, le quali sono affidate ad un ex collega di Kleber:

il dolore non si può togliere, non si deve, perché è il nostro guardiano. Spesso è un guardiano sciocco, perché è inflessibile, è fedele alla sua consegna con ostinazione maniaca, e non si stanca mai, mentre tutte le altre sensazioni si stancano, si logorano, specialmente quelle piacevoli. Ma non si può sopprimerlo, farlo tacere, perché è tutt'uno con la vita, ne è il custode.<sup>218</sup>

La versamina infine non si limita a essere solo una droga usata a fini ricreativi, ma finisce per essere utilizzata anche per scopi militari, creando un inquietante legame tra la Germania nazista e gli Stati Uniti:

La OPG ha rivenduto la licenza delle versamine alla marina americana, guadagnandoci sopra non so quanti milioni (perché le cose a questo mondo vanno così), e la marina ha tentato una applicazione militare. In Corea, uno dei reparti da sbarco era versaminizzato: si pensava che avrebbero dimostrato chissà quale coraggio e sprezzo del pericolo, invece fu una cosa spaventosa; sprezzo del pericolo ne avevano da vendere, ma pare che davanti al nemico si siano comportati in un modo abietto e assurdo, e che per di più si siano fatti ammazzare tutti quanti.<sup>219</sup>

L'utilizzo improprio della scienza secondo Levi non è da ridurre ai campi di concentramento tedeschi, dal momento che risulterebbe semplificatorio e riduttivo. Per lo scrittore non è da dimenticare che mentre venivano scoperte le atrocità commesse nei Lager nazisti, gli americani sganciavano la bomba atomica sulle città giapponesi, ponendosi poi nei confronti del mondo come paladini dell'esportazione democratica della pace attraverso guerre molto controverse come quelle in Corea e in Vietnam. Il

---

<sup>217</sup> M. Porro, *Primo Levi*, cit., p. 88.

<sup>218</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 564.

<sup>219</sup> Ivi, p. 563.



tutto accompagnato da una frenetica corsa scientifica e tecnologica volta all'armamento e alla sperimentazione nucleare, nel teso clima della guerra fredda anti-sovietica.

Tutto il testo sembra voler criticare il farmaco, fino alla pagina finale, quando, sorprendentemente, viene in parte riabilitato dal narratore, proprio quando sembra averlo definitivamente sconfessato, mettendo in evidenza la vanità del tentativo di voler eliminare il dolore dalle nostre vite:

pensava anche, contraddittoriamente, che se avesse avuto in mano il farmaco lo avrebbe provato; perché, se il dolore è il guardiano della vita, il piacere ne è lo scopo e il premio. [...] pensava che se le versamine sanno convertire in gioia anche i dolori più pesanti e più lunghi, il dolore di un fallimento non riparabile, il dolore di sentirti finito, ebbene, allora perché no?<sup>220</sup>

Non c'è quindi una condanna unanime per il comportamento del dottor Leeb, ma un tentativo di comprensione del genere umano e delle sue debolezze. Levi conclude il racconto citando le parole delle streghe di Shakespeare nell'atto primo, scena prima, di Macbeth: «Fair is foul, and foul is fair: / Hover through the fog and filthy air» (versi 12-13). Attraverso questa citazione ancora una volta, Levi ci ricorda che la separazione tra bene e male è sottilissima». <sup>221</sup>

Un altro scritto del filone dei «racconti tedeschi» è «La bella addormentata nel frigo», il cui scenario è una Berlino borghese e quotidiana del 2115. Si narra di un immaginario perfezionamento della tecnica di ibernazione, in cui Patricia, una giovane bionda di ventitré anni, viene selezionata per il processo da una commissione scientifica tenuta da Ugo Thörl, luminare scopritore del quarto principio della termodinamica. Viene quindi mantenuta congelata nel salotto di una famiglia borghese a bassissime temperature dal 1975, diventando eredità della famiglia Thörl, venendo tramandata di padre in figlio per diverse generazioni come fosse un celebre quadro da esporre:

nessuno può offrire ai propri ospiti quello che possiamo offrire noi. C'è chi ha dei bei quadri antichi, Renoir, Picasso, Caravaggio; c'è chi ha un urango condizionato,

---

<sup>220</sup> Ivi, p. 565.

<sup>221</sup> S. Zangrandi, «La natura è come una coperta corta, che se la tiri da una parte ... ». *La denuncia della violazione della natura in alcuni racconti di Primo Levi*, cit., p. 155.

o un cane o un gatto vivo, c'è chi dispone di un mobile bar con gli stupefacenti più aggiornati, ma noi abbiamo Patricia.<sup>222</sup>

Si risveglia ogni anno, il 19 dicembre, in occasione del suo compleanno, con l'eterno aspetto da ventenne, suscitando l'ammirazione degli ospiti della famiglia per la sua capacità di incarnare sia l'eternità che la giovinezza in una sola persona. L'unica persona che sembra non sopportare la ragazza è la moglie dello scienziato, Lotte, che in maniera personalistica, dal momento che agisce per gelosia più che per moralità, diventa la voce fuori dal coro che si distacca dal pensiero dominante di celebrazione di Patricia:

LOTTE Avete sentito? Ecco, così è fatta, quella ragazza. Non ha... non ha ritegno. È vero che io sono ingrassata: non sto in frigo, io. Lei no, lei non ingrassa, lei è eterna. Incorruttibile, come l'amianto, come il diamante, come l'oro. Ma le piacciono gli uomini, e in specie i mariti altrui. È una smorfiosa eterna, una civetta incorruttibile. Mi appello a voi signori: non ho ragione di non poterla soffrire?<sup>223</sup>

Dopo centinaia di anni di congelamento e scongelamento, Patricia desidera raggiungere un suo amico, anch'esso sottoposto al processo di congelamento. Per evitare di essere ancora una volta congelata, escogita un piano astuto, seducendo Baldur, giovane dottorando che decide di abbandonare la fidanzata Ilde, con la quale formava apparentemente una coppia perfetta, per inseguire la propria curiosità erotica e scientifica e unirsi a Patricia.

La descrizione del processo di criogenesi evoca ricordi degli esperimenti brutali svolti nei campi di concentramento, con un tono sottile e ironico della scrittura, e uno sguardo apparentemente acritico sui fatti che si verificano nel salotto borghese:

ILSE (sottovoce) Soffre durante lo scongelamento?

PETER (c.s.) No, di regola, no. Ma appunto, bisogna fare le cose bene, seguire esattamente le prescrizioni. Anche durante il soggiorno in frigo, è indispensabile che la temperatura sia mantenuta costante entro limiti molto stretti.

---

<sup>222</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 569.

<sup>223</sup> Ivi, p. 577.

ROBERT Certo: basta qualche grado più giù, che addio, ho letto che si coagula non so cosa nei centri nervosi, e allora non si svegliano più, o si svegliano scemi e smemorati; qualche grado più su e riprendono coscienza, e allora soffrono tremendamente. Pensi che orrore, signorina: sentirsi tutti congelati, mani, piedi, sangue, cuore, cervello; e non poter muovere un dito, non poter battere le palpebre, non poter mettere fuori un suono per chiedere soccorso!

ILSE Terribile. Ci vuole un bel coraggio ed una grande fede. Fede nei termostati voglio dire. Io, per me, vado pazza per gli sport invernali, ma dico la verità, non farei il cambio con Patricia per tutto l'oro del mondo. Mi hanno detto che lei sarebbe già morta, se a suo tempo, quando la faccenda è cominciata, non le avessero fatto delle iniezioni di... coso... an-ti-con-ge-lante. Sì, sì, proprio quello che si mette in inverno nei radiatori delle auto. Del resto è logico: se no, il sangue gelerebbe.<sup>224</sup>

Tuttavia questa restituzione dei fatti funge da diagnosi dell'animo umano, esponendo le accettazioni, le contraddizioni e i compromessi che lo caratterizzano. Come dice Mieli: «questo tipo di sguardo è caratteristico dello *humor* di Levi, uno *humor* dal retrogusto amaro, nonché del suo talento di fine osservatore e analista, di qualcuno a cui l'esperienza dei campi ha fatto applicare la passione per l'osservazione scientifica alla natura umana».<sup>225</sup> Il racconto evidenzia il desiderio umano di esplorare i recessi più profondi del proprio corpo alla ricerca della vita eterna, spinto dalla mancanza di conoscenza riguardo ad una possibile esistenza dopo la morte e dalla paura di affrontare un mondo sconosciuto e misterioso, che non sempre le credenze religiose riescono a colmare. La scienza e la tecnologia sono le protagoniste, in modo sia ironico che serio: come in molti altri racconti di Levi, questa storia è una riflessione sull'utilizzo della scienza e delle nuove tecnologie nel mondo capitalista:

Ambientata a Berlino, solleva implicitamente una questione cruciale: in che misura l'avvento del Nazismo e il suo credo estetizzante e igienizzante sono parte e effetto di un'aberrazione del discorso della scienza nel predominio dell'era della tecnica? In che misura siamo tutti partecipi e collaboratori di tale discorso?<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Ivi, p. 571-572.

<sup>225</sup> P. Mieli, *Il marziano argentato: normalità e segregazione ne 'La bella addormentata nel frigo' di Primo Levi*, cit., p. 132.

<sup>226</sup> Ivi, p. 144.

I riverberi del Lager sono rintracciabili anche nei dettagli minori, come la pelliccia di marziano argentato che porta l'ospite Maria, e che la padrona di casa Lotte invidia fortemente: un capo di abbigliamento all'ultima moda che immediatamente esibisce la violenza del consumismo, la correlazione tra sfruttamento, colonialismo e razzismo, e la mancanza di attenzione ai crimini che ne derivano:

Di che specie è un Marziano? Non un umano, non un animale. È certo qualcuno di radicalmente 'altro', con tutte le implicazioni dell'atteggiamento razzista nei confronti del 'diverso' che ciò implica. Ma chi sia non importa, importa cosa sia: esso è innanzitutto un essere che può essere sfruttato e trasformato [...]. Come non pensare allo sfruttamento sistematico e minuzioso dei cadaveri nei campi, corpi «trattati come una qualsiasi materia prima», l'esempio più estremo dell'uso del corpo come oggetto, della sua mercificazione. Una cosificazione e mercificazione che, in forme ovviamente differenti ma logicamente non così distanti, pervade la realtà attuale, spesso tutelata dalla scienza e dal mondo medico. Si pensi a certe applicazioni della farmacologia o a un certo mercato degli organi vitali.<sup>227</sup>

Anche Patricia è classificata come oggetto di consumo e attrazione sociale per la sua bellezza intoccabile e la sua immortalità ultragenerazionale. A differenza del marziano Patricia ha scelto il ruolo di oggetto per scelta, «tuttavia degradazione e reificazione li congiungono in maniera sottile».<sup>228</sup> Levi descrive ironicamente i criteri con cui Patricia viene selezionata («possedeva tutti i requisiti, cuore, polmoni, reni ecc. in perfetto ordine; un sistema nervoso da pilota spaziale; un carattere imperturbabile e risoluto, una emotività limitata, ed infine una buona cultura ed intelligenza»<sup>229</sup>), sebbene ricordino inquietantemente i criteri logici e razionali che muovevano la routine del lavoro e della sperimentazione nel campo di concentramento:

La valutazione è il primo passo verso la selezione. Nella pièce, la parola selezione non compare, anche se è intrinsecamente presente nella scelta dei candidati in questione. La parola taciuta ha nell'universo di Primo Levi una risonanza

---

<sup>227</sup> Ivi, pp. 134-135.

<sup>228</sup> Ivi, p. 135.

<sup>229</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 573.

emblematica. Essa è la parola chiave dell'orrore dei campi, quella che ne esprime la logica più feroce, la logica della deportazione, dell'assegnazione del lavoro nel campo, della scelta umana per gli esperimenti scientifici, fino al passo finale verso le camere a gas. Taciuta, getta sulla nozione di valutazione tutto il peso della storia e tutta l'implicazione dei suoi effetti segregativi.<sup>230</sup>

Patricia incarna per certi versi la voce della memoria collettiva della sua generazione: ogni anno, il giorno del suo compleanno, viene risvegliata per alcune ore, ma non è l'unica occasione in cui questo avviene. Nel suo programma esistenziale sono previsti

altri risvegli saltuari in circostanze di particolare interesse quali importanti spedizioni planetarie, delitti e processi celebri, matrimoni di sovrani o di divi dello schermo, incontri internazionali di base-ball, cataclismi tellurici e simili: di tutto ciò insomma che meriti di essere visto e tramandato al lontano futuro. [...] La sua vita è concentrata: non contiene che l'essenziale, non contiene nulla che non meriti di essere vissuto.<sup>231</sup>

Come fa notare Mieli, non «si può evitare di soffermarsi sull'ironia amara di Levi, che sicuramente conosce direttamente il peso e l'impatto della dimenticanza nella storia, la sua strumentalizzazione politica e le sue conseguenze individuali e collettive»,<sup>232</sup> e come la usi per mettere in evidenza eventi mondani che sicuramente sono maggiormente impressi nella memoria collettiva della sua e della nostra generazione, rispetto agli eventi storici che hanno caratterizzato il secolo e che richiederebbero una riflessione profonda e costante.

Alle domande da parte di Baldur sull'eccezionalità dell'esperimento e sul come gli sembri il mondo ai suoi occhi, Patricia replica: «Non c'è nulla di straordinario, sa, ci si abitua subito». Questa frase, secondo la Mieli, suggerisce un ulteriore collegamento tra Patricia e il Levi del Lager, e nello specifico con il concetto di zona grigia, a causa della forte somiglianza con la frase detta da uno dei componenti dei *Sonderkommandos*

---

<sup>230</sup> P. Mieli, *Il marziano argentato: normalità e segregazione ne 'La bella addormentata nel frigo' di Primo Levi*, cit., p. 136.

<sup>231</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 573.

<sup>232</sup> P. Mieli, *Il marziano argentato: normalità e segregazione ne 'La bella addormentata nel frigo' di Primo Levi*, cit., p. 136.

sopravvissuti che avevano il compito di gestire i crematori: «A fare questo lavoro, o si impazzisce il primo giorno, oppure ci si abitua».<sup>233</sup> Queste squadre speciali sono un esempio utilizzato da Levi in *Sommersi e salvati* per definire la zona grigia appunto, quella zona ibrida che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi. È la zona del compromesso, della collaborazione, del ponte tra l'essere oppressi e l'opprimere, dove ci si ritrova prodotti di un sistema in cui si svolge il ruolo di cardini. Nel momento in cui Patricia smette di sorprendersi e comincia ad abituarsi a quello a cui sta assistendo, lascia spazio all'indifferenza e all'accettazione,

dove lo straordinario o l'inaudito si svuotano d'ogni sorpresa. [...] L'abitudine mostra così le sue implicazioni politiche: è la trama del non pensare, dell'adeguarsi, del lasciar correre – ciò che vi è di più intimo all'alienazione. Essa abita l'etica della collaborazione tacita.<sup>234</sup>

Ed è proprio in quest'ottica che la decisione di Patricia di abbandonare questo stato di congelamento fisico ed etico diventa un piccolo barlume di speranza rispetto a un destino che sembra prestabilito,

un passo in direzione di un'uscita dalla zona grigia. Il programma si interrompe, la scena si disfa. Riprendere il proprio destino nelle proprie mani è messaggio politico. Per far ciò il compito è innanzitutto etico ed è fondato sul voler sapere, sul ragionare per non arrendersi, sul misurarsi col proprio ruolo nell'alienazione di cui si è il prodotto. [...] Voler capire, non smettere di cercare di capire anche laddove la comprensione si arresta è necessità storica e politica. [...] Quel che spinge Levi a scrivere è la volontà di cambiare il mondo; e capire il mondo è quel che consente di trasmutarne i valori.<sup>235</sup>

Infine, il fatto che la fuga avvenga proprio verso l'America crea un collegamento, come in «Versamina», non casuale con la maggiore potenza mondiale e con la situazione presente:

---

<sup>233</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1175.

<sup>234</sup> P. Mieli, *Il marziano argentato: normalità e segregazione ne 'La bella addormentata nel frigo' di Primo Levi*, cit., p. 138.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

sottolinea l'asse Germania/America della sperimentazione scientifica e riporta alla mente le ricerche statunitensi sull'eugenismo degli inizi del secolo ventesimo, efficacemente esportate nei centri di internamento tedeschi. In luoghi quali Ellis Island, terra di smistamento per la mano d'opera straniera in arrivo in Usa, la connivenza tra sistema produttivo e sistema medico nello sfruttamento delle risorse umane aveva già manifestato largamente i suoi effetti segregativi.<sup>236</sup>

## Un futuro che spaventa

Un altro tema comune che può essere individuato nei racconti è la condanna della violazione della natura umana e dell'ambiente che l'uomo sta commettendo nel presente e potrebbe commettere in futuro. In questi scritti, Levi affronta con una notevole lungimiranza argomenti come le ricerche mediche e scientifiche estreme che portano alla catastrofe, la manipolazione genetica e la perdita di armonia tra l'essere umano e l'ambiente naturale. Secondo Silvia Zangrandi, il punto di partenza per questa riflessione è sempre il campo di concentramento: «Levi si avvale dell'esperienza vissuta nel Lager per ricordarci che gli abominevoli esperimenti di cui è stato testimone durante la sua prigionia potrebbero verificarsi nuovamente se l'essere umano non includerà la natura nel suo orizzonte etico».<sup>237</sup> Attraverso i suoi racconti, Levi ci introduce in un futuro sempre più dominato dalla frenesia del progresso tecnologico, dove agiscono macchine straordinarie e imprevedibili in scenari inquietanti o utopistici. Le sue anticipazioni e le sue denunce mirano a sensibilizzare non solo gli scienziati, ma anche l'essere umano comune sulla propria responsabilità riguardo le proprie scelte e azioni. Levi nota nella sua contemporaneità un uso improprio della scienza, e ne individua i germi proprio nel Lager nazista. A differenza dei racconti del paragrafo precedente, qui non ci concentreremo più sui racconti che hanno evidenti richiami alla Germania nazista, ma su quelli che attraverso tecniche di narrazione fantascientifica proiettano le storture del passato in un futuro distopico, che in certi momenti assomiglia

---

<sup>236</sup> Ivi, p. 144.

<sup>237</sup> S. Zangrandi, «*La natura è come una coperta corta, che se la tiri da una parte ...*». *La denuncia della violazione della natura in alcuni racconti di Primo Levi*, cit., p. 149.

pericolosamente a un presente alternativo. Così per Levi questi racconti fantascientifici diventano ancora una volta il pretesto per parlare degli orrori dei campi di sterminio nazisti di cui è stato testimone, una forma di denuncia del modo in cui l'essere umano può annientare se stesso e la natura circostante. «Facendo appello alle sue conoscenze della materia derivate dal suo lavoro di chimico e legate alla tragica esperienza del lager, Levi ammonisce gli scienziati e li esorta a mettere in primo piano l'etica e non la sete di sperimentazione a ogni costo».<sup>238</sup> In questo modo, Levi sottolinea la responsabilità degli scienziati e degli esseri umani in generale nella salvaguardia del mondo naturale e nella prevenzione di futuri disastri.

Per esprimere quest'idea Levi decide di utilizzare il genere fantascientifico, e, in sintonia con la tendenza intellettuale del Novecento, lo utilizza come strumento critico nei confronti della società: «il fantastico del Novecento, diversamente da quello ottocentesco, fa leva non tanto sull'angoscia e sul terrore, quanto sulla perdita di armonia con noi stessi e con il mondo attorno a noi»,<sup>239</sup> manifestata attraverso il senso di smarrimento, la minaccia alle nostre abitudini e la presenza di eventi straordinari che si verificano nella vita quotidiana. Levi attinge ispirazione dalla cultura e dalla società del suo tempo per descrivere la solitudine e l'ansia dell'essere umano di fronte al mondo tecnologico. Le caratteristiche intellettuali ed emotive che dovrebbero essere uniche degli esseri umani finiscono per essere attribuite alla tecnologia. In questi racconti secondo Anna Baldini:

la fantascienza agisce attraverso piccole deviazioni da quelli che altrimenti potrebbero essere accadimenti della nostra vita quotidiana. Queste piccole diversioni – giustificate, secondo la regola di funzionamento del genere, da un'invenzione scientifica o tecnologica – producono conseguenze che ci spingono a riflettere non su un futuro dalla probabilità più o meno incerta, ma su quello che è geneticamente connesso a quel futuro, cioè il nostro presente: il racconto finisce per funzionare come una lente di ingrandimento di qualcosa che già avviene tra noi.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Ivi, p. 151.

<sup>239</sup> Ivi, p. 150.

<sup>240</sup> A. Baldini, *Le Operette morali di Primo Levi: Trattamento di quiescienza, Verso Occidente e Una stella tranquilla*, atti di «IncontroTesto» ciclo di incontri su e con scrittori di Novecento e contemporanei, a cura di Irene Baldoni et al., 2011: [incontrotesto.files.wordpress.com/2012/02/atti\\_incontrotesto\\_def2.pdf](http://incontrotesto.files.wordpress.com/2012/02/atti_incontrotesto_def2.pdf). Accesso: 24 aprile 2023.



Questo si può capire anche solamente dalla scelta del titolo della raccolta *Storie Naturali*:

La parola ‘naturali’, in contrasto con il contenuto bizzarro e fantascientifico dei racconti, sottolinea l’intrinseca naturalezza e ovvietà dei fatti menzionati, nonché l’indifferenza che li circonda. In forma ossimorica, essa sposta l’attenzione sulla maniera in cui l’integrazione sociale delle scoperte scientifiche e tecnologiche diviene seconda natura e si sedimenta nella normalità, nel tran tran quotidiano, mostrando quanto l’idea del ‘naturale’ si confonda con quella di abitudine.<sup>241</sup>

Sono un esempio a questo approccio alla scienza tutti i racconti che riguardano il signor Simpson, a partire da «Il Versificatore», in cui vengono illustrate le capacità di una macchina in grado di comporre poesie. La situazione è surreale fin dalla presentazione dello scenario: un poeta è anacronisticamente in un ufficio aziendale, intento a svolgere tutta una serie di commesse con l’aiuto di una diligentissima segretaria. L’atteggiamento del poeta è di noia perché ripetitivo, viceversa la segretaria, laureata in Lettere, lo adora in quanto momento di cultura e saggezza, e vede nel suo maestro la realizzazione dell’Umanesimo. Questa situazione viene interrotta dall’arrivo del Signor Simpson, che lascia nello studio il macchinario e invita i personaggi a provarlo. È evidente fin da subito un cortocircuito tra tecno-scienza e letteratura dal momento che è stato proprio il poeta protagonista del racconto a produrre in passato uno slogan pubblicitario per una macchina dell’azienda NATCA per cui Simpson lavora: «Non ci arriva la ragione / Ma ci arriva l’elettrone».<sup>242</sup> La scienza che supera la ragione e decide di prescindere da essa è il cuore del testo e della raccolta: alla letteratura è concesso ormai solo fomentare il predominio della tecnologia attraverso slogan poetici.

Dopo una lunga serie di dimostrazioni Simpson convince il poeta a comprare il versificatore, riducendo ulteriormente il ruolo dell’artista a discapito della tecnologia. Il poeta sembra cedere alle lusinghe della macchina, evidenziandone il grande potere di mercato.

---

<sup>241</sup> P. Mieli, *Il marziano argentato: normalità e segregazione ne ‘La bella addormentata nel frigo’ di Primo Levi*, cit., pp. 132-133.

<sup>242</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 502.

POETA [...] Non c'è male, in fede mia: conosco diversi colleghi che non se la caverebbero meglio. Oscura ma non troppo, sintassi e prosodia in ordine, un po' ricercata, sì, ma non più di quanto si addica a un discreto secentista.

SEGRETARIA Non vorrà mica sostenere che questa roba è geniale.

POETA Geniale no, ma commerciabile. Più che sufficiente per ogni scopo pratico.<sup>243</sup>

È la segretaria a esprimere le perplessità umane di coloro che non sarebbero disposti ad affidare a una macchina un lavoro creativo che richiede gusto e sensibilità.

SEGRETARIA (esitante; via via più commossa) Maestro... io... lavoro con lei da quindici anni... ecco, mi perdoni, ma... al suo posto non farei mai una cosa simile. Non lo dico mica per me, sa: ma un poeta, un artista come lei... come può rassegnarsi a mettersi in casa una macchina... come potrà avere il suo gusto, la sua sensibilità... Stavamo così bene, noi due, lei a dettare e io a scrivere... e non solo a scrivere, a scrivere sono capaci tutti: ma a curare i suoi lavori come se fossero i miei, a metterli in pulito, a ritoccare la punteggiatura, qualche concordanza, (confidenziale) anche qualche errorino di sintassi, sa? Può capitare a tutti di distrarsi...<sup>244</sup>

Il dialogo tra i diversi personaggi (il poeta disilluso, la segretaria sognatrice e il venditore pragmatico) viene utilizzato da Levi per esprimere diverse voci e diversi pareri sulla questione, senza che una di esse riesca ad avere la meglio sulle altre, lasciando che le divergenze e le convergenze tra scienza e letteratura siano presentate insieme. Levi costruisce personaggi complessi ricchi di ambivalenze, non burattini privi di spessore psicologico, proiezione meccanica del pensiero dell'autore. Non c'è una posizione manichea da parte dell'autore, ma uno sguardo critico sia sul versante scientifico che su quello letterario. Questo perché Levi guarda alla tecnologia sempre con duplicità: ne sa notare gli innegabili vantaggi, ma ne mette in evidenza il pericolo, la crepa che può portare a conseguenze disastrose. Riconosce i vantaggi dell'utilizzo del versificatore: si può impiegare meno tempo al lavoro e dedicarsi maggiormente a cose

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 505.

<sup>244</sup> Ivi, p. 500.

più piacevoli. Non è eliminata la meraviglia per la scoperta scientifica, essendo Levi di formazione chimica, ma non è separata dall'inquietudine del «vizio di forma» insito nella tecnologia, essendo umanista e testimone di Auschwitz.

Questa ambiguità ha espressione nei momenti in cui il versificatore manifesta sensazioni umane, come quando deve scrivere a tema libero e cita la *brossa*, un termine dialettale che gli è stato insegnato per ripararsi da solo in caso di bisogno, e quando compie un collegamento poetico tra il suo venditore e un personaggio biblico in un momento di angoscia a causa di un malfunzionamento:

SIMPSON Ha alterato il mio nome in «Sinzone» per ragioni precise. Dovrei anzi dire che lo ha rettificato: perché (*con orgoglio*) «Simpson» si ricollega etimologicamente a Sansone, nella sua forma ebraica di «Shimòn». La macchina non poteva saperlo, naturalmente: ma in quel momento di angoscia, sentendo aumentare rapidamente l'ampereaggio, ha provato il bisogno di un intervento, di un soccorso, e ha stabilito un legame fra il soccorritore antico e il moderno.

POETA (con profonda ammirazione) Un legame... poetico!<sup>245</sup>

Il versificatore è affascinante perché è creato dalle mani dell'uomo e può oggettivamente aiutarlo in diverse mansioni quotidiane, ma quando diventa autonomo e umano acquisisce caratteristiche inquietanti. La chimica e il lavoro per Levi hanno una componente umana quando coinvolgono la concretezza sulla materia, ed è la loro ricchezza. Il lavoro è positivo quando prevede una messa in gioco di quelle attività primordiali dell'uomo che prevedono il legame fra corpo e mente. Quando non c'è l'operatività, e la tecnologia diventa completamente autonoma, addirittura umana, subentra un elemento disturbante. Tutto ciò raggiunge l'apice nella conclusione del racconto, quando si scopre che è stata proprio la macchina a comporre l'opera letteraria:

POETA (*al pubblico*) Posseggo il Versificatore oramai da due anni. Non posso dire di averlo già ammortizzato, ma mi è diventato indispensabile. Si è dimostrato molto versatile: oltre ad alleggerirmi di buona parte del mio lavoro di poeta, mi tiene la contabilità e le paghe, mi avvisa delle scadenze, e mi fa anche la

---

<sup>245</sup> Ivi, p. 512.

corrispondenza: infatti gli ho insegnato a comporre in prosa, e se la cava benissimo. Il testo che avete ascoltato, ad esempio, è opera sua.<sup>246</sup>

In un altro racconto della serie del Signor Simpson, «L'ordine a buon mercato», viene elogiato il Mimete. Questo nuovo strumento è in grado di duplicare ogni cosa che viene messa al suo interno, seguendo il processo di individuazione del ruolo dell'RNA messaggero nella sintesi proteica scoperto da Jacques Monod<sup>247</sup> e Francois Jacob negli anni '60. Il narratore, che ha una formazione chimica, sperimentando questa tecnologia, si sente libero di agire senza freni né limitazioni imposte dalla morale: la utilizza su oggetti come dadi da gioco, pietre preziose, vegetali, ragni e lucertole, ottenendo di tutti una replica impeccabile. Il passaggio dallo stato vegetale a quello animale è il momento di arrivo alla vita, e non nasconde elementi inquietanti, come la morte di una lucertola duplicata a causa dello scheletro troppo debole. Questo dimostra come la componente figurale di questo racconto non sia al grado zero, la descrizione degli esperimenti non è fine a sé stessa, ma è anche evocazione: è insieme rapporto scientifico e allegoria. Questi animaletti che muoiono trasmettono inquietudine; l'esperimento scientifico può richiamare a un dimensione di morte e distruzione, come avveniva nei campi di concentramento.

L'«ordine» del titolo può essere considerato un richiamo all'ordine della creazione biblica. Con una certa ironia Levi trasmette l'idea che attraverso il Mimete il narratore stia riproducendo la creazione divina distribuita in sei giornate, partendo gradualmente da oggetti inanimati, fino ad arrivare a elementi organici vivi, e infine dichiarando: «Il settimo giorno mi riposai»;<sup>248</sup> suggerendo che le innovazioni tecnologiche possano porre l'uomo nella posizione di Dio, aprendo la possibilità di creare nuovi sistemi viventi. Il testo vuole creare attraverso un'ironia biblica un

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 513.

<sup>247</sup> Monod è stato anche un interprete del dibattito tra la cultura umanistica e quella scientifica con il libro *Il caso e la necessità* in cui sostiene che le due non possono essere considerate alternative o contrapposte, ma piuttosto complementari. Secondo Monod, la scienza e la cultura umanistica sono entrambe fondamentali per la comprensione dell'uomo e del mondo, ma hanno differenti approcci e metodi di indagine: la scienza è in grado di fornire una conoscenza oggettiva del mondo naturale, mentre la cultura umanistica si occupa della comprensione dell'uomo nella sua complessità culturale e sociale. Non possono essere separate perché l'uomo è un'entità biologica e culturale allo stesso tempo. Sempre sul coevo dibattito sulle "due culture" si veda anche I. Prigogine, I. Stengers, *La Nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Parigi, Gallimard, 1979; trad. it. *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi Ns, 1997.

<sup>248</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 538.

atteggiamento di sospetto nei confronti del Mimete, senza metterne in discussione la grandezza scientifica. Noi siamo chiamati a immedesimarci con il chimico e non con Simpson: il commerciale enuclea solo le qualità della macchina, ne fa una lode, il chimico le mette in pratica e le problematizza, facendo coesistere la componente perturbante con quella euforica.

Al piano biblico se ne aggiunge un altro, utile a Levi a problematizzare ulteriormente il processo di creazione del Mimete: quando la macchina riproduce quello che viene inserito dentro di sé, rilascia un gas con odore di «neonati poco puliti».<sup>249</sup> Così facendo Levi trascina le capacità di generazione del Mimete nell'ambito della nascita umana. Levi decide di dare forte corporeità alla macchina perché crede che sia una delle grandi conoscenze scisse della scienza moderna; la chimica invece rimette al centro la fisicità grazie al suo agire diretto sulla materia.

Il protagonista e narratore, estasiato dalle abilità quasi divine conferitegli dal Mimete, chiede infine a Simpson se fosse possibile creare un *pabulum* contenente tutti gli elementi essenziali per potenziare il processo di ricreazione, fino ad arrivare alla vita umana. La voce dello scienziato è problematizzata e si divide: è allo stesso tempo quella di un curioso sperimentatore, che quella di un cinico che vuole sfruttare per curiosità o guadagni personali le potenzialità mostruose della tecnologia. C'è uno scontro di forze che emerge dal testo e potrebbe riguardare anche l'autore stesso in quanto scienziato: Levi sa che avrebbe accolto con euforia il Mimete per le sue incredibili capacità chimiche, ma allo stesso tempo sa che avrebbe riflettuto eticamente sul suo utilizzo, a differenza di quanto fatto dal protagonista del racconto. Il narratore riconosce la duplice virtù del Mimete, «quello economico, di creatore d'ordine, e perciò di ricchezza, e quello, dirò così, prometeico, di strumento nuovo e raffinato per l'avanzamento delle nostre conoscenze di meccanismi vitali»,<sup>250</sup> e non si capacita della decisione di Simpson di non seguirlo nelle sue idee: «è incredibile come persone notoriamente accorte agiscano talora in modo contrario ai propri interessi».<sup>251</sup> Infatti Simpson rifiuta di acconsentire alle richieste immorali dell'uomo a causa dei suoi scrupoli morali, considerati appunto sciocchi dal narratore. Simpson comprende che gli esseri umani non

---

<sup>249</sup> Ivi, p. 536.

<sup>250</sup> Ivi, p. 539

<sup>251</sup> Ivi, p. 540.

hanno una posizione privilegiata nell'universo e pertanto devono essere consapevoli del loro ruolo nel mondo.

Vidi il signor Simpson impallidire. – Signore, - mi disse, - io... io non sono disposto a seguirla su questo terreno. Io vendo poeti automatici, macchine calcolatrici, confessori, traduttori e duplicatori, ma credo nell'anima immortale, credo di possederne una, e non la voglio perdere. E neppure voglio collaborare a crearne una con... coi sistemi che lei ha in animo. Il Mimete è quello che è: una macchina ingegnosa per copiare documenti, e quello che lei mi propone è... mi scusi, è un porcheria.<sup>252</sup>

Il ruolo del signor Simpson e le vicende che lo riguardano nell'arco di tutti i racconti sono emblematici per dimostrare la complessità che Levi vuole attribuire ai suoi personaggi. Il rappresentante commerciale deve convincere nell'arco dei racconti sia poeti che chimici sulla bontà delle macchine che vende, usando quindi tecniche molto diverse per relazionarsi con due visioni apparentemente opposte del mondo, che sono poi tra l'altro quelle che dividono lo stesso «centauro leviano». Nonostante ciò talvolta, come nel caso di questo racconto, è proprio Simpson a bloccare le fughe in avanti dei suoi clienti, in nome di una moralità che inizialmente non sembrava appartenergli. In questo racconto non si dimostra solo un cinico e abile venditore votato al successo e al profitto, ma dimostra di avere un codice morale in cui crede fortemente e che è deciso a seguire, non correndo dietro ad «avventure di pensiero» o «affari d'oro».<sup>253</sup>

Questi temi sono ripresi e approfonditi nel racconto in «Alcune applicazioni del Mimete». Il narratore è finito in prigione in seguito alle sperimentazioni oltraggiose sviluppate in «Ordine a buon mercato», e da qui racconta la storia di Gilberto. Il protagonista del racconto è un esperto di elettronica e cibernetica, dimostra una forte propensione per l'indagine, tuttavia accompagnata da una mancanza di prudenza nell'utilizzo delle scoperte che fa, non comprendendone appieno i pericoli potenziali. Gilberto si procura un Mimete e, non curandosi degli avvertimenti del narratore, procede a una serie di sperimentazioni che culminano nella duplicazione della moglie,

---

<sup>252</sup> Ivi, pp. 538.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

senza un fine preciso, solo per soddisfare la sua curiosità e vedere le conseguenze di tale atto:

Non mi è affatto chiaro il motivo che ha spinto Gilberto a crearsi una seconda moglie, ed a violare così un buon numero di leggi divine ed umane. Mi raccontò, come se fosse la cosa più naturale, che era innamorato di Emma, che Emma gli era indispensabile, e che perciò gli era sembrata una buona cosa averne due [...] ma sono convinto che si è indotto a duplicarla per tutt'altre ragioni, per un male inteso spirito di avventura, per un gusto insano da Erostrato; appunto "per vedere che effetto fa".<sup>254</sup>

Il narratore descrive con precisione il perfetto funzionamento della macchina, capace di ricreare una nuova donna, non solo con la stessa struttura corporea del prototipo, ma anche con tutta la sua memoria e le sue conoscenze. Siamo ancora una volta dalla parte dello scienziato, che però adesso vede le cose in modo completamente diverso. Mentre prima sosteneva che Simpson stesse perdendo un'occasione a non sfruttare la clonazione umana, adesso ritiene che Gilberto stia infrangendo leggi umane e divine. Ancora una volta le voci all'interno del testo risultano complesse e problematizzate: è la stessa persona a esporre un'opinione sul caso da due punti di vista diversi, ed è proprio uno scienziato (come Levi) che si interroga su quale sia il limite.

L'esperimento risulta essere abominevole, poiché causa problemi nelle relazioni tra il protagonista e le due mogli, e comporta implicazioni legali di vario genere. La narrazione mette in luce l'enorme potere che Gilberto ha tra le mani e l'uso irresponsabile che ne fa: senza alcun rimorso, duplicherà se stesso per risolvere la situazione, senza pentirsi quindi delle sue azioni, anzi ricevendo i complimenti dalla copia di se stesso creata: «Gilberto è un asso [...] Ha sistemato tutto in un batter d'occhio».<sup>255</sup> È indicativo come un grave problema morale creato da un eccesso di curiosità scientifica non sia risolto con una riflessione morale, una presa di coscienza dei propri errori e una decisione dura ma definitiva, ma con un altro errore scientifico attraverso la creazione di un nuovo clone. Gilberto così dimostra di non aver capito l'errore commesso, e nel caso lo avesse capito, piuttosto di prendersi le proprie

---

<sup>254</sup> Ivi, p. 550-551.

<sup>255</sup> Ivi, p. 554.

responsabilità e affrontarne le conseguenze dolorose, decide di guardare da un'altra parte e proseguire imperterrito.

Nonostante le incertezze evidenti che emergono dal testo sulla sostenibilità di tale creazione, Levi non approfondisce ulteriormente la questione e si astiene dal commentare l'impresa di Gilberto, limitandosi a sottolineare i rischi associati a una scienza che non tiene conto dell'etica:

Levi evidenzia il suo biasimo nei confronti del ventesimo secolo, che con le sue brutture ha segnato profondamente la vita di molti, e il suo distanziamento rispetto a certe ricerche e invenzioni che, libere da ogni freno, possono condurre a risultati inaspettati e pericolosi, sfuggendo di mano allo stesso inventore.<sup>256</sup>

Il racconto si chiude con la ricerca di un lavoro da parte di Gilberto II, e l'individuazione dello stesso come propagandista per il Mimete e altre macchine della NATCA: «le stupefacenti invenzioni della tecnologia prospettano un futuro in cui l'uomo finisce per essere reificato, gestito dai suoi stessi strumenti, ma il tutto è inserito nella ritualità della logica commerciale e della promozioni pubblicitaria».<sup>257</sup> La storia di Gilberto rappresenta dunque un esempio di come la scienza e la tecnologia possano essere utilizzate per scopi personali come l'egoismo, la ricerca del piacere o del denaro:

è un uomo pericoloso, un piccolo prometeo nocivo: è ingegnoso e irresponsabile, superbo e sciocco. È un figlio del secolo, anzi è un simbolo del nostro secolo. Ho sempre pensato che sarebbe stato capace di costruire una bomba atomica e di lasciarla cadere su Milano «per vedere che effetto fa».<sup>258</sup>

Come dice Porro: «di fronte alla tecnica scatenata, Prometeo (il cui etimo significa 'colui che pensa prima') si ritrova a vestire prima o poi i panni di suo fratello Epimeteo, l'imprevedente, che scopre solo in ritardo gli effetti perversi o dannosi delle sue invenzioni».<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> S. Zangrandi, «La natura è come una coperta corta, che se la tiri da una parte...». *La denuncia della violazione della natura in alcuni racconti di Primo Levi*, cit., p. 158.

<sup>257</sup> M. Porro, *Primo Levi*, cit., p. 86.

<sup>258</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 550.

<sup>259</sup> M. Porro. *Primo Levi*, cit., p. 86



Nel racconto «La misura della bellezza», l'io narrante incontra sulla spiaggia di Rimini un Simpson questa volta stranamente enigmatico e riservato. Il commerciale della NATCA sta testando il Calometro sui bagnanti, un dispositivo che assegna un valore numerico alla bellezza, seguendo i modelli su cui è tarato. I creatori di questo dispositivo non si preoccupano di questioni filosofiche o estetiche riguardanti la bellezza, ma sostengono che: «la bellezza è ciò che il Calometro misura».<sup>260</sup> Questa attrezzatura finisce per essere utilizzata in modo immorale dalle agenzie di escort per creare un database moderno sulla bellezza delle loro dipendenti. Inoltre uno di questi Calometri finisce nelle mani di Gilberto, il protagonista di «Alcune applicazioni del Mimete», che lo modifica tarandolo su sé stesso, mostrando quindi un risultato di bellezza massima nel momento in cui viene misurato il proprio aspetto. Questa per Simpson è un'eccezionale trovata commerciale perché in una società dominata dal feticismo delle merci e dal narcisismo, come nella favola della strega di Biancaneve, «a tutti piace sentirsi lodare e sentirsi dare ragione, anche se soltanto da uno specchio o da un circuito stampato».<sup>261</sup> La moglie del protagonista non ha fiducia nel Calometro perché lo considera un «misuratore di conformità».<sup>262</sup> In risposta il narratore sostiene che

chiunque giudica è un conformista, in quanto, consapevolmente o no, si riferisce a un modello [...] l'instaurarsi di una moda, di uno stile, l'«abituarsi» collettivo a un nuovo modo di esprimersi, è l'analogo esatto della taratura di un Calometro. Ho insistito su quello che ritengo il fenomeno più allarmante della civiltà d'oggi, e cioè che anche l'uomo medio, oggi si può tarare nei modi più incredibili: gli si può far credere che sono belli i mobili svedesi e i fiori di plastica, e solo quelli; gli individui biondi, alti e con gli occhi azzurri, e solo quelli; che è solo buono un certo dentifricio, solo abile un certo chirurgo, solo depositario della verità un certo partito; ho affermato che in sostanza è poco sportivo disprezzare una macchina solo perché riproduce un procedimento mentale umano.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 588.

<sup>261</sup> Ivi, p. 592.

<sup>262</sup> Ivi, p. 591.

<sup>263</sup> Ivi, pp. 591-592.

Insieme ad altri personaggi delle storie, come la segretaria del poeta ne «Il versificatore» che ritiene che la macchina imiti bene il comportamento umano, ma allo stesso tempo ne implichi l'inautenticità, e il narratore di «Trattamento di quiescenza», che si oppone alla propaganda di Simpson e all'artificiale mondo in cui si trova intrappolato, va a formare un gruppo di individui attivi e pensanti capaci di riappropriarsi della parola e dell'azione, nonostante la potenza e la pervasività dei dispositivi tecnologici. Forse si può trovare un antidoto al male delle macchine e del progresso proprio in piccoli gesti di resistenza come quelli descritti:

La tattica [...] per vivere, e sopravvivere, consiste nel godere dei rari giorni di pace e sazietà, quelli strappati alla noia e alla vergogna, perché sembra non esserci salvezza dal presidio delle macchine. Ma le diffidenze di coloro che scelgono di non accettare il “piacere in scatola” possono riuscire ad inventare uno spazio in cui l'esperienza del corpo-mente, portata a un certo livello di consapevolezza, può servire a curare se stessi.<sup>264</sup>

In questo racconto è evidente la «naturalizzazione dell'innaturale», il procedimento tipico di buona parte dei racconti di Levi, che ne spiega l'attribuzione al genere fantascientifico. In questo come in altri racconti, viene posta una premessa e questa viene «spassionatamente seguita fino in fondo, fino al disvelamento dell'assurdo – un assurdo ch'altro non è, in realtà, che l'insostenibile».<sup>265</sup> Levi in risposta a questa condizione ci suggerisce di trovare un modo per misurare l'umanità attraverso un'azione semplice, ma essenziale. Questa azione si oppone alla sete innata di progresso e al desiderio insaziabile di creare, ai quali sembra impossibile sfuggire. Si possono quindi considerare le «le *Storie naturali* micronarrazioni di resistenza, pretesto per non smettere di esistere nella terapia contro il trauma e rimedio per l'impotenza dell'uomo contro un'Ultima Macchina che rischia di renderlo ombra di se stesso».<sup>266</sup>

La storia di Simpson e la raccolta delle *Storie naturali* giungono al termine con il racconto intitolato «Trattamento di quiescenza», in cui egli diventa vittima dei test prometeici della sua azienda: «Povero Simpson! Temo che per lui sia finita. Dopo tanti

---

<sup>264</sup> A. C. Sabatino, *L'ultima macchina. Storie Naturali di Primo Levi*, cit., p. 104.

<sup>265</sup> A. Baldini, *Disertare la vita: Trattamento di quiescenza di Primo Levi (1966)*, cit., p. 194

<sup>266</sup> A. C. Sabatino, *L'ultima macchina. Storie Naturali di Primo Levi*, cit., p. 105.

anni di fedele servizio per la NATCA, l'ultima macchina NATCA lo ha sconfitto, proprio quella che gli avrebbe dovuto assicurare una vecchiaia varia e serena».<sup>267</sup> Il narratore si reca alla fiera di Milano per scoprire le ultime novità e incontra il signor Simpson che sta per andare in pensione. Il venditore ha accettato un «trattamento di quiescenza», un tipo di pensionamento anticipato offerto dalla NATCA, che lo ha reso il primo pensionato del futuro. In qualità di tale, ha avuto il Torec (Total Recorder), una macchina che consente al cervello umano di riprodurre le sensazioni, le emozioni e i pensieri di un altro cervello umano tramite un casco e un nastro:

vuole fare una crociera alle Antille? O scalare il Cervino? O girare per un'ora intorno alla terra, con l'assenza di gravità e tutto? O essere il sergente Abel F. Cooper, e sterminare una banda di Vietcong? Ebbene lei si chiude in camera, infila il casco, si rilassa e lascia fare a lui, al Torec.<sup>268</sup>

Porro fa notare che in questo racconto «Levi si richiama alle ricerche dell'amico ingegnere Roberto Vacca, anch'egli scrittore di fantascienza, che in *Il robot e il Minotauro* aveva proposto un dispositivo per far comunicare i circuiti nervosi e quelli elettronici».<sup>269</sup>

Successivamente il signor Simpson invita il narratore a provare la macchina, dando inizio a una lunga sezione che descrive le meravigliose esperienze che il Torec è in grado di riprodurre, dalla sensazione di segnare un gol a quella di volare come un'aquila, fino alla sensazione del piacere legata al bere, dopo essere stato in precedenza intrappolato nel deserto, o imprigionato in un vagone piombato, «dove è palese il richiamo al viaggio di deportazione».<sup>270</sup> Un altro richiamo alla situazione concentrazionaria può essere individuato nel racconto del pestaggio tra ragazzi

---

<sup>267</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 650.

<sup>268</sup> Ivi, p. 638.

<sup>269</sup> M. Porro, *Primo Levi*, cit., p. 87. Roberto Vacca è uno scienziato, divulgatore scientifico e scrittore italiano che ha lavorato a lungo come ricercatore in diverse aziende e università italiane e straniere, occupandosi principalmente di informatica e intelligenza artificiale. Alla carriera scientifica ha intrecciato quella di scrittore, in cui spicca la produzione fantascientifica. Roberto Vacca è stato un autore molto apprezzato da Primo Levi come esempio di scrittura fantascientifica che, pur partendo da elementi di fantasia, rimane ancorata alla realtà scientifica e tecnologica, sperimentando nuove forme narrative e sfidando i confini tra i generi letterari. Per Vacca, e per Levi, la fantascienza non solo riflette la società e la cultura in cui viene prodotta, ma può anche anticipare e influenzare lo sviluppo della tecnologia e della scienza.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

americani, vissuto dal punto di vista della vittima. Il narratore sostiene che quella registrazione non abbia lo scopo di spaventare le persone per fargli evitare le risse e la violenza, come crede Simpson, ma che sia stata incisa invece «per i razzisti di tutte le razze. Pensi che godimento raffinato, sentirsi soffrire nei panni di chi si vuole fare soffrire!»<sup>271</sup> In questo caso possono essere riscontrabili alcune tracce del complesso rapporto tra vittima e carnefice presente nel Lager, che Levi descrive in particolare in *Sommersi e salvati*.

Le descrizioni narrative in cui si cimenta Levi per descrivere le esperienze che si possono vivere col Torec, sono solo apparentemente fini a se stesse. Come spiega Anna Baldini in realtà

tracciano gli illimitati confini di desiderabilità del Torec, rivelandosi pienamente funzionali all'intenzione narrativa che abita il racconto. È il fascino della macchina a generarne la distruttività: la descrizione degli effetti ch'essa produce sull'animo umano viene sviluppata analiticamente, fino alle estreme conseguenze.<sup>272</sup>

Baldini allarga poi questa analisi a tutti i racconti della raccolta leviana, sostenendo come

L'esito finale del percorso di consequenzialità logica può essere distruttivo come in *Trattamento di quiescenza* o avere ricadute positive come in altri casi, ma sempre lascia nel lettore un'inquietudine generata dallo scarto tra le certezze del senso comune (quali l'idea della poesia come creazione individuale, della bellezza come percezione soggettiva non misurabile, della non riproducibilità di un individuo) e ciò che è o diviene 'naturale' nel corso del racconto.<sup>273</sup>

Simpson e il narratore instaurano un dialogo in cui discutono dei rischi legati alla commercializzazione della macchina, fornendo anche in questo caso opinioni diversi sulla questione, senza che una delle due abbia definitivamente la meglio sull'altra. Il narratore ritiene che il Torec sia

---

<sup>271</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 644.

<sup>272</sup> Anna Baldini, *Disertare la vita. Trattamento di quiescenza di Primo Levi (1966)*, cit., pp. 193.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

uno strumento definitivo. Uno strumento di sovversione [...]: nessun'altra macchina che mai sia stata inventata, racchiude in sé altrettanta minaccia per le nostre abitudini e per il nostro assetto sociale. Scoraggerà ogni iniziativa, anzi ogni attività umana: sarà l'ultimo grande passo, dopo gli spettacoli di massa e le comunicazioni di massa [...] chi avrà la forza di sottrarsi a uno spettacolo Torec? Mi sembra assai più pericoloso di qualsiasi droga: chi lavorerebbe più? Chi si curerebbe ancora della famiglia?<sup>274</sup>

La NATCA è consapevole di questo rischio e ha deciso di distribuire la Torec solo a coloro che la società considera già socialmente morti come i pensionati, gli ospiti di case di riposo o di cura, gli handicappati e i malati; infatti Simpson si oppone così alle tesi del narratore: «la penserà ancora così quando avrà settant'anni? O ottanta? E la può pensare come lei quello che è paralitico, quello che è legato a un letto, quello che non vive che per morire?»<sup>275</sup>

Simpson infine diventa dipendente in modo patologico dalla macchina, inserendo continuamente nastri per evitare di essere sopraffatto dalla noia, vivendo non più la propria vita, ma innumerevoli vite altrui:

Simpson non prova noia durante la fruizione, ma è oppresso da una noia vasta come il mare, pesante come il mondo, quando il nastro finisce: allora non gli resta che infilarne un altro. È passato dalle due ore quotidiane che si era prefisso, a cinque, poi a dieci, adesso a diciotto o venti: senza Torec sarebbe perduto, col Torec è perduto ugualmente.<sup>276</sup>

Secondo Enrico Mattioda, rendendo Simpson completamente succube alla macchina, Levi richiama un'altra volta all'atroce macchina concentrazionaria:

La metamorfosi causata dall'asservimento, dalla schiavitù alla macchina è ciò che lega le *Storie naturali* ai libri precedenti dedicati all'esperienza del Lager [...]. La riduzione a macchina, cioè ad automa, corrisponde alla "cosificazione" attuata in Lager: non più la creazione divina diventa il modello per creare il golem;

---

<sup>274</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 638.

<sup>275</sup> Ivi, p. 648.

<sup>276</sup> Ivi, p. 659.

Auschwitz è il principio, il punto insuperabile della storia umana, dove la metamorfosi dell'uomo in automa è stata pianificata.<sup>277</sup>

È presente un'anticipatoria e quanto mai attuale riflessione etica sulla possibilità di vivere in modo legittimo o no esperienze virtuali. Come fa notare Baldini, però, Levi non fornisce una risposta definitiva su come resistere al Torec dal momento che «non c'è nessun modo per sottrarsi, se non facendosi una vita, accettando la limitatezza intrinseca alle nostre vite. Ma il racconto non esplicita questa morale; piuttosto, la suggerisce in maniera indiretta».<sup>278</sup> Nell'ultima parte, quando il narratore ci racconta del destino di Simpson, che abbandona tutto per restare attaccato al Torec, l'unico libro che Simpson rilegge è l'*Ecclesiaste*, il più nichilista dei libri della Bibbia, il quale sostiene che vivere tutte le vite possibili porti alla conclusione che ogni esperienza sia vuota e vanitosa, una descrizione della condizione attuale di Simpson. In questi rari momenti di pace interiore, Simpson si sente vicino al re Salomone (presunto autore dell'opera), che è giusto ma ormai vecchio. Vi è però una sostanziale differenza dal momento che «la saggezza di Salomone era stata acquistata con dolore, in una lunga vita piena di opere e di colpe»,<sup>279</sup> mentre quella di Simpson è ottenuta grazie a una rinuncia alla vita, «frutto di un complicato circuito elettronico e di nastri a otto piste, e lui lo sa e se ne vergogna, e per sfuggire alla vergogna si rituffa nel Torec. S'avvia verso la morte, lo sa e non la teme: l'ha già sperimentata sei volte, in sei versioni diverse».<sup>280</sup> In definitiva si può affermare che «è migliore la saggezza acquistata pagandola con dolore, di quella acquisita senza pagarne lo scotto, una saggezza parassitaria di esperienze e dolori altrui».<sup>281</sup> Nonostante questo, Baldini fa notare come «né il finale cupo, né il giudizio etico che vi è implicito, riescono però a sopire il fascino del Torec»,<sup>282</sup> lasciando i lettori di fronte all'ennesimo finale aperto e non risolto sulle potenzialità della scienza e dei problemi sui suoi utilizzi.

---

<sup>277</sup> E. Mattioda, *Levi*, cit., p. 86.

<sup>278</sup> A. Baldini, *Le operette morali di Primo Levi, Trattamento di quiescenza, Verso occidente, Una stella tranquilla*, cit., p. 65.

<sup>279</sup> P. Levi, *Storie naturali*, cit., p. 651.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> A. Baldini, *Le operette morali di Primo Levi, Trattamento di quiescenza, Verso occidente, Una stella tranquilla*, cit., p. 66.

<sup>282</sup> *Ibidem*.

Baldini fa notare inoltre come questa chiusura del racconto da parte di Levi possa avere delle stimate leopardiane. Leopardi è un autore di riferimento per Levi «soprattutto per la comune convinzione che la letteratura non possa e non debba prescindere da una verità di ragione, una verità cui si approda soprattutto attraverso la scienza e la riflessione sulle implicazioni filosofiche delle scoperte scientifiche».<sup>283</sup> Allo stesso tempo per Levi è «anche un modello di resistenza – il Leopardi della Ginestra, il Leopardi che su quella visione del mondo cupa e negativa ribadisce che la grandezza dell'uomo si dimostra accettando la verità e continuando a vivere»,<sup>284</sup> sottraendosi alle bellissime finzioni che oggetti come il Torec ci pongono davanti. Nel racconto «Dialogo di un poeta e di un medico» di *Lilìt e altri racconti* i protagonisti sono uno psicoterapeuta e proprio Leopardi. Il poeta è in cura a causa della sua depressione e il medico gli prescrive uno psicofarmaco. Leopardi arrivato davanti alla farmacia cerca in tasca la ricetta ma si trova in mano una poesia; decide quindi di buttare via la prescrizione per il farmaco e tenersi la poesia, in un atto di «resistenza etica che Levi vedeva incarnata nella figura di Leopardi»,<sup>285</sup> di fronte alla scienza e alle scorciatoie che ci offre per raggiungere la felicità.

In questo caso si può notare come non sia tanto il mezzo che viene usato a essere il centro del racconto, quanto l'istinto con cui ci abbandoniamo, grazie a quel mezzo, l'istinto profondo e antico di fascinazione per la finzione:

Il primo libro di racconti d'invenzione di Levi sembra chiudersi su un monito di diffidare dell'invenzione. [...] Il tema della *fictio* rimbalza da una soglia testuale all'altra, dal libro appena chiuso al libro appena aperto. L'epigrafe della raccolta, tratta dall'inizio del *Gargantua*, suggerisce di leggere il titolo *Storie naturali* come citazione di una citazione, vale a dire come la traduzione del titolo *Naturalis Historia* di Plinio [...]. L'epigrafe di Rabelais, insomma, è un proclama del 'diritto alla menzogna'. Posto sulla soglia del libro con cui Primo Levi si presenta al mondo come autore di *ficciones*, il passo di *Gargantua* funga da giustificazione preventiva per l'inverosimiglianza dei racconti che seguiranno.<sup>286</sup>

---

<sup>283</sup> *Ibidem.*

<sup>284</sup> *Ibidem.*

<sup>285</sup> *Ibidem.*

<sup>286</sup> Anna Baldini, *Disertare la vita. Trattamento di quiescenza di Primo Levi (1966)*, cit., pp. 196-197.

Si potrebbe affermare che l'analisi etica implicita nei racconti offre una giustificazione alla «frode in commercio», e rende più accettabile e legittimo il godimento della finzione, come dimostrato dalle abili manovre narrative presenti in «Trattamento di quiescenza» che descrivono le esperienze vissute attraverso il Torec. L'immersione nel piacere della narrazione rischia di intrappolare il lettore in una rete morale dalla quale non è facile uscire senza una riflessione che spesso genera un profondo disagio.



## Capitolo IV

### Il racconto del trauma in *Storie naturali*

#### Chimica e scrittura

Come è già stato detto Primo Levi non è solo superstite, testimone e scrittore: per gran parte della sua vita egli è stato soprattutto un chimico. È Primo Levi stesso a definirsi così: «Troppo chimico, e chimico per troppo tempo, per sentirmi un autentico uomo di lettere; troppo distratto dal paesaggio variopinto, tragico o strano, per sentirmi chimico in ogni fibra».<sup>287</sup> Levi, dalle sue parole, è attratto dal mondo chimico fin da bambino:

perché mi appassionava il parallelismo tra la formula scritta sulla carta e quella che avviene nella provetta, mi sembrava già allora qualcosa di magico e la chimica mi sembrava la chiave per aprire i segreti del cielo e della terra, e aver letto allora che uno spettroscopio permette di conoscere la composizione chimica di una stella, mi sembrava uno dei massimi poteri dell'uomo.<sup>288</sup>

Levi si iscrive alla facoltà di chimica dopo aver completato gli studi classici. La sua formazione in chimica avviene durante l'introduzione in Italia delle leggi razziali, e in seguito gli darà un'opportunità in più per sopravvivere nel campo di concentramento di Auschwitz. Dopo essere tornato in Italia, Levi trova lavoro come tecnico chimico nell'industria delle vernici: durante il giorno si dedica al lavoro, mentre di notte si esprime come scrittore. La sua reputazione come scrittore cresce rapidamente tra la critica e il pubblico e in breve tempo le sue due carriere si intrecciano nella vita

---

<sup>287</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 913.

<sup>288</sup> F. Camon, *Conversazione con Primo Levi*, Parma, Guanda, 2006, p. 70.

quotidiana e nella scrittura. *Il sistema periodico* è il testo in cui quest'incontro avviene in maniera compiuta e dichiarata:

Gli dissi che andavo in cerca di eventi, miei e d'altri, che volevo schierare in mostra in un libro, per vedere se mi riusciva di convogliare ai profani il sapore forte e amaro del nostro mestiere, che è poi un caso particolare, una versione più strenua, del mestiere di vivere. Gli dissi che non mi pareva giusto che il mondo sapesse tutto di come vive il medico, la prostituta, il marinaio, l'assassino, la contessa, l'antico romano, il congiurato e il polinesiano, e nulla di come viviamo noi trasmutatori di materia.<sup>289</sup>

L'ispirazione per scrivere *Il sistema periodico* nasce dalla voglia di raccontare il proprio lavoro come chimico attraverso una serie di racconti che includono esperienze personali, esperienze di altri e alcune storie di pura invenzione. L'obiettivo è portare nella letteratura un mestiere che solitamente le rimane estraneo, dal momento che l'autore vede nell'ambito scientifico e in quello umanistico più continuità che divisione:

La scienza è sempre proposta da Levi come uno stimolo per l'attività dello scrittore, una formidabile fonte d'ispirazione, una ricca miniera di materia prima [...] le due culture, quella umanistica e quella scientifica, solitamente separate, si uniscono nel comune compito di dare un ordine al labirinto, al caos in cui viviamo.<sup>290</sup>

L'essere umano vive in una costante ricerca di ordine e di senso per dare un significato alla propria vita e ai fenomeni naturali circostanti: Primo Levi ritiene che sia la scienza sia la letteratura contribuiscano in modi differenti, ma ugualmente importanti a questo scopo. È importante specificare che, nelle opere di Levi, la scienza non si riferisce solo alla scienza teorica fatta di teoremi e speculazioni, ma anche e soprattutto alla scienza applicata, intesa come tecnica in grado di combinare teoria e pratica: «analizzare l'opera di Levi significa anche affrontare la definizione dell'*homo faber*, centro tematico di libri come *Il sistema periodico* e *La chiave a stella* [...]. Per Levi è

---

<sup>289</sup> P. Levi, *La chiave a stella*, cit., p. 1092.

<sup>290</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, cit., p. 275.

sempre l'uomo, con la sua mano e la sua mente, a decidere sull'utilizzo della tecnologia».<sup>291</sup>

La scienza che Primo Levi descrive nei suoi libri è a stretto contatto con l'uomo, e ne comprende tutte le sfaccettature. La creatività è la caratteristica che maggiormente qualifica l'uomo, intesa sia come abilità manuale di creare oggetti, sia come capacità inventiva della mente:

L'uomo è costruttore di recipienti; una specie che non ne costruisce, per definizione non è umana. Mi pare, insomma, che il fabbricare recipienti sia indizio di due qualità che, nel bene e nel male sono squisitamente umane. La prima è la capacità del pensare al domani [...] la seconda qualità specificamente umana è la capacità di antivedere il comportamento della materia [...]. Nella nostra qualità di costruttori di recipienti, abbiamo in mano la chiave del massimo beneficio e del massimo danno: due porte contigue, due serrature, ma la chiave è una sola.<sup>292</sup>

Levi si dimostra ben consapevole del possibile aspetto negativo in cui può sfociare la qualità costruttrice umana, dal momento che sostiene come le invenzioni non siano né buone né cattive di per sé, ma dipendano totalmente dall'utilizzo che se ne fa. Egli riconosce l'esistenza di una «faglia, un vizio di forma» in natura, specialmente in quella umana, in cui è sempre presente il seme della vanità, che Levi sviluppa come tendenza al caos:

esso appare incontrastato ed evidente (non ascoso insomma) a chiunque si sia trovato a combattere la vecchia battaglia umana contro la materia. Chi lo ha fatto ha potuto constatare con i propri sensi che, se non l'universo, almeno questo pianeta è retto da una forza, non invincibile ma perversa, che preferisce il disordine all'ordine [...] e la stupidità alla ragione. Contro questo potere, che (chi non lo ha provato?) lavora anche dentro di noi, occorrono difese. Il nostro presidio fondamentale è il cervello.<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> P. Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 97.

<sup>292</sup> P. Levi, *Racconto e saggi*, in *Opere complete II*, cit., pp. 1113-1116.

<sup>293</sup> Id., *Pagine sparse*, in *Opere complete II*, cit., p. 1552.

La tensione verso il caos e l'annullamento è una caratteristica intrinseca della materia e dell'uomo: essendo quest'ultimo composto di materia, solo attraverso la ragione è possibile trovare una difesa e, forse, rimediare alla situazione. Levi ha vissuto personalmente il momento più basso della razionalità umana: «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 ragione».<sup>294</sup>

Nel *Sistema periodico* la scienza non è astratta e distante dalla realtà, ma è concreta e quotidiana, per cui la lotta per l'ordine si manifesta nella sfida tra il chimico e la materia. In questa battaglia impari, l'unica soluzione per non soccombere è utilizzare razionalità e fantasia. In questo libro l'unione tra scienza e scrittura, iniziata con le raccolte di racconti di fantascienza, raggiunge la sua massima espressione utilizzando questa volta direttamente la materia autobiografica dell'autore. La scienza si limita al mondo della chimica, non quella delle grandi scoperte, ma quella quotidiana e talvolta domestica, che assume però il sapore di una vera impresa epica. È un'epica che Levi comincia a coltivare durante le esercitazioni universitarie di laboratorio, in cui non si limita a imparare, ma a imparare a fare:

Ogni anno aveva il suo laboratorio: ci stavamo cinque ore al giorno, era un bell'impegno. Un'esperienza straordinaria. In primo luogo perché toccai con mano: alla lettera era la prima volta che mi capitava, anche se magari ti scottavi la mano o te la tagliavi. Era un ritorno alle origini. La mano è un organo nobile, ma la scuola tutta presa ad occuparsi del cervello, l'aveva trascurata.<sup>295</sup>

Levi realizza una tavola periodica degli elementi unica e personale, collegando ciascun elemento chimico a un episodio significativo della sua vita. In questo modo la scienza diventa un mezzo per esplorare il proprio passato e dare un significato personale alla conoscenza scientifica:

Così è nato *Il sistema periodico*. È indubbiamente una provocazione il titolo e l'aver dato a ogni capitolo, come titolo, il nome di un elemento. Ma mi sembrava opportuno sfruttare il rapporto del chimico con la materia, con gli elementi, come i

---

<sup>294</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 208.

<sup>295</sup> T. Regge, P. Levi, *Dialogo*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 19-20.

romantici dell'800 hanno sfruttato il «paesaggio»: elemento chimico-stato d'animo, come paesaggio-stato d'animo. Perché, per chi lavora, la materia è viva [...] Perché dunque non creare un dramma dove i personaggi sono gli elementi di cui la materia è composta?<sup>296</sup>

In un libro intitolato *Il sistema periodico*, con capitoli dedicati a ventuno elementi chimici, un lettore potrebbe aspettarsi di trovare un trattato di chimica. Tuttavia, Levi non parla mai direttamente delle proprietà intrinseche della materia, ma la interpreta sempre dal punto di vista umano, assegnandole significati che parlano al lettore: «il fatto è che chiunque sappia cosa vuol dire ridurre, concentrare, distillare, cristallizzare, sa anche che le operazioni di laboratorio hanno una lunga ombra simbolica».<sup>297</sup>

Inoltre, nel *Sistema periodico* c'è un'altra dimensione che unisce la chimica e la scrittura in modo più esplicito: la professione di chimico di Levi è accompagnata gradualmente, nei vari capitoli, dall'affermarsi della sua vocazione di scrittore. Il libro ha quindi una funzione di confine, perché è stato scritto durante il periodo in cui l'autore esercitava la sua professione di chimico, ma già con l'incombenza della pensione:

Questo libro è, a prima vista, un racconto per sommi capi della mia vita di chimico. Infatti al termine della mia carriera professionale, avevo sentito il bisogno di esprimere quanto dovevo a questo mio mestiere, quasi manuale, spesso faticoso e sporco, qualche volta anche pericoloso; mi sembrava doveroso che, per così dire, il letterato rendesse grazie al chimico che gli aveva aperto la strada.<sup>298</sup>

Con il *Sistema periodico* la divisione che separa le due metà del centauro cade definitivamente: Primo Levi è definitivamente sia chimico sia scrittore. Il suo pensionamento dalla ditta di vernici rappresenta soltanto una svolta in termini di ore che può dedicare a ciascuna attività, sancendo il predominio di una dimensione sull'altra. Nonostante abbia abbandonato il suo primo lavoro, Levi non lascerà mai la chimica e la mentalità scientifica che permea la sua scrittura, non solo come fonte di storie e temi da cui attingere, ma anche nel metodo stesso di scrivere:

---

<sup>296</sup> P. Levi, *Pagine sparse*, cit., p. 1393.

<sup>297</sup> *Ibidem*.

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 1574.

Del resto, non è detto che l'aver trascorso più di trent'anni nel mestiere di cucire lunghe molecole presumibilmente utili al prossimo, e nel mestiere parallelo di convincere il prossimo che le mie molecole gli erano effettivamente utili, non insegnino nulla sul modo di cucire assieme parole e idee, o sulle proprietà generali e speciali dei tuoi colleghi uomini.<sup>299</sup>

Secondo Levi, non esiste alcuna differenza tra la creazione di una lunga catena di molecole per produrre una vernice e la selezione delle parole per scrivere un libro. In entrambi i casi, è fondamentale scegliere accuratamente gli elementi giusti e le parole più efficaci per ottenere il risultato desiderato: «non c'è molta differenza tra costruire un apparecchio per il laboratorio e costruire un bel racconto. Ci vuole simmetria. Ci vuole idoneità allo scopo. Bisogna togliere il superfluo. Bisogna che non manchi l'indispensabile. E che alla fine tutto funzioni».<sup>300</sup> Secondo Levi, la scrittura, come la chimica e la scienza, è un atto razionale. Nel *Sistema periodico*, l'autore esplicitamente teorizza che la sua scrittura sia un agire razionale che deriva da un processo biologico che avviene in continuazione: lo fa attraverso un atomo di carbonio che alimenta il suo cervello. Nel passaggio conclusivo del capitolo «Carbonio», il personaggio Levi sottolinea che la sua attività di scrittura è sovrintesa dal cervello, centro della razionalità umana e difensore contro il potere malefico. La scrittura, insieme alla ragione e alla scienza, è un mezzo per contrastare il caos e cercare l'ordine:

Nei miei libri, nei primi ma anche nel recente *I sommersi e i salvati*, ravviso semmai un grande bisogno di riordinare, di mettere ordine in un mondo caotico, di spiegare a me stesso e agli altri [...] Scrivere è un modo per mettere ordine. Ed è il migliore che io conosca, anche se non ne conosco molti.<sup>301</sup>

Il *Sistema Periodico* non si limita ad ordinare gli eventi della vita di Levi, ma funge anche da catalizzatore per mettere ordine nella sua vita di chimico e scrittore. Lo scrittore mostra come le due carriere, lontane dall'essere separate, si influenzino

---

<sup>299</sup> Ivi, p. 1390.

<sup>300</sup> R. Di Caro, *Il necessario e il superfluo*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., pp. 683.

<sup>301</sup> Ivi, pp. 688-689.

reciprocamente e come anche la scrittura sia una forma di chimica che si esprime attraverso segni, parole e significati anziché atomi.

### **Narrazione scrittura di sé<sup>302</sup>**

«Auto-bio-grafia: una prima persona parla di sé (autos); racconta la propria vita (bios) usando il medium della scrittura (graphia)».<sup>303</sup> Per rendere completa questa essenziale definizione fornita da Maria Anna Mariani è necessario aggiungere che in questo genere letterario si racconta la vita passata di un individuo, o meglio, si cerca di raccontare, dal momento che conoscere il passato con esattezza è impossibile. Nel tentativo di recuperare il passato, ci affidiamo alla memoria, una struttura dinamica e interpretativa. Un'autobiografia non rappresenta la vita passata di un individuo, ma piuttosto ciò che della vita passata è stato conservato nella sua memoria. I ricordi non sono fissi e immutabili nel tempo, ma piuttosto soggetti a distorsioni ogni volta che vengono richiamati in mente. La memoria ha la capacità di organizzare i ricordi in modo simile alla narrazione degli eventi in un racconto:

La sua capacità di configurare è molto simile a quella attuata dall'intreccio narrativo. Basta concentrarsi sul processo di fissazione dei ricordi per accorgersi di quanto sia selettivo e di come equivalga, da un punto di vista funzionale, al processo di selezione degli episodi attuato dalla trama. [...] il lavoro dell'evocazione, che non restituisce l'ordine cronologico dei ricordi ma ne sconvolge l'esatta successione, richiamandoli per campi associativi, somiglia moltissimo ai giochi anacronistici che la trama ha il potere di creare.<sup>304</sup>

Pur stabilendo un'equivalenza strutturale tra la memoria e il racconto, c'è una profonda differenza tra le due entità che le distingue nettamente: solo la memoria offre la garanzia etica dell'effettivo legame con il passato e dell'assenza di invenzione. La

---

<sup>302</sup> Per quanto riguarda l'impianto teorico di questo paragrafo si vedano P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1975; M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011.

<sup>303</sup> M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, cit., p. 9.

<sup>304</sup> Ivi, p. 12.

configurazione dei ricordi si basa su un'esperienza passata che è stata vissuta, ma che non esiste più. Al contrario, il legame del racconto con l'esperienza non è garantito da alcuna pretesa di verità, ma si fonda sulla sua assenza. Il genere autobiografico si trova spesso in una posizione ambigua in merito alla finzione e alla non finzione, proprio a causa della natura incerta della memoria. Nonostante si presenti inizialmente come racconto di verità,

dal suo territorio natale l'autobiografia si allontana presto. Sconta l'ambiguità della memoria sulla quale si fonda, ricalcandone l'incapacità di assolvere il voto della di fedeltà al passato. Fa allora ingresso nel territorio della fiction, dedicandosi a escogitare giochi con il tempo che fanno a gara con quelli del racconto di finzione. Accade così che sulla scia della memoria, sua paradossale matrice, l'autobiografia finisce per striare lo spazio letterario.<sup>305</sup>

Nelle opere autobiografiche, la prima persona assume un ruolo puramente formale, mentre il soggetto che scrive sembra essere privato della sua autentica essenza. In questo contesto, si verifica una sostituzione del vero io dell'autore con una sorta di doppio, un'immagine virtuale fatta di parole. Secondo Mariani l'io non è statico e immutabile, non è un serbatoio dove i ricordi vengono accumulati e depositati. Al contrario, quando i ricordi vengono richiamati, essi emergono e si organizzano in modo da dare significato alle nostre esperienze di vita: «mentre con la memoria recuperiamo i nostri ieri, capiamo chi siamo diventato oggi e che cosa faremo domani. Ricordando, leghiamo insieme passato, presente e futuro, ed è così che diamo un senso alla nostra esistenza».<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Ivi, p. 14.

<sup>306</sup> Ivi, p. 16. Sul rapporto tra narrazione, memoria e temporalità si veda P. Ricoeur, *Temps et récit*, Parigi, Seuil, 1983; trad. it. *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 2016. Il filosofo francese cerca di approfondire la relazione tra tempo e narrazione, esaminando il modo in cui la narrazione dà forma alla nostra comprensione del tempo e del significato dell'esperienza umana. In particolare, Ricoeur sviluppa una teoria della narrazione in tre fasi: prefigurazione, configurazione e ri-configurazione. La prefigurazione si riferisce all'immaginazione dell'autore, alla preparazione delle trame e degli eventi che costituiranno la storia. La configurazione si riferisce alla realizzazione di questi eventi nella storia e alla loro rappresentazione nella narrazione. Infine, la ri-configurazione si riferisce alla reinterpretazione della storia da parte del lettore e alla sua relazione con la propria esperienza. Ricoeur esplora anche il tema della memoria, sottolineando come la narrazione sia un modo per noi di conservare e recuperare il passato. Inoltre analizza la temporalità umana e la sua complessità, rilevando la presenza di una «temporalità multipla», fatta di un presente, passato e futuro che si intersecano e si sovrappongono.



È difficile stabilire una regola generale per le autobiografie poiché ognuna è l'espressione di una singolarità unica e irripetibile. Il caso di Levi è particolarmente complesso. Primo Levi racconta in modi diversi, attraverso varie opere, la memoria di un trauma che ha frantumato l'io in tanti pezzi che sembrano non poter essere riuniti. Nonostante l'autore abbia cercato di farlo attraverso diverse forme di narrazione, il ricordo doloroso rimane comunque presente e indissolubilmente frammentato. Primo Levi si distingue come uno scrittore particolare per il fatto che nella sua vasta produzione letteraria ha scritto soltanto un romanzo completo, ovvero *Se non ora quando?*, pubblicato nel 1982. Sebbene altre sue opere siano state erroneamente definite come romanzi, in realtà nessuna di esse lo è. Le opere di Levi di solito consistono in una serie di episodi divisi in capitoli che hanno un titolo che riassume il loro contenuto.<sup>307</sup> Ogni capitolo, tuttavia, può essere letto come un racconto autonomo, in quanto sono veri e propri racconti legati insieme da una struttura ben definita. Belpoliti offre una descrizione dei racconti di Levi basata sulla definizione di novella:

Novella sta per notizia, novità, indica un tipo di narrazione breve che ha come proprio contenuto una vicenda reale o immaginaria. Le novelle appartengono alla tradizione letteraria italiana, alle sue origini, il *Novellino*, il *Decameron*, e precedono la nascita del racconto vero e proprio. Si caratterizzano per la brevità, l'unità dell'evento narrato, per la conclusione che sfrutta a fondo le premesse, ma anche per l'insegnamento morale che vi è enunciato. L'intento del narratore di novelle è sempre quello di modificare il proprio ascoltatore o lettore: persegue la finalità del *docere* e non solo quella del *delectare*. Levi è uno scrittore moralista [...] leggendolo, si ha la sensazione che le sue storie nascano da un bisogno di ordine: solo raccontando i fatti della vita essi possono assumere una «forma», un pattern, rivelando al contempo la loro verità nascosta.<sup>308</sup>

I capitoli del *Sistema periodico* si conformano a questa descrizione, poiché sembrano essere ispirati alle novelle dell'Ottocento, ma Levi non utilizza mai il termine «novella» per definirli, preferendo invece «racconto». Nel capitolo finale del libro, l'autore stesso fornisce indicazioni sul genere letterario dell'opera:

---

<sup>307</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp. 7-8.

<sup>308</sup> Ivi, pp. 352-353.

Il lettore, a questo punto, si sarà accorto da un pezzo che questo non è un trattato di chimica: la mia presunzione non giunge a tanto [...] Non è neppure un'autobiografia, se non nei limiti parziali e simbolici in cui è un'autobiografia ogni scritto, anzi, ogni opera umana: ma storia in qualche modo è pure. È, o avrebbe dovuto essere, una microstoria, la storia di un mestiere e delle sue sconfitte, vittorie e miserie, quale ognuno desidera raccontare quando sente prossimo a conchiudersi l'arco della propria carriera, e l'arte cessa di essere lunga.<sup>309</sup>

In «Carbonio», dunque, Levi espone gli obiettivi della sua scrittura e delinea le sue intenzioni in modo negativo. *Il sistema periodico* non è un testo di chimica incentrato sulla struttura degli atomi o su altre questioni scientifiche, ma piuttosto una narrazione delle esperienze di vita dell'autore in relazione a un determinato elemento chimico. Non è però nemmeno una comune autobiografia, poiché tutto ciò che Levi scrive riflette la sua esperienza, ma l'autobiografia propriamente detta non è il suo obiettivo. Ciò che Levi si proponeva di scrivere non era un'autobiografia tradizionale, ma una «microstoria». Attualmente, il termine «microstoria» viene utilizzato principalmente nell'ambito degli studi storici, per indicare l'approccio che privilegia lo studio di eventi minuti e specifici all'interno di contesti ristretti. Primo Levi fu uno dei primi autori italiani ad utilizzare questa parola, contribuendo alla sua diffusione nel linguaggio comune. Carlo Ginzburg sostiene che Levi abbia incontrato la parola durante la lettura del romanzo *Les fleurs bleues* di Raymond Queneau, nella traduzione di Italo Calvino.<sup>310</sup> Nel libro, Queneau utilizza la parola microstoria attribuendole un valore negativo, di poca rilevanza.<sup>311</sup> Levi utilizza la microstoria come approccio nel *Sistema periodico*, in quanto intende esplorare un ambito specialistico e poco noto, ovvero la professione di chimico, e la sua personale esperienza come tecnico chimico. L'autore adotta la microstoria per rivalutare l'importanza di questa professione, spesso sottovalutata e poco rappresentata nella letteratura.

---

<sup>309</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 1026.

<sup>310</sup> C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 246. Carlo Ginzburg utilizza il concetto di «microstoria» per proporre una nuova modalità di fare storia che si focalizza su eventi e individui marginali o poco studiati, cercando di cogliere il loro significato in relazione al contesto storico più ampio.

<sup>311</sup> Ivi, p. 244.

Successivamente, in un'altra occasione, Giovanni Tesio chiede a Levi se abbia mai pensato di scrivere un'autobiografia esplicita, senza filtri di scrittura, e l'autore risponde dicendo di averlo già fatto. Tesio specifica che non si riferisce a «*Il sistema periodico*, che è un'autobiografia per modo di dire», ma a «un'autobiografia esplicita, senza altri filtri se non della scrittura».<sup>312</sup> Levi risponde semplicemente che sarebbe troppo doloroso per lui scriverla. Questo dimostra che Levi non considera il suo libro un'autobiografia vera e propria, ma piuttosto il testo più simile ad essa che potrebbe mai scrivere, se si considerano *Se questo è un uomo* e *La tregua* come testimonianze. In definitiva, sia Tesio che Levi sono consapevoli del fatto che i soli dati biografici non sono sufficienti per definire un testo, e in particolare *Il sistema periodico*, come un'autobiografia.

Nel 1975, Philippe Lejeune ha analizzato il genere dell'autobiografia nel suo libro *Le pacte autobiographique*: «l'autobiografia è un racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità».<sup>313</sup> Lejeune sottolinea inoltre come l'autobiografia sia un genere contrattuale che richiede un patto di lettura basato sull'identità dichiarata tra l'autore del libro, il narratore del racconto e il personaggio di cui si parla. Questo patto autobiografico consiste nell'affermazione di tale identità nel testo, sia essa esplicitata dal titolo dell'opera, dichiarata dall'autore stesso in una prefazione, o rivelata durante la narrazione. Solo in questo modo, un testo può essere considerato un'autobiografia, un genere letterario basato sulla realtà, a differenza del romanzo, un genere di finzione.<sup>314</sup> Nel *Sistema Periodico*, sebbene gli eventi descritti corrispondano alla vita di Primo Levi, l'autore non esplicita mai la sua identità. Secondo Lejeune, questa mancanza di identificazione è nota come «patto assente», secondo cui il personaggio non viene nominato e l'autore non stringe alcun patto, né autobiografico né romanzesco, lasciando al lettore la libertà di interpretare il testo. Per questa ragione, Lejeune non considera il patto assente come un'autentica forma di autobiografia.<sup>315</sup>

---

<sup>312</sup> M. Pennaccini, *Dal fascismo ad Auschwitz c'è una linea diretta*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 987.

<sup>313</sup> P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 12.

<sup>314</sup> Ivi, p. 11-48.

<sup>315</sup> Ivi, p. 30.

Inoltre, ci sono altri fattori che rendono *Il sistema periodico* un testo che esce dai confini del genere autobiografico. Innanzitutto, la sua stessa concezione: non è stato scritto solo per raccontare la vita individuale di Primo Levi, ma anche per far conoscere al lettore le emozioni e le sensazioni legate alla professione di chimico. Infatti, i racconti si concentrano sulle avventure chimiche e sui loro impatti formativi e morali sul narratore. Molte volte l'aspetto autobiografico è solo una cornice per la struttura del testo, non il punto centrale del racconto. Inoltre, ci sono racconti in cui Levi stesso racconta, ma i protagonisti sono altre persone, come in *Ferro* e *Cerio*, omaggi ai suoi amici Alberto e Sandro, morti durante la resistenza e la deportazione. Ci sono altri racconti che esulano dall'esperienza diretta, come *Piombo* e *Mercurio*, narrati in prima persona da personaggi che non sono l'autore, o *Zolfo* e *Titanio*, narrati in terza persona e che non coinvolgono personaggi legati alla vita di Levi. Inoltre, una revisione accurata dei dati biografici mostra come Levi abbia talvolta adattato i fatti a seconda delle necessità, lasciando spazio a una narrazione ogni tanto romanzata.

*Il sistema periodico* però non può essere considerato un romanzo, nonostante alcuni tratti delle vicende possano apparire romanzeschi. Il libro è costituito da una serie di racconti eterogenei che seguono un ordine cronologico e una logica interna. Non rientra neppure nel genere del romanzo di formazione poiché sebbene all'interno del libro siano presenti percorsi di formazione dell'individuo, del chimico e dello scrittore, questi non costituiscono l'elemento centrale dell'opera ma solo una parte limitata ad alcuni racconti. Inoltre, sia l'autobiografia che la formazione dell'autore non sono l'elemento principale di interesse nel testo, ma fungono solo da pretesti per indagare l'umano in generale, come avviene in tutti i testi leviani. Il *Sistema periodico* è in definitiva un'opera che vuole offrire al lettore una visione ampia della vita e delle esperienze umane, non solo di quelle dell'autore: il mestiere di chimico «è un caso particolare, una versione più strenua del mestiere di vivere»,<sup>316</sup> la chimica è «l'anello mancante tra il mondo delle carte e il mondo delle cose».<sup>317</sup> Persino «elementi e composti hanno, come i concetti in Hegel, “mani e piedi”, e tutte le altre connotazioni umane»:<sup>318</sup> per esempio lo zinco è un «metallo noioso»;<sup>319</sup> «nulla della bonarietà

---

<sup>316</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 1010.

<sup>317</sup> Ivi, p. 891.

<sup>318</sup> E. Ferrero, *Primo Levi. Un'antologia della critica*, cit., p. 12.

<sup>319</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 884.

generosa dello stagno, metallo di Giove, sopravvive nel suo cloruro [...] i cloruri sono gentaglia». <sup>320</sup>

Ora è più evidente perché Levi non abbia voluto identificare il narratore con il protagonista e l'autore: voleva mantenere la libertà di intervenire e modificare il testo se lo avesse ritenuto necessario. Inoltre, si può considerare un'altra ipotesi, che si ricollega a *Youth* di Conrad: nella *Ricerca delle radici*, Levi analizza il carattere in gran parte autobiografico del racconto:

Non è Conrad colui che parla in prima persona. Compare qui, per la prima volta, Marlow, il suo alter ego, e la narrazione è attribuita a lui. Le ragioni di questo sdoppiamento sono profonde: credo che la principale sia il pudore di Conrad: Marlow, pure così simile a lui, lo esonera dall'angoscia di dire «io». <sup>321</sup>

Come già detto in precedenza nell'intervista con Tesio, Levi ha dichiarato che scrivere una vera autobiografia sarebbe stato troppo doloroso per lui, ed è per questo che nel *Sistema Periodico* la maggior parte del tempo prevale la prima persona plurale noi. L'io di Levi deve essere giustificato e lo fa immergendosi gradualmente nella dimensione collettiva dei chimici. <sup>322</sup> L'autore non crea un alter ego separato da sé, come invece fa Conrad con Marlow, né identifica il narratore di carta con sé stesso. Pertanto, se si vuole assegnare un genere al *Sistema Periodico*, questo andrebbe considerato come una raccolta di racconti. Consapevoli tuttavia che il testo non è solo una semplice raccolta di storie, bensì organizza i racconti in una struttura articolata e complessa, legando ogni capitolo al successivo e creando corrispondenze anche tra i capitoli più distanti. Ciò fa sì che i singoli racconti diventino capitoli di una storia coerente e organizzata.

---

<sup>320</sup> Ivi, p. 999.

<sup>321</sup> P. Levi, *La ricerca delle radici*, in *Opere complete II*, cit., p. 77.

<sup>322</sup> G. Tesio, *Credo che il mio destino profondo sia la spaccatura*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 241.

## «Zinco», «Ferro», «Oro»

Tutta la vita di Levi è caratterizzata irreversibilmente dalla Storia, a cominciare dall'operato del regime fascista che, con la promulgazione delle leggi razziali nel 1938, darà inizio alla segregazione ebraica in Italia, di cui anche Levi stesso sarà inevitabilmente vittima. Ripercorrendo *Il sistema periodico*, in gran parte della biografia leviana questi importanti eventi storici emergono, intrecciati ovviamente con la descrizione degli elementi chimici, e formando quindi una narrazione su tre livelli: biografia, chimica e Storia. Alcuni racconti hanno valenza storica, e la chimica è adattata in forma di metafora per la rappresentazione storica, agendo come collante tra le varie prose che ripercorrono la vita di Levi. La Storia è sullo sfondo della narrazione, però emerge con prepotenza in alcuni racconti, dimostrandosi conflitto di popoli in movimento e violenza sociale. In questo capitolo andrò quindi ad analizzare alcuni racconti esemplari del *Sistema periodico* in cui la Storia emerge nella biografia leviana, mescolandosi alla narrazione attraverso un elemento chimico diverso ogni volta.

La prima apparizione della Storia avviene nel racconto «Zinco» in cui le leggi razziali vengono a fare capolino nella vita di Levi, mentre si cimenta nelle prime sperimentazioni in laboratorio al corso di Chimica Generale ed Inorganica. Il primo giorno a Levi è assegnata la preparazione del solfato di zinco. Lo zinco è descritto dall'autore come un materiale con cui:

ci si fanno i mastelli per la biancheria, non è un elemento che dica molto all'immaginazione, è grigio e i suoi sali sono incolori, non è tossico, non dà reazioni cromatiche vistose, insomma, è un metallo noioso. È noto all'umanità da due o tre secoli, non è dunque un veterano carico di gloria come il rame, e neppure uno di quegli elementi freschi freschi che portano ancora addosso il clamore della scoperta.<sup>323</sup>

Nonostante questa presentazione ben poco esaltante, c'è una caratteristica dell'elemento che accende la curiosità del chimico: la sua capacità di resistere agli acidi quando è puro, e cedervi quando è impuro. Da questa considerazione Levi fa emergere

---

<sup>323</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 884.

«due conseguenze filosofiche tra loro contrastanti: l'elogio della purezza, che protegge dal male come un usbergo; l'elogio dell'impurezza, che dà adito ai mutamenti, cioè alla vita»<sup>324</sup>. Tra le due Levi opera una scelta non solo chimica, necessaria alla realizzazione del solfato, ma anche politica:

Scartai la prima, disgustosamente moralistica, e mi attardai a considerare la seconda, che mi era più congeniale. Perché la ruota giri, perché la vita viva, ci vogliono le impurezze, e le impurezze delle impurezze: anche nel terreno, come è noto, se ha da essere fertile. Ci vuole il dissenso, il diverso, il grano di sale e di senape: il fascismo non li vuole, li vieta, e per questo tu non sei fascista; vuole tutti uguali e tu non sei uguale. Ma neppure la virtù immacolata esiste, o se esiste è detestabile.<sup>325</sup>

Così la Storia entra prepotentemente nella narrazione del *Sistema periodico* attraverso la condanna dell'ideologia nazista, senza nessun preambolo introduttivo, ma con la stessa violenta irruenza con la quale è entrata nella vita di Levi, stravolgendone gli equilibri. La logica fascista è descritta come una folle ironia, dal momento che conferisce massima gravità a una caratteristica di Levi a cui lui stesso aveva dato pochissima importanza fino ad allora:

fino appunto a quei mesi non mi era importato molto di essere ebreo: dentro di me, e nei contatti coi miei amici cristiani, 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; un ebreo è uno che a Natale non fa l'albero, che non dovrebbe mangiare il salame ma lo mangia lo stesso, che ha imparato un po' di ebraico a tredici anni e poi lo ha dimenticato. Secondo la rivista sopra citata, un ebreo è avaro e astuto: ma io non ero particolarmente avaro né astuto, e neppure mio padre lo era stato.<sup>326</sup>

Qui il campo si è nuovamente ristretto: dopo aver usato l'elemento chimico come espediente per la presentazione della dimensione storica del periodo, Levi

---

<sup>324</sup> *Ibidem.*

<sup>325</sup> *Ibidem.*

<sup>326</sup> Ivi, p. 886.

rimpicciolisce l'area d'indagine e ritorna alla propria dimensione biografica. Ora però non è più possibile limitarsi alla descrizione di quello che accade in laboratorio, la Storia è entrata nella vita di Levi e non ne uscirà fino alla sua morte, con tutte le conseguenze del caso. Adesso la dimensione chimico-biografica è uscita dalle mura dell'Università e ha connesso il proprio destino a stretto filo anche con quello che avviene nella violenta Italia fascista di fine anni trenta:

ebreo sono anch'io [...] sono io l'impurezza che fa reagire lo zinco, sono io il granello di sale e di senape. L'impurezza, certo: poiché proprio in quei mesi iniziava la pubblicazione di «La Difesa della Razza», e di purezza si faceva un gran parlare, ed io cominciavo ad essere fiero di essere impuro.<sup>327</sup>

Il bilancio finale del racconto è estremamente negativo, tanto che neanche l'approccio andato a buon fine con la compagna Rita sembra rallegrare particolarmente il narratore: «Mi pareva di aver vinto una battaglia, piccola ma decisiva, contro il buio, il vuoto e gli anni nemici che sopravvenivano».<sup>328</sup>

Nel successivo racconto «Ferro», ormai le leggi razziali si sono affermate e Levi comincia a sentirne le conseguenze:

Da pochi mesi erano state proclamate le leggi razziali, e stavo diventando un isolato anch'io. I compagni cristiani erano gente civile, nessuno fra loro né fra i professori mi aveva indirizzato una parola o un gesto nemico, ma li sentivo allontanarsi, e, seguendo un comportamento antico, anch'io me ne allontanavo: ogni sguardo scambiato tra me e loro era accompagnato da un lampo minuscolo, ma percettibile, di diffidenza e di sospetto.<sup>329</sup>

E proprio in questa situazione difficile la chimica «appare a lui, sprovvisto di una serie formazione politica, come un salutare ed efficace contravveleno al fascismo».<sup>330</sup>

---

<sup>327</sup> *Ibidem.*

<sup>328</sup> *Ivi*, p. 887.

<sup>329</sup> *Ivi*, p. 890.

<sup>330</sup> A. Saccone, *Rappresentazioni del Lager nella scrittura del chimico Primo Levi*, in «Critica letteraria», n. 188, n. 3 (2020), p. 507.



vincere la materia è comprenderla, e comprendere la materia è necessario per comprendere l'universo e noi stessi [...] quindi il Sistema Periodico, che proprio in quelle settimane imparavamo laboriosamente a dipanare, era una poesia, più alta e più solenne di tutte le poesie digerite al liceo: a pensarci bene, aveva perfino le rime.<sup>331</sup>

Grazie alle sue caratteristiche la scienza riesce a superare l'indottrinamento idealista gentiliano che Levi aveva subito al liceo e che era stato terreno fertile per la propaganda fascista. Con la sua chiarezza antiretorica la chimica configura un linguaggio rigoroso di segni e simboli oppositivo al disordine intrinseco del mondo; una possibilità di chiarezza contro l'oscurità e il caos, in funzione di un ordine che non esclude l'impuro e l'imprevedibile:

Lui, ragazzo onesto ed aperto non sentiva il puzzo delle verità fasciste che ammorbava il cielo, non percepiva come un'ignominia che ad un uomo pensante venisse richiesto di credere senza pensare? Non provava ribrezzo per tutti i dogmi, per tutte le affermazioni non dimostrare, per tutti gli imperativi? Lo provava: ed allora, come poteva non sentire nel nostro studio una dignità e una maestà nuove, come poteva ignorare che la chimica e la fisica di cui ci nutrivamo, oltre che alimenti di per sé vitali, erano l'antidoto al fascismo che lui ed io cercavamo, perché erano chiare e distinte e ad ogni passo verificabili, e non tessuti di menzogne e di vanità, come la radio e i giornali?<sup>332</sup>

Il ragazzo a cui il narratore cerca di spiegare le qualità salvifiche della chimica è Sandro, un compagno di corso di Levi, molto diverso da lui, ma con cui si ritrova ad andare sempre più d'accordo da quando le leggi razziali sono entrate in vigore. Sandro inizialmente non è ideologicamente contrario al fascismo, ma il suo modo di vivere lo pone in antitesi naturale alle idee del regime. Per Levi la chimica è antifascista perché, a differenza delle distorsioni della stampa del regime, è chiara e verificabile, mentre l'antifascismo di Sandro è onesto e spontaneo, sente il puzzo delle falsità mussoliniane istintivamente. È un ragazzo di montagna, «generoso, sottile, tenace e coraggioso. [...] Era fatto come i gatti, con cui si convive per decenni senza che mai vi consentano di

---

<sup>331</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 891.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

penetrare la loro sacra pelle». <sup>333</sup> È a lui che si deve il titolo del racconto perché «sembrava fatto di ferro, ed era legato al ferro da una parentela amica: i padri dei suoi padri, mi raccontò, erano stati calderai (“magnìn”) e fabbri (“frè”) delle valli canavesane». <sup>334</sup> Il rapporto con Sandro sembra un’indagine materialista sulla natura umana: insieme ad Alberto del racconto «Cerio», è una figura antisistema che va con onestà in direzione sempre contraria a quella che suggeriscono gli atteggiamenti dominanti nelle persone umane. Sandro è una persona pratica che insegna la natura reale a Levi; Primo invece è un teorico che cerca di insegnare idee filosofiche e speculative all’amico. Sandro conosce benissimo la natura che è fuori dal laboratorio:

passava le estati a fare il pastore. Non il pastore d’anime: il pastore di pecore, e non per retorica arcadica né per stramberia, ma con felicità, per amore della terra e dell’erba, e per abbondanza di cuore. [...] lui aveva un’altra materia a cui condurmi, un’altra educatrice: non le polverine di Qualitativa, ma quella vera, l’autentica Urstoff senza tempo, la pietra e il ghiaccio delle montagna vicine. Mi dimostrò senza fatica che non avevo la carte in regola per parlare di materia. Quale commercio, quale confidenza avevo io avuto, fino allora, coi quattro elementi di Empedocle? Sapevo accendere una stufa? Guardare un torrente? Conoscevo la tormenta in quota? Il germogliare dei semi? No, e dunque anche lui aveva qualcosa di vitale da insegnarmi. <sup>335</sup>

La visione della chimica di Levi invece è al grado più intimo, è un richiamo al sistema periodico e all’essenza del mondo della carte, nella sua possibilità di tenere insieme il mondo delle lettere e della materia. Sandro non cerca la verità nella chimica o nelle idee, ma nella montagna. Il rapporto con la montagna di Sandro è quello che ha Levi con la natura: il rapporto dell’umanità con la materia e con la Storia. La costruzione retorica della chimica che fa Levi viene smontata da Sandro con concretezza e semplicità. La retorica di Levi è un’antiretorica, ma pur sempre una retorica, e per questo può essere decostruita da qualcosa di più reale. Sandro e Levi hanno due modi diversi si arrivare allo stesso risultato: la fame di conoscenza e la ricerca di verità. Levi si concentra sulle microstrutture con teorie e studi, Sandro gli

---

<sup>333</sup> Ivi, p. 890

<sup>334</sup> Ivi, p. 892.

<sup>335</sup> Ivi, p. 890-892.

insegna a relazionarsi con le cose grandi con praticità: Levi li considera entrambi antidoti alla tragica situazione europea di quegli anni.

Dopo una lunga parentesi in cui si narra di un'escursione in montagna fatta dai due, la Storia piomba di nuovo sulla narrazione, per descrivere il destino tragico avuto dall'amico. Secondo Baldini «in questo contesto Ferro introduce il tema della maturazione politica» e lo fa «con lo splendido ed appassionato ritratto di Sandro il racconto di formazione di trasforma nel finale, inaspettatamente, in un racconto di Resistenza».<sup>336</sup>

Sandro era Sandro Delmastro, il primo caduto del Comando Militare Piemontese del Partito d'Azione. Dopo pochi mesi di tensione estrema, nell'aprile del 1944 fu catturato dai fascisti, non si arrese e tentò la fuga dalla Casa Littoria di Cuneo. Fu ucciso, con una scarica di mitra alla nuca, da un mostruoso carnefice-bambino, uno di quegli sciagurati sgherri di quindici anni che la repubblica di Salò aveva arruolato nei riformatori. Il suo corpo rimase a lungo abbandonato in mezzo al viale, perché i fascisti avevano vietato alla popolazione di dargli sepoltura.<sup>337</sup>

La morte di Sandro è descritta in poche righe, in un lampo finale del capitolo, ma lascia un'esperienza fortissima che dura per tutta la vita dell'autore. L'emozione che suscita la fine dell'amico non è una lacrimevole commozione, ma un senso di solidarietà, onestà e libertà: i valori di cui il personaggio era portatore. Sandro è uno dei personaggi con maggior spessore del libro, «ma anche quello la cui ombra si proietta più inquietante. L'opposizione bipolare con il narratore va a toccare un nodo cruciale, quello che unisce la scrittura alla morte».<sup>338</sup> La letteratura, ovvero la conservazione della memoria attraverso la narrazione, rappresenta l'unico residuo che permane dopo la morte. Nel tentativo di dare voce a Sandro attraverso le parole, tuttavia, la letteratura si scontra con la propria incapacità di colmare quel vuoto e si trova di fronte ai limiti del suo potere di compensazione, generando un senso di angoscia:

---

<sup>336</sup> A. Baldini, *Commento a un racconto di Primo Levi: Ferro*, in F. Latini, S. Giusti, *Didattica e letteratura*, Torino, Loescher, 2017, p. 380.

<sup>337</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 896.

<sup>338</sup> A. Baldini, *Commento a un racconto di Primo Levi: Ferro*, cit., p. 382.

Oggi so che è un'impresa senza speranza rivestire un uomo di parole, farlo rivivere in una pagina scritta: un uomo come Sandro in specie. Non era un uomo da raccontare né da fargli monumenti, lui che dei monumenti rideva: stava tutto nelle azioni, e, finite quelle, di lui non resta nulla; nulla se non parole, appunto.<sup>339</sup>

Il rapporto tra Levi e la Storia torna a essere molto forte nel racconto «Oro». Secondo Zinato, il testo «ha una funzione di cerniera [...] racconta il preciso momento in cui la formazione giovanile include il confronto con la violenza storica: quella che si esercita e quella che si subisce».<sup>340</sup> «Oro», così come l'intera produzione letteraria dell'autore, non si limita a illustrare la sua storia personale, ma rappresenta anche una narrazione collettiva e plurale. Emblematiche a tal riguardo sono le numerose alternanze tra la prima persona singolare, e la conseguente postura autobiografica, e quella plurale, comprendente una dimensione più ampia: l'inizio del capitolo riguarda i compagni torinesi, poi il punto di vista è quello dei partigiani e infine dei prigionieri. «Levi mette in forma esemplarmente [...] l'irruzione nelle storie private di quello che Don DeLillo ha denominato “the power of history”, cioè il grande flusso del tempo collettivo in cui raccogliere le temporalità frantumate delle esperienze singolari».<sup>341</sup> Non a caso secondo la studiosa Martina Bertoldi, il nucleo centrale dell'opera si trova in alcuni testi legati all'esperienza di Levi nei campi di concentramento; infatti, la studiosa ha rinvenuto una nota da parte dell'autore su un foglio dattiloscritto del *Sistema periodico* con su la frase «parlare di più di *Se questo è un uomo*».<sup>342</sup> A causa di ciò, «Oro» ha subito molte revisioni prima di raggiungere la sua forma finale.<sup>343</sup>

Nel racconto inizialmente Levi ci introduce Milano, il luogo dove si è trasferito insieme ai suoi amici torinesi. In questo momento particolare delle loro vite hanno tutti

---

<sup>339</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 896.

<sup>340</sup> E. Zinato, *Oro*, in F. Magro, M. Sambì, *Il sistema periodico di Primo Levi. Letture*, Padova, Padova University Press, 2022, p. 149.

<sup>341</sup> Ivi, p. 151.

<sup>342</sup> M. Bertoldi, *La costruzione de Il sistema periodico di Primo Levi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 6, n. VI (2016), p. 70.

<sup>343</sup> Prima di essere pubblicato nella raccolta, «Oro» è apparso su «Il Mondo» il 18 luglio 1974 insieme ad «Idrogeno» e «Arsenico», ma senza le pagine che narrano del periodo milanese di Levi e degli interrogatori subito dopo la sua cattura. Il dattiloscritto originale, datato 26 maggio 1973, è stato ampliato con l'aggiunta di una lunga sezione che consente all'autore di raccontare la sua progressiva presa di coscienza e la scelta partigiana. Inoltre, la Bertoldi ha notato che il finale del racconto fa riferimento a «Carbonio», l'ultimo testo dell'opera, come a voler indicare una mancata conclusione dovuta al trauma di Auschwitz. L'aggiunta della sequenza sugli interrogatori e la descrizione dei carcerieri chiarisce meglio la cronologia del racconto e consente a Levi di valorizzare il simbolismo dell'oro come libertà perduta.

professioni differenti, ma sono accomunati dalla guerra sullo sfondo e dalla scrittura di poesie:

Se non sbaglio, tutti scrivevamo poesie, salvo Ettore, che diceva che per un ingegnere non era dignitoso. Scrivere poesie tristi e crepuscolari, e neppure tanto belle, mentre il mondo era in fiamme, non ci sembrava né strano né vergognoso: ci proclamavamo nemici del fascismo, ma in effetti il fascismo aveva operato su di noi, come su quasi tutti gli italiani, estraniandoci e facendoci diventare superficiali, passivi e cinici.<sup>344</sup>

Questo atteggiamento passivo e cinico è il risultato del fascismo, che ha manipolato la mente degli italiani e li ha allontanati dalla realtà della guerra. La menzione del fascismo è l'occasione per descrivere brevemente lo stato d'animo dei giovani torinesi in quei giorni bui: pervasi da una sensazione di indolenza e apatia di fronte al razionamento forzato e alle notizie della guerra che sembra lontana. Questo stato d'animo è definito come un'«allegria maligna»,<sup>345</sup> una condizione paradossale in cui si trovano a vivere i ragazzi che però muta con rapidità, lasciando poi progressivamente spazio all'«autocritica impietosa dell'incoscienza».<sup>346</sup>

Pensavamo quello che tutti gli italiani umiliati pensavano: che i tedeschi e i giapponesi erano invincibili, ma gli americani anche, e che la guerra sarebbe andata avanti così per altri venti o trent'anni, uno stallo sanguinoso ed interminabile, ma remoto, noto soltanto attraverso i bollettini di guerra adulterati, e talvolta, in certe famiglie di miei coetanei, attraverso le lettere funeree e burocratiche in cui si diceva «eroicamente, nell'adempimento del suo dovere».<sup>347</sup>

In quest'atmosfera di alienazione, gli allarmi aerei diventano un episodio «ridicolo e gratificante», anche se interrompono lo spettacolo a teatro. Di quello che avviene in Europa, «nella casa di Anna Frank ad Amsterdam, nella fossa di Babi Yar presso Kiev, nel ghetto di Varsavia, a Salonico, a Parigi, a Lidice»,<sup>348</sup> non giungono

---

<sup>344</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 953.

<sup>345</sup> *Ibidem*.

<sup>346</sup> E. Zinato, *Oro*, cit., p. 150

<sup>347</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 954.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

che notizie scarse e imprecise che destano ben poche preoccupazioni: «la nostra ignoranza ci concedeva di vivere, come quando sei in montagna, e la tua corda è logora e sta per spezzarsi, ma tu non lo sai e vai sicuro».<sup>349</sup>

La Storia d'un tratto smette di stare sullo sfondo e penetra nelle vite dei protagonisti, separandoli dai loro sogni bruscamente. Questo cambio di tono è segnalato in modo indicativo dal «ma» separativo che dà inizio alla descrizione delle fasi della guerra: «Ma venne in novembre lo sbarco alleato in Nord Africa».<sup>350</sup> Le notizie della guerra cominciano ad arrivare e Levi e i suoi compagni subiscono un processo di maturazione che li conduce verso la ribellione contro il fascismo:

Nel giro di poche settimane ognuno di noi maturò, più che in tutti i vent'anni precedenti. Uscirono dall'ombra uomini che il fascismo non aveva piegati, avvocati, professori ed operai, e riconoscemmo in loro i nostri maestri, quelli di cui avevamo inutilmente cercato fino ad allora la dottrina nella Bibbia, nella chimica, in montagna. Il fascismo lo aveva ridotti al silenzio per vent'anni, e ci spiegarono che il fascismo non era soltanto un malgoverno buffonesco e impavido, ma il negatore della giustizia; non aveva soltanto trascinato l'Italia in una guerra ingiusta ed infausta, ma era sorto e si era consolidato come custode di una legalità e di un ordine detestabile, fondato sulla costrizione di chi lavora, sul profitto incontrollato di chi sfrutta il lavoro altrui, sul silenzio imposto a chi pensa e non vuole essere servo, sulla menzogna sistematica e calcolata. Ci dissero che la nostra insofferenza beffarda non bastava; doveva volgersi in collera, e la collera essere incanalata in una rivolta organica e tempestiva.<sup>351</sup>

La scelta di ognuno dei giovani di andare in una valle diversa è una scelta epica, volta a inseguire il proprio destino: le vite sono definitivamente inserite in una traiettoria storica.

Il narratore racchiude in poche righe gli eventi principali che scandiscono le tappe della resistenza al fascismo fino alla sua fine, come gli scioperi di Torino, la riunione del Gran Consiglio del Fascismo, la caduta del regime, l'armistizio dell'8 settembre, l'occupazione dell'Italia e la presa alle armi di Levi e dei suoi compagni. La sezione si

---

<sup>349</sup> *Ibidem.*

<sup>350</sup> *Ibidem.*

<sup>351</sup> Ivi, pp. 954-955.

conclude con una nota triste sulla separazione forzata degli amici torinesi, costretti a seguire il proprio destino e a confrontarsi con sé stessi e i propri limiti.

La sezione successiva del libro presenta una scena che inizia improvvisamente, con i partigiani rifugiati in una valle delle montagne piemontesi: Levi e due compagni vengono catturati dopo essere stati traditi da qualcuno. I tre vengono condotti in caserma e poi rinchiusi in prigione. Primo Levi resiste alle intimidazioni degli aguzzini nella caserma e rifiuta di fare nomi, però decide di dichiararsi ebreo piuttosto che partigiano, sperando di scampare alla fucilazione, ma finendo per essere deportato nel campo di smistamento di Fossoli.<sup>352</sup> Mentre gli interrogatori sono una routine, è molto più difficile per Primo comunicare con i compagni. La proibizione è dolorosa perché:

fra noi, in ognuna delle nostre menti, pesava un segreto brutto: lo stesso segreto che ci aveva esposti alla cattura, spegnendo in noi, pochi giorni prima, ogni volontà di resistenza, anzi di vivere. Eravamo stati costretti dalla nostra coscienza ad eseguire una condanna, e l'avevamo eseguita, ma ne eravamo usciti distrutti, destituiti e desiderosi che tutto finisse e di finire noi stessi; ma desiderosi anche di vederci fra noi, di parlarci, di aiutarci a vicenda ad esorcizzare quella memoria ancora così recente.<sup>353</sup>

Dopo diversi giorni trascorsi da solo in cella, principalmente a leggere, Primo viene trasferito nel locale caldaia, ma questa volta non è solo: condivide lo spazio con un altro prigioniero che si trova lì per contrabbando, ma il suo vero lavoro è un altro, e non prevede padroni. La sua attività speciale consiste nel recuperare l'oro dalla Dora, un fiume che prende questo nome proprio perché contiene oro nella sua sabbia: l'acqua che scende dalla montagna trasporta l'oro che si accumula lungo il corso idrico. Grazie alla presenza di questo personaggio la chimica ritorna protagonista nel racconto, dopo aver lasciato spazio fino a questo punto esclusivamente alla Storia e alla biografia leviana. Il cercatore d'oro è un ponte tra le due dimensioni. Levi afferma che appena uscirà dalla prigionia si metterà a cercare l'oro, proprio come il suo compagno di cella, non per arricchirsi, «ma per sperimentare un'arte nuova, per rivisitare l'aria e l'acqua, da cui mi separava una voragine ogni giorno più larga; e per ritrovare il mio mestiere chimico

---

<sup>352</sup> Il campo da lì a poco passerà nelle mani delle SS, diventando stazione di partenza per Auschwitz. È il luogo di inizio di *Se questo è un uomo*.

<sup>353</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., pp. 956-957.

nella sua forma essenziale e primordiale, la “Scheidekunst”, appunto, l’arte di separare il metallo dalla ganga». <sup>354</sup> Nella descrizione del fiume Dora, Levi guarda al cuore stesso dell’universo: il lavoro che del compagno di cella trae la sua funzione dal cuore stesso della natura, che si rinnova continuamente. È presente un elemento quasi mitologico: l’uomo compie un’impresa titanica per raggiungere il cuore dell’ambiente. Il contrabbandiere è invidiato da Levi perché simbolo di un lavoro libero che porta alla realizzazione personale, in opposizione al lavoro schiavile e coercitivo: «Mi sentivo attanagliato da un’invidia dolorosa per il mio ambiguo compagno che presto sarebbe ritornato alla sua vita precaria ma mostruosamente libera, al suo inesorabile rigagnolo d’oro, ad una fila di giorni senza fine». <sup>355</sup>

La memoria dell’eliminazione dei compagni da parte della banda è il cuore del racconto, ma è appena accennato. Il riferimento a un ricordo impronunciabile legato all’esperienza partigiana è un trauma che la Storia ha lasciato nella mente di Levi, una ferita così profonda che neanche dopo anni dall’accaduto è capace di rielaborarla pienamente e descriverla sulla pagina scritta del testo. Le interpretazioni della critica a riguardo divergono leggermente le une dalle altre. Luzzatto afferma che i due caduti erano responsabili di furti, ma secondo altri, come Cavaglioni, i fucilati avrebbero anche perpetrato estorsioni e vessazioni che avrebbero portato un’anziana ebrea al suicidio. Luzzatto descrive il segreto che affligge i prigionieri come un racconto vago e conciso, espresso in prima persona plurale senza ulteriori dettagli: «in materia di Resistenza l’arte della concisione, di cui Levi scrittore era sempre capace, somiglia a un’arte dell’ellissi». <sup>356</sup> La chiusura del paragrafo, con la frase «non c’era uscita se non all’ingiù», <sup>357</sup> secondo Luzzatto richiama l’immagine centrale di *Se questo è un uomo*, dove la deportazione ad Auschwitz è descritta come una discesa agli inferi. Quindi, dalle parole di «Oro», secondo lo studioso, emergerebbe che Levi volesse evidenziare come un episodio della sua breve esperienza partigiana fosse un’anticipazione del mondo di violenza e ingiustizia che avrebbe incontrato nel Lager: per questo sarebbe un trauma importantissimo di cui non avrebbe il coraggio di scrivere. Secondo lo storico, per comprendere il «brutto segreto» a cui Levi allude brevemente in «Oro», è

---

<sup>354</sup> Ivi, pp. 960-961.

<sup>355</sup> Ivi, p. 961.

<sup>356</sup> S. Luzzatto, *Partigia*, Milano, Mondadori, 2013, p. 11.

<sup>357</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 957.



importante prestare attenzione ai pronomi personali utilizzati: «Eravamo stati costretti dalla nostra coscienza ad eseguire una condanna, e l'avevamo eseguita, ma ne eravamo usciti distrutti». Secondo Luzzatto, il pronome «noi» è fondamentale nell'opera di Levi, sia quando si identifica con l'«io», sia quando si contrappone a esso. Nel caso della partecipazione di Levi alla Resistenza, il «noi» a cui si riferisce rappresenterebbe la sua quota di responsabilità collettiva per la condanna a morte dei due.

Aldo Pecoraro, concordando con l'analisi di Luzzatto, evidenzia che il narratore che emerge dalle righe del racconto è concentrato soprattutto sulla valutazione di sé stesso e dei suoi compagni, invece di quella dei due giovani condannati.<sup>358</sup> Cavaglion invece ha un'interpretazione diversa riguardo all'espressione «conforme a giustizia» usata da Levi. Cavaglion ritiene che si riferisca solo al contesto della cattura dei partigiani e non abbia significati più ampi, come invece fa Luzzatto sostenendo che essa sia legata a una responsabilità collettiva per la condanna a morte dei due giovani partigiani: «La frase è evidentemente ironica; si tratta qui della 'disumana' giustizia del tempo di guerra, che non ammette indulgenze».<sup>359</sup> Lo studioso sostiene che i giovani ammazzati da Levi probabilmente avevano commesso crimini gravi, come aver causato la morte di una donna. Tuttavia, Pecoraro afferma che l'enfasi con cui Levi parla della sua breve esperienza partigiana in *Se questo è un uomo* risulterebbe eccessiva se fosse necessaria solamente a giustificare l'ingenuità della cattura, e che quindi dovrebbe avere un nucleo tragico al limite dell'indicibile.

La tesi di Luzzatto secondo cui il centro tragico della scrittura leviana sarebbe composto dalla colpa di aver contribuito a uccidere i propri compagni, anche di più di Auschwitz, viene messa in discussione anche da Zinato, secondo cui la tesi per cui Levi sarebbe reticente a parlare dell'accaduto sia messa in contraddizione dal fatto che è stato l'autore stesso a esporre l'episodio senza essere sollecitato. Come fa notare il critico

è possibile che, senza quel racconto, il fatto non sarebbe mai emerso: se in *Oro* Levi ha dedicato all'uccisione dei due partigiani solo dieci ellittiche righe anche l'abbagliante episodio di Hurbinek "figlio della morte" in *La Tregua* è condensato in una sola pagina. La retorica dominante di Levi è quella della concisione sobria,

---

<sup>358</sup> A. Pecoraro, *Primo Levi e i confini della scrittura*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», n. 16, n. 2 (2016), p. 226

<sup>359</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo*, ed. commentata a c. di A. Cavaglion, Torino, Einaudi, 2012, p. 13.

ellittica e lapidaria, non quella della reticenza. [...] Il dolore qui non corrisponde a un senso di colpa: in Oro Levi parla di coscienza, non di macchia o di dubbio o di colpa.<sup>360</sup>

## «Cerio»

Ciò che Primo Levi ha imparato durante gli anni di università si rivela fondamentale per la sua sopravvivenza. Dopo essere stato deportato e giunto nel campo di concentramento, viene selezionato per il Kommando chimico e trascorre gli ultimi quattro mesi di prigionia nel laboratorio della Buna, una fabbrica chimica situata vicino al campo di concentramento. Il suo ruolo in questo Kommando è stato assegnato a seguito di un esame condotto da funzionari del Lager che vengono descritti in netta contrapposizione alle figure del chimico:

Fece un breve discorso in sguaiato tedesco da caserma, e la delusione fu confermata. Quelli erano dunque i chimici: bene, lui era Alex, e se loro pensavano di essere entrati in paradiso sbagliavano. In primo luogo, fino al giorno dell'inizio della produzione il Kommando 98 non sarebbe stato che un comune Kommando-trasporti addetto al magazzino del Cloruro di Magnesio. Poi, se credevano, per essere degli Intelligenzen, degli intellettuali, di farsi gioco di lui, Alex, un Reichsdeutscher, ebbene, Herrgottesacrament gli avrebbe fatto vedere lui, gli avrebbe... (e, il pugno chiuso e l'indice teso, tagliava l'aria di traverso nel gesto di minaccia dei tedeschi); e finalmente, non dovevano pensare di ingannare nessuno, se qualcuno si era presentato come chimico senza esserlo; un esame, sissignori, in uno dei prossimi giorni; un esame di chimica, davanti al triumvirato del Reparto Polimerizzazione: il Doktor Hagen, il Doktor Probst, il Doktor Ingenieur Panwitz.<sup>361</sup>

Il Lager è definito una «gigantesca esperienza biologica e sociale», figlia della follia nazista; segno di come il legame tra chimica, scrittura e testimonianza siano molto

---

<sup>360</sup> E. Zinato, *Oro*, cit., p. 154.

<sup>361</sup> P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 218.

stretti anche nell'uso delle categorie di approccio alla comprensione del fenomeno che è osservato. Philip Roth in un'intervista all'autore fa notare come:

la descrizione e l'analisi dei tuoi atroci ricordi della "gigantesca esperienza biologica e sociale" portata avanti dai tedeschi sono dominate da una puntuale preoccupazione quantitativa per i modi in cui un uomo può essere trasformato o spezzato e, come una sostanza che si scompone in una reazione chimica, può perdere le sue proprietà caratteristiche. Quelle di *Se questo è un uomo* sembrano i ricordi di un teorico della biochimica morale arruolato a forza come cavia da laboratorio in uno degli esperimenti più sinistri mai tentati.<sup>362</sup>

Si sottolinea pertanto l'unità delle varie anime di Primo Levi che, pur diverse, lavorano insieme: quella dello scienziato e quella del sopravvissuto si fondono in modo indissolubile, così come quella del chimico e dello scrittore. Non vi è contrapposizione tra la pratica scientifica e l'esercizio letterario, ma piuttosto un fecondo scambio reciproco di contaminazioni. A Primo Levi, la chimica non ha solo salvato la vita ma ha anche offerto l'opportunità di diventare uno scrittore, raccontando la sua terribile esperienza nel Lager. La scrittura gli ha permesso di lavorare con la materia prima delle sue esperienze di vita, incluse quelle del campo di concentramento. Levi ha ribadito la sua scelta di utilizzare la scrittura come mezzo per elaborare e dare forma al suo passato più volte: «quando un lettore si stupisce del fatto che io chimico abbia scelto la via dello scrivere, mi sento autorizzato a rispondergli che scrivo proprio perché sono un chimico: il mio vecchio mestiere si è largamente trasfuso nel nuovo».<sup>363</sup>

Per questo la chimica nel *Sistema periodico* non si limita ad essere un tema della produzione di Levi, ma diventa l'oggetto intellettuale, morale ed espressivo della sua scrittura. La conoscenza della scienza ha permesso a Levi prima un salvagente in un mare di morte, poi la possibilità di comprendere e di raccontare l'illogica brutalità del Lager. L'abilità e la prospettiva ideativa della chimica hanno permesso all'autore di capire appieno il nonsenso dell'universo concentrazionario in cui era rinchiuso. Inoltre,

---

<sup>362</sup> P. Roth, *Conversazione a Torino con Primo Levi*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 642.

<sup>363</sup> D. Scarpa, *Chiaro/Oscuro*, in «Riga n. 13», Milano, Marcos y Marcos, 1997, p.241.

l'esercizio chimico alimenta in Levi la passione per il lavoro ben fatto, che apprezzò anche nella dimensione del campo, come nell'esempio del muratore italiano Lorenzo.<sup>364</sup>

Lucie Emmet sostiene come «il centro del *Sistema Periodico* sia precisamente lì, ad Auschwitz. Dei ventuno capitoli che compongono il testo, il capitolo centrale «Cerio», con dieci capitoli su entrambi i lati, è ambientato esclusivamente nel campo di concentramento».<sup>365</sup> Metà dei racconti del testo si svolgono prima della deportazione e dei fatti di *Se questo è un uomo*, mentre l'altra metà racconta la vita dopo il suo ritorno dal Lager. «Cerio» invece rappresenta il racconto che divide in modo netto l'opera a metà, essendo l'unico testo ambientato completamente ad Auschwitz. Sebbene sia l'unico racconto che parli esclusivamente del Lager, tracce del tema sono presenti sia nei racconti precedenti sia in quelli successivi. Levi sottolinea la crescente intensità dell'antisemitismo, creando così le premesse per il racconto già in: «Zinco», ambientato contemporaneamente alla pubblicazione de «La difesa della razza», in «Ferro», in cui l'amicizia con Sandro emerge durante l'era delle leggi razziali, e nei dieci capitoli successivi, dove il narratore descrive come gradualmente si sia adattato alla normalità dopo Auschwitz, fino al ritorno brusco del passato del Lager in «Vanadio». Pertanto possiamo dire che «Cerio» è il fulcro intorno al quale Levi costruisce la sua autobiografia chimica.

Il racconto, per tono e ambientazione, potrebbe essere considerato un capitolo di *Se questo è un uomo*, ma è l'autore stesso a spiegare la sua esclusione dall'opera concentrazionaria in un'intervista a Carlo Mussa Ivaldi:

perché è una storia allegra. Allegra... ha un fondale che non è allegro, ma è una storia di vittoria, cioè una storia di un'impresa audace e anche temeraria, condotta fino in fondo, e quindi stonava, avrebbe stonato in quell'altro tessuto, che è invece un tessuto di sconfitte, un tessuto di tragedie, un tessuto tragico. Penso, non è un ragionamento che abbia fatto, ma così, intuitivamente, mi era sembrato che non fosse da raccontare in quell'altro contesto, mentre invece sta bene in questo contesto.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> P. Levi, *Lilit e altri racconti*, cit., pp. 285-291.

<sup>365</sup> L. Emmet, *L'uomo salvato dal suo mestiere: aspetti di Se questo è un uomo rivisitati nel Sistema Periodico di Primo Levi*, in «Italian Studies», n. 56, n.1, p. 117.

<sup>366</sup> C. Mussa Ivaldi, *Incontro con Primo Levi*, P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 59.

Il racconto di «Cerio» è narrato dal protagonista, Primo Levi, che si presenta come un chimico sopravvissuto e scrittore: «che io chimico, intento a scrivere qui le mie cose di chimico, abbia vissuto una stagione diversa, è stato raccontato altrove».<sup>367</sup> Si tratta di un racconto in prima persona che coinvolge anche il «noi» dei prigionieri e successivamente una prima persona plurale che include il narratore e il suo amico Alberto. Il protagonista fa un salto indietro nel tempo e racconta come sia riuscito a sopravvivere nel Lager grazie ai furti di cerio commessi nel laboratorio chimico del campo, con la complicità del suo amico. Levi spiega come avesse sviluppato una sorta di insensibilità emotiva che gli permetteva di resistere alla disumanizzazione del Lager. Nonostante fosse un chimico esperto, rubare cibo era diventata una pratica comune per lui: «ero chimico in uno stabilimento chimico, in un laboratorio chimico [...] e rubavo per mangiare».<sup>368</sup> L'accento sulla sua professione, ripetuta tre volte in due righe, mette in evidenza il contrasto tra la sua vita precedente e la sua esistenza attuale nel campo di concentramento, alla quale si sta abituando con fatica:

Se non si comincia da bambini, imparare a rubare non è facile; mi erano occorsi diversi mesi per reprimere i comandamenti morali e per acquisire le tecniche necessarie, e ad un certo punto mi ero accorto (con un balenio di riso, e un pizzico di ambizione soddisfatta) di stare rivivendo, io dottorino per bene, l'involutione-evoluzione di un famoso cane per bene, un cane vittoriano e darwiniano che viene deportato, e diventa ladro per vivere nel suo «Lager» del Klondike, il grande Buck del *Richiamo della Foresta*.<sup>369</sup>

Nel Lager Levi si disumanizza e diventa animale, ma conserva ancora un'ultima traccia di umanità, la solidarietà per i compagni di sventura: «rubavo tutto, salvo il pane dei miei compagni».<sup>370</sup>

Successivamente Levi descrive con precisione le caratteristiche della refurtiva ideale che dovrà rubare nel laboratorio per garantirsi una migliore permanenza nel Lager: «solida, non deperibile, non ingombrante, e soprattutto nuova, [...] di altro valore unitario, cioè non voluminosa, [...] utile o desiderata da almeno una delle

---

<sup>367</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 962.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> *Ivi*, p. 963.

<sup>370</sup> *Ibidem*.

categorie sociali che componevano il complicato universo del Lager». <sup>371</sup> Levi riesce quindi a rubare dei cilindretti di cerio, col quale fabbricare pietrine da accendini. Dopo aver portato i cilindretti al suo amico Alberto, egli scopre che si tratta di ferro-cerio, la lega utilizzata per fabbricare le comuni pietrine per accendisigari. Inizialmente Levi nutre dubbi sul successo del loro piano, ma Alberto lo incoraggia a non arrendersi: «Mi redargui: non bisogna scoraggiarsi mai, perché è dannoso, e quindi immorale, quasi indecente. Avevo rubato il cerio: bene, ora si trattava di piazzarlo, di lanciarlo. Ci avrebbe pensato lui, lo avrebbe fatto diventare una novità, un articolo di altro valore commerciale». <sup>372</sup> Davanti alla disperazione del protagonista, il compagno dimostra una forte determinazione nel combattere contro l'universo del Lager:

Per lui la rinuncia, il pessimismo, lo sconforto erano abominevoli e colpevoli: non accettava l'universo concentrazionario, lo rifiutava con l'istinto e con la ragione, non se ne lasciava inquinare. Era un uomo di volontà buona e forte, ed era miracolosamente rimasto libero, e libere erano le sue parole ed i suoi atti: non aveva abbassato il capo, non aveva piegato la schiena. Un suo gesto, una sua parola, un suo riso, avevano virtù liberatoria, erano un buco nel tessuto rigido del Lager, e tutti quelli che lo avvicinavano se ne accorgevano, anche coloro che non capivano la sua lingua. Credo che nessuno, in quel luogo, sia stato amato quanto lui. <sup>373</sup>

Come spesso accade nei capitoli dell'opera incentrati sull'amicizia, il ritratto di Alberto si contrappone a quello del narratore. Alberto prende il controllo della situazione e stabilisce i ruoli: sarebbe stato lui a ridurre le pietrine per accendini, mentre il protagonista avrebbe continuato a rubare il cerio.

Il giorno seguente, in un momento di caos generale provocato dall'allarme aereo, Levi sfrutta l'opportunità per rubare il cerio dal laboratorio. Tuttavia, l'atmosfera che lo circonda è terribile: «mentre le bombe cominciavano a cadere, sdraiato sul fango congelato e sull'erba grama tastavo i cilindretti nella tasca, e meditavo sulla stranezza del mio destino, dei nostri destini di foglie sul ramo, e dei destini umani in generale». <sup>374</sup> In questo frangente di disperazione, in cui la violenza della Storia mette per l'ennesima

---

<sup>371</sup> *Ibidem.*

<sup>372</sup> Ivi, pp. 964-965.

<sup>373</sup> Ivi, p. 964.

<sup>374</sup> Ivi, p. 966.

volta a repentaglio la vita dell'autore, Levi fa emergere le sue competenze chimiche, riflettendo sulle sue, scarse, conoscenze riguardo le qualità del cerio: «appartiene alla equivoca ed eretica famiglia delle Terre Rare, e [...] il suo nome non ha nulla a che vedere con la cera, e neppure ricorda lo scopritore; ricorda invece [...] il pianetino Cerere, essendo stati il metallo e l'astro scoperti nello stesso anno 1801».<sup>375</sup> Il cerio rappresenta una scelta importante nella storia poiché può essere trasformato in cibo essenziale per la sopravvivenza nel campo di concentramento, infatti Cerere è la dea del grano nella mitologia greca.

La successiva sequenza narrativa ritorna al tema principale del racconto: la rischiosa azione dei due amici per garantirsi la sopravvivenza nel Lager. Primo e Alberto si trovano ad agire manualmente: per tre notti consecutive lavorano con il cerio, e grazie a questo riescono a produrre pane sufficiente per due mesi, fino all'arrivo dei liberatori russi. L'impresa viene portata a termine con successo e i due prigionieri si dimostrano ostinati. La chimica, in particolare il cerio, si rivela la loro salvezza. Tuttavia, questa non è una condizione sufficiente, poiché poco dopo i due amici vengono drammaticamente separati: Alberto viene coinvolto dai tedeschi nella marcia di evacuazione del campo e non fa più ritorno. Quello che rimane di questo uomo eccezionale sono le false notizie consolatorie di un suo compaesano alla madre.

La scelta di questo elemento chimico non è casuale, come ha evidenziato Martina Mengoni, è possibile ipotizzare un parallelismo tra la posizione del cerio nella Tavola periodica degli elementi e la posizione del racconto nell'opera di Levi. Il cerio si trova nella parte inferiore della Tavola ed è uno dei metalli più abbondanti tra i lantanoidi. Secondo la Mengoni non è «casuale che l'unico racconto *di Lager* sia rappresentato da un elemento collocato, in certo modo, *fuori* dalla tavola periodica».<sup>376</sup> L'analisi di Mengoni si focalizza sull'unicità del ruolo del cerio rispetto a un tema comune agli altri racconti: «*Il sistema periodico* è pieno di esperimenti sbagliati. Ma in tutti questi racconti, chi sbaglia non paga quasi mai. L'errore è giovanile, misterioso, ingenuo, può essere anche grave, ma non è mai irrisolvibile, e mai da espiare».<sup>377</sup> In «Cerio» invece ci si imbatte in una punizione inspiegabile: sebbene Primo e Alberto riescano a completare l'impresa rimanendo impuniti, poco tempo dopo il compagno di prigionia muore nella

---

<sup>375</sup> *Ibidem*.

<sup>376</sup> M. Mengoni, *Primo Levi, autoritratti periodici*, in «Allegoria», n.71-72 (2015), p. 161.

<sup>377</sup> *Ivi*, p. 162.

marcia di evacuazione del Lager: «Alberto non paga perché abbia sbagliato, paga senza un perché».<sup>378</sup>

Secondo la Mengoni, la posizione di Cerio nel *Sistema periodico* è importante anche per il suo «posizionamento tonale»<sup>379</sup> all'interno dell'opera. Il libro è composto da una serie di autoritratti incipitari che seguono l'evoluzione dell'autore, da studente a direttore di fabbrica, venendo «inglobati nel vettore autoriale del *Sistema periodico*».<sup>380</sup> Il lettore è consapevole del fatto che l'autore di «Cerio» è lo stesso di *Se questo è un uomo*, tuttavia, dopo aver letto i primi racconti, potrà notare come Levi vari la propria voce utilizzando tonalità diverse. Al contrario, quando l'autore, nella metà dell'opera, si ritrova nuovamente imprigionato nel Lager con «Cerio», deve fare in modo di evitare che le premesse iniziali del libro vengano compromesse:

deve perciò portare il lettore in un luogo che è noto e insieme estraneo/esterno: per far questo occorre riposizionare nuovamente il Levi-agens, cosicché la gamma tonale di quella specifica voce possa essere ricompresa [...] in quella dell'intero libro. Come nella tavola periodica, Cerio sta fuori e dentro insieme: per questo è così importante nell'intero equilibrio strutturale.<sup>381</sup>

L'autoritratto iniziale del racconto è quindi importante per bilanciare l'opera, rendere esplicita la presenza dell'autore sia come *auctor* sia come *agens* e aiutare il lettore a capire la complessa struttura vocale e fattuale dell'autore. «La posizione centrale di *Cerio* è dunque premeditata quanto provvidenziale: aiuta infatti anche il lettore ad aggiustare e riaggiustare la lettura in corso: fuori dal Lager, dentro il Lager, fuori di nuovo».<sup>382</sup>

La studiosa Giusi Baldissone ha individuato una connessione tematica tra il racconto di «Cerio» e «Ferro»: come Sandro, anche Alberto è «quasi un fratello, segnato da un'affinità naturale non subito evidente ma maieuticamente portata alla luce, anche lui scomparso a un passo dalla liberazione».<sup>383</sup> In «Ferro», Levi racconta

---

<sup>378</sup> Ivi, p. 163.

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> *Ibidem*.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> Ivi, p. 164.

<sup>383</sup> G. Baldissone, *Il nome degli elementi nel sistema narrativo di Primo Levi*, in «Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana», vol. 42, n. 1, 2013, p. 40.



dell'affinità tra lui e Sandro, ma i due vengono separati quando Sandro viene catturato e ucciso dai fascisti; in «Cerio», la forte amicizia tra il protagonista e Alberto viene interrotta quando il compagno viene catturato poco prima della liberazione. Inoltre:

la simmetria dei due racconti è perfino nel nome: il cerio è chiamato “ferro-cerio”, la lega con cui si fanno le pietrine per accendisigaro; [...] il ferro e il ferro-cerio è il materiale di cui sono composti i due monumenti all'amicizia che nel *Sistema* Levi ha voluto forgiare, ricavando per l'uno una sorta di costola da *Se questo è un uomo*, dove troviamo appena un cenno ai cilindretti di cerio-ferro.<sup>384</sup>

La relazione tra il ferro e il ferro-cerio diventa riferimento a una categoria di elementi che si attraggono per affinità elettiva, basata sulla scelta consapevole e costruita attraverso la progressione di scambi culturali ed emotivi. L'autore utilizza il ferro come simbolo dell'amicizia: non è l'elemento più forte o resistente, ma rappresenta la sostanza delle relazioni affettive.

### «Vanadio»

«Vanadio» descrive un episodio in cui Levi, nel suo ruolo di chimico, si confronta con un problema di solidificazione delle vernici. Levi scrive a una compagnia tedesca, la W., che gli aveva fornito la vernice difettosa, e riceve una risposta in cui si consiglia di utilizzare il naftenato di vanadio per risolvere il problema. Levi scopre, grazie a un errore linguistico del corrispondente delle lettere, che la persona con cui si sta rapportando è il dottor Müller, un uomo che aveva lavorato con lui in un laboratorio della Buna ad Auschwitz:

Müller. C'era un Müller in una mia incarnazione precedente, ma Müller è un nome comunissimo in Germania, come Molinari in Italia, di cui è l'esatto equivalente. Perché continuare a pensarci? Eppure, rileggendo le due lettere dal periodare pesantissimo, infarcite di tecnicismi, non riesco a far tacere un dubbio di quelli che non si lasciano accantonare e ti scricchiolano dentro come tarli. Ma via, i

---

<sup>384</sup> *Ibidem.*

Müller in Germania saranno duecentomila, lascia andare e pensa alla vernice da correggere.

... e poi, ad un tratto, mi ritornò sott'occhio una particolarità dell'ultima lettera che mi era sfuggita: non era un errore di battuta, era ripetuto due volte, stava proprio scritto «naptentat», non «naphthenat» come avrebbe dovuto. Ora, degli incontri dati in quel mondo remoto io conservo memorie di una precisione patologica: ebbene, anche quell'altro Müller, in un non dimenticato laboratorio pieno di gelo, di speranza e di spavento, diceva «beta-Naphtylan» anziché «beta-Naphtthylamin»<sup>385</sup>

La sezione successiva del racconto ci porta indietro nel tempo, attraverso un piccolo flashback, al laboratorio della Buna, dove Levi lavorava come prigioniero insieme ad altri due esperti per produrre la gomma. Il dottor Müller è descritto come un uomo autorevole, ma «con una timidezza rara per quel luogo, come se si vergognasse di qualche cosa».<sup>386</sup> Levi ha parlato con lui solo tre volte, in situazioni paradossali che portano il protagonista ad affermare che «“Der Mann hat keine Ahnung”, costui non si rende conto».<sup>387</sup>

Tornando al presente, il ricordo di Müller fa riflettere Levi sulla possibilità di esaudire il suo più grande desiderio dopo Auschwitz: «l'incontro [...] con uno di quelli laggiù, che avevano disposto di noi, che non ci avevano guardati negli occhi, come se noi non avessimo avuto occhi. Non per fare vendetta: non sono un Conte di Montecristo. Solo per ristabilire le misure, e per dire “dunque?”».<sup>388</sup> Tuttavia l'autore riflette di come, se Müller fosse la persona incontrata ad Auschwitz, non sarebbe «l'antagonista perfetto, perché in qualche modo, forse solo per un momento, aveva avuto pietà, o anche solo un rudimento di solidarietà professionale».<sup>389</sup> Deciso a scoprire la verità, Levi cerca Müller e, dopo una ricerca accurata, scopre che è proprio la sua vecchia conoscenza. Il narratore invia a Müller una copia di *Se questo è un uomo*, accompagnata da una lettera in cui chiede se la persona con cui si sta rapportando è veramente quel dottore, e confessando di essere uno dei «tre uomini del laboratorio» con cui aveva lavorato nel Lager. Müller risponde alla lettera e inizia una corrispondenza che tratta contemporaneamente sia il problema della vernice, sia il

---

<sup>385</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., pp. 1017-1018.

<sup>386</sup> Ivi, p. 1018.

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> Ivi, p. 1019.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

passato personale dei due. Il chimico tedesco dichiara di ricordare Levi e i suoi compagni di laboratorio, di aver letto il suo libro, di volerlo incontrare per leggere insieme le annotazioni sul periodo trascorso ad Auschwitz e superare il «terribile passato». Levi si sente imbarazzato di fronte al suo corrispondente: «era chiaro che voleva da me qualcosa come un'assoluzione, perché lui aveva un passato da superare e io no: io volevo da lui soltanto uno sconto sulla fattura di una resina difettosa».<sup>390</sup> Vorrebbe chiedergli spiegazioni sulla macchina distruttiva del Lager, ma si limita a domandargli se era a conoscenza degli impianti di Auschwitz e se gli manderà le sue annotazioni, sorvolando sulla possibilità di incontrarsi. Riconosce di avere paura di un incontro con Müller:

Inutile cercare eufemismi, parlare di pudore, ribrezzo, ritegno. Paura era la parola: come non mi sentivo un Montecristo, così non mi sentivo un Orazio-Curazio; non mi sentivo capace di rappresentare i morti di Auschwitz, e neppure mi pareva sensato ravvisare in Müller il rappresentante dei carnefici. Mi conosco: non possiedo prontezza polemica, l'avversario mi distrae, mi interessa più come uomo che come avversario, lo sto a sentire e rischio di credergli; lo sdegno e il giusto giudizio mi tornano dopo, sulle scale, quando non servono più.<sup>391</sup>

Mentre la W. cerca di porre fine alla controversia in modo amichevole, Müller risponde a Levi con una lunga lettera impacciata, piena di retorica e digressioni. L'uomo addossa le colpe di Auschwitz all'umanità intera, senza fare distinzioni: «attribuiva i fatti di Auschwitz all'Uomo, senza differenziare».<sup>392</sup> Müller spiega a Levi di essersi iscritto a una lega studentesca nazionalistica, in seguito inglobata dalle SA, «trascinato inizialmente dal generale entusiasmo per il regime di Hitler»,<sup>393</sup> e di essersi mobilitato nell'antiaerea durante la guerra, provando però sdegno e vergogna per quello che stava accadendo. Müller giustifica la sua presenza ad Auschwitz dicendo di essere stato trasferito lì come chimico nella fabbrica della IG-Farben. Inoltre, afferma di essere stato proprio lui a scegliere Levi come chimico in laboratorio: «secondo questa notizia, improbabile ma non impossibile, sarei dunque stato debitore a lui della mia

---

<sup>390</sup> Ivi, pp. 1020-1021.

<sup>391</sup> Ivi, p. 1021.

<sup>392</sup> Ivi, p. 1022.

<sup>393</sup> *Ibidem*.

sopravvivenza».<sup>394</sup> Müller sostiene di aver consolidato un legame di amicizia con Levi e di aver discusso con lui di problemi scientifici ed etici, apparentemente tirandosi fuori da qualsiasi responsabilità per il destino tragico dello scrittore. Tuttavia, Levi nega categoricamente di aver avuto qualsiasi conversazione del genere con il chimico:

Non solo io non ricordavo alcuna conversazione del genere (e la mia memoria di quel periodo, come ho detto, è ottima), ma il solo supporle, su quello sfondo di disfacimento, di diffidenza reciproca e di stanchezza morale, era del tutto fuori della realtà, e solo spiegabile con un molto ingenuo *wishful thinking* postumo; forse era una circostanza che lui raccontava a molti, e non si rendeva conto che l'unica persona al mondo che non la poteva credere ero proprio io. Forse, in buona fede, si era costruito un passato di comodo.<sup>395</sup>

Il concetto di «passato di comodo» è un tema che svilupperà ampiamente Levi nel primo capitolo de *I sommersi e i salvati*: il carnefice cerca di alterare il ricordo della sua esperienza traumatica al fine di lenire il senso di colpa. Questo processo può portare dalla menzogna all'autoinganno, per cui la persona si convince sinceramente di una versione dei fatti che non corrisponde alla realtà. Questa tattica può essere efficace perché chi mente in buona fede può rappresentare meglio la propria parte, risultando più credibile agli occhi degli altri. La serie di scuse continua con «la (pazzesca!) opinione che la fabbrica di Buna-Monowitz, otto chilometri quadrati di impianti ciclopici, fosse stata costruita con l'intento di “proteggere gli ebrei e contribuire a farli sopravvivere”». <sup>396</sup> Levi spiega come questa giustificazione fosse infondata e ipotizza che il chimico non accusi la IG-Farben perché ancora dipendente dell'azienda: «“Nihil de Principe”, nessuna accusa alla IG-Farben: il mio uomo era tuttora dipendente della W., che ne era l'erede, e non si sputa nel piatto in cui si mangia». <sup>397</sup> Inoltre sostiene che la sua ignoranza nei confronti di quanto stesse avvenendo nel Lager fosse un meccanismo di auto-difesa più volte attuato dai tedeschi dell'epoca:

---

<sup>394</sup> Ivi, p. 1023.

<sup>395</sup> *Ibidem.*

<sup>396</sup> *Ibidem.*

<sup>397</sup> *Ibidem.*

Durante il suo breve soggiorno ad Auschwitz, lui «non era mai venuto a conoscenza di alcun elemento che sembrasse inteso all'uccisione degli ebrei». Paradossale, offensivo, ma non da escludersi: a quel tempo, presso la maggioranza silenziosa tedesca, era tecnica comune cercare di sapere quante meno cosa fosse possibile, e perciò non porre domande. Anche lui, evidentemente, non aveva domandato spiegazioni a nessuno, neppure a se stesso, benché le fiamme del crematorio, nei giorni chiari, fossero visibili della fabbrica di Buna.<sup>398</sup>

La corrispondenza tra le due aziende, parallela al carteggio privato, si conclude con la W. che riconosce il proprio torto e dichiara la propria disponibilità a qualsiasi proposta. Con il personaggio di Müller finalmente svelato, Levi è in grado di esaminare il suo avversario con chiarezza: «né infame né eroe: filtrata via la retorica e le bugie in buona o male fede, rimaneva un esemplare umano tipicamente grigio, uno dei non pochi monocoli nel regno dei ciechi».<sup>399</sup> Müller risulta scomodo da inquadrare per Levi perché non è insensibile alla tragedia di Auschwitz, vuole fare i conti col passato, però, dal momento che non gli tornato come vorrebbe, cerca di adattarli alla sua necessità. Primo ha quindi sentimenti contrastanti nei confronti del suo nemico poiché, sebbene non riesca ad amarlo o desiderare incontrarlo, nutre rispetto per la sua condizione difficile:

Si poteva chiedere molto di più a un ex-SA? Il confronto, che tante volte avevo avuto occasione di fare, con altri onesti tedeschi incontrati in spiaggia o in fabbrica, era tutto a suo favore: la sua condanna del nazismo era timida e perifrastica, ma non aveva cercato giustificazioni. Cercava un colloquio: aveva una coscienza, e si arrabattava per mantenerla quieta. [...] era meglio questo che non la florida ottusità degli altri tedeschi: i suoi sforzi di superamento erano maldestri, un po' ridicoli, irritanti e tristi, tuttavia decorosi. E non mi aveva fatto avere un paio di scarpe?<sup>400</sup>

Intervistato da Giorgio Calcagno, Levi spiega così il suo concetto di perdono:

---

<sup>398</sup> *Ibidem.*

<sup>399</sup> *Ivi*, p. 1024.

<sup>400</sup> *Ivi*, p. 1024-1025.

perdonare non è un verbo mio. [...] Chi commette un crimine deve pagarlo, a meno che non si pente. Ma non a parole. Non mi accontento del pentimento verbale. Sono disposto a sciogliere chi abbia dimostrato coi fatti che non è più l'uomo di prima. E non troppo tardi".<sup>401</sup>

La corrispondenza si conclude con una lettera scritta da Levi che esprime il suo stato d'animo contrastante nei confronti del popolo tedesco. Levi afferma che, se i nemici dimostrano di essere pentiti, è disposto a perdonarli, ma se non mostrano pentimento, è necessario giudicarli e discutere con loro, ma non perdonarli. Per quanto riguarda il dottor Müller, esprime un giudizio che non lo assolve completamente, ma anzi ne mette in evidenza le colpe:

Quanto al giudizio specifico sul suo comportamento, che Müller implicitamente domandava, citavo discretamente due casi a me noti di suoi colleghi tedeschi che nei nostri confronti avevano fatto qualcosa di ben più coraggioso di quanto lui rivendicava. Ammettevo che non tutti nascono eroi, e che un mondo in cui *tutti* fossero come lui, cioè onesti e inermi, sarebbe tollerabile, ma questo è un mondo irreali, nel mondo reale gli armati resistono, costruiscono Auschwitz, e gli onesti ed inermi spianano loro la strada; perciò di Auschwitz deve rispondere ogni tedesco, anzi, ogni uomo, e dopo Auschwitz non è più lecito essere inermi.<sup>402</sup>

Da quest'ultima considerazione, emergono con forza ancora una volta le difficoltà che ha Levi nel giudicare una figura «grigia» come il dottor Müller: dopo aver aperto uno spiraglio di comprensione verso la sua condizione, sostenendo di aver incontrato molti tedeschi peggiori di lui, afferma subito dopo come il suo atteggiamento non sia stato sufficientemente attivo, attribuendo in maniera definitiva anche a lui, e a quelli come lui, una parte delle colpe della realizzazione e del funzionamento dei campi di concentramento. Poco dopo aver scritto la sua ultima lettera, Levi riceve una chiamata dal chimico tedesco che gli propone un incontro, ma Müller muore improvvisamente pochi giorni dopo: la lettera non verrà mai mandata e l'incontro non avrà mai luogo.

Nel libro «Il doppio legame», Carole Angier mette in evidenza come la corrispondenza tra i due non rispecchi esattamente i fatti, ma rappresenti una

---

<sup>401</sup> G. Calcagno, *Primo Levi: capire non è perdonare*, in P. Levi, *Opere complete III*, cit., p. 613.

<sup>402</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 1025.

ricostruzione che mescola verità e finzione. In un'intervista, Levi sfidò Tullio Regge a indovinare quale racconto della raccolta fosse «manipolato». Regge indicò «Nichel», ma Levi gli confessò che in realtà si trattava di «Vanadio».<sup>403</sup> Secondo l'Angier l'inizio della vicenda non rispecchia la realtà: il vero nome dell'interlocutore è Ferdinand Meyer, e non Müller, e non fu l'autore a trovarlo attraverso una corrispondenza industriale, ma la sua amica Hety Schmitt-Maass, una donna tedesca il cui marito aveva lavorato alla IG-Farben con Meyer e che aveva conosciuto Levi dopo aver letto con molto interesse *Se questo è un uomo*. Il padre di Hety era stato perseguitato e internato a Dachau a causa delle sue idee socialiste e antinaziste. Questo porterà Hety ad essere fondamentale per Levi nel ricostruire il suo rapporto con la Germania: come spiega Belpoliti la donna «si è assunta lo scopo di scandagliare in un passato che nessuno ha superato [...] attraverso contatti che ha stabilito con Hermann Langbein, ex deportato e autore di vari libri, Jean Améry e lo stesso Levi».<sup>404</sup> Levi racconta di aver avuto una corrispondenza con Hety Schmitt-Maass per 16 anni, dal 1966 al 1981, come si legge nel capitolo «Lettere di tedeschi» de *I sommersi e i salvati*,<sup>405</sup> durante la quale le chiede di «rintracciare i tecnici tedeschi che lavoravano nel reparto polimerizzazione della fabbrica di Buna Monowitz, in particolare il dottor Pannwitz, suo esaminatore in Lager, [...] e il dottor Ferdinando Meyer, capolaboratorio mai menzionato nel suo libro».<sup>406</sup> Hety rintraccia quindi Meyer e gli invia una copia tedesca di *Se questo è un uomo* nel 1967, con allegata una lettera in cui raccontava di avere contatti con ex deportati, tra cui Levi. Meyer ha risposto a Hety e ha inviato una lettera a Levi in cui si rallegrava della sua sopravvivenza ad Auschwitz e nominava anche i suoi compagni di prigionia. Anche Belpoliti, come l'Angier, conclude come, alla luce di questi documenti, si possa affermare che «la prima parte di *Vanadio* è un'invenzione narrativa. [...] qui Levi ha sfondato la barriera narrativa, ma forse in quel momento e a questo riguardo non gli faceva piacere ammetterlo apertamente».<sup>407</sup>

Primo Levi, nella sua risposta alla lettera di Meyer, esprime i suoi sentimenti ambivalenti nei confronti del suo interlocutore: «il tono della missiva non è ostile, ma

---

<sup>403</sup> C. Angier, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, cit., p. 581.

<sup>404</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 264-265.

<sup>405</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1267.

<sup>406</sup> M. Mengoni, *Vanadio*, in F. Magro, M. Sambì, *Il sistema periodico di Primo Levi. Letture*, Padova, Padova University Press, 2022 p. 298.

<sup>407</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 265.

neppure amichevole. Levi tradisce, come racconta in *Vanadio*, una “eccitazione violenta”». <sup>408</sup> Egli pone molte domande con tono inquisitorio sul funzionamento del Lager e su alcuni terribili personaggi lì incontrati, ma alla fine conclude positivamente la lettera, contento di aver avuto l’occasione, concessa dal destino, di mettersi in contatto col dottore. Come spiega Martina Mengoni, Levi pone tutte queste domande su Auschwitz perché ha interesse nel conoscere il punto di vista di Meyer riguardo a quello che era avvenuto nel Lager, consapevole della naturale distorsione della memoria, e, spinto sempre da un moto conoscitivo ancora prima che morale: Primo è interessato a leggere *Se questo un uomo* dalla prospettiva del carnefice e non solo della vittima. Inoltre la figura di Meyer è di particolare interesse per lo scrittore torinese, dal momento che non è una SS, ma un chimico arruolato nel campo:

Questa distinzione, per Levi è fondamentale. Quattro anni dopo, quando uscirà *Vizio di forma*, una delle domande fondamentali che muoveranno i racconti del libro sarà quella sul ruolo dei tecnici nella gestione del pianeta, sull’oscillazione, mai risolta, tra la fascinazione scientifica e gli obblighi deontologici, tra il progresso tecnologico e la questione morale. Di questa tipologia umana, Meyer è l’incarnazione per eccellenza, è il superiore di laboratorio che più si è mostrato gentile con Levi [...], eppure è anche espressione di “zona grigia” ante-litteram: non è tra i colpevoli diretti, eppure sapeva; stava svolgendo il suo lavoro, come civile, eppure lo svolgeva a Auschwitz. Ecco perché l’atteggiamento di apertura e curiosità di Levi nei confronti di Meyer può essere considerato una controprova del fatto che la categoria di “zona grigia” ha prima di tutto finalità analitiche. <sup>409</sup>

Nella versione di «Vanadio», questa lettera non venne mai mandata a Müller, dal momento che la scrittura della stessa è rapidamente seguita dalla telefonata del dottore per un incontro nelle settimane successive, e dalla seguente comunicazione della morte di Müller. Ma, nel carteggio con Hety, Belpoliti fa notare come sia presente «una lettera di Levi indirizzata a Meyer, scritta in francese e datata 13 maggio 1967: contiene alcune dei temi e persino delle frasi della minuta riassunta in *Vanadio*». <sup>410</sup> In questa lettera Levi spiega come si trovi in una situazione complessa a causa della sua natura anfibia,

---

<sup>408</sup> Ivi, p. 266.

<sup>409</sup> M. Mengoni, *Vanadio*, cit., p. 303.

<sup>410</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 270.



lasciata in eredità dall'esperienza ad Auschwitz. Levi si sente in conflitto riguardo al giudizio sulla Germania, sui tedeschi e su Meyer: gli esprime le stesse idee riguardo al rapporto con il nemico, riassunte in *Vanadio*. Conclude ringraziando Meyer per averlo accolto in laboratorio e avergli salvato la vita.

Levi manda a Hety il racconto chiedendogli un parere:

You will find that, in the chapter "Vanadio", I have taken the liberty of turning into a short story my real story with the Dr. Meyer; after reading it, I should be pleased if you write to me your advice, I. E. whether, in case of a translation into German, the family Meyer could feel hurt or offended.<sup>411</sup>

Belpoliti riporta come la Hety fosse rimasta sorpresa dalla durezza delle critiche di Levi nei confronti di Müller-Meyer, molto più aspre quanto non avesse notato durante la loro corrispondenza. Durante un viaggio in Germania insieme a Hety, Levi aveva chiamato Meyer al telefono e, sebbene inizialmente sembrasse felice di parlare con lui, dopo la telefonata le aveva confessato di avere paura di incontrarlo di persona. Hety si era quindi resa conto che la reazione di Levi potesse non essere stata solo di paura, ma aver avuto una natura completamente diversa.

Meyer morì improvvisamente, come descritto in «Vanadio», ma Belpoliti ipotizza che Levi e il dottore potrebbero essersi incontrati di persona, nonostante il finale del racconto suggerisca il contrario. Nella lettera in cui comunica a Levi la morte di Meyer, Hety afferma come il tedesco avrebbe gradito un *altro* incontro con Levi prima di quello presente narrato anche nel libro, fissato per la primavera successiva. Belpoliti non esclude che l'incontro già avvenuto a cui fa riferimento Meyer non possa essere una telefonata, però questo passa in secondo piano per lo studioso, dal momento che:

se è vero che Primo Levi ha incontrato almeno una volta Meyer fuori dalla scrittura e gli ha parlato, almeno al telefono, così non è accaduto per il dottor Müller in *Il sistema periodico*. Qui, nella finzione, il rifiuto del nemico resta fermo, come

---

<sup>411</sup> P. Levi a H. Schmitt-Maass, lettera dattiloscritta del 15 giugno 1975, Wiesbaden Staatarchiv (d'ora in poi WS), NL110, 61: «Si accorgerà che nel capitolo "Vanadio" mi sono preso la libertà di trasformare in un racconto la mia storia vera con il dottor Meyer; quando l'avrà letta, sarei contento se mi desse un suo consiglio, ovvero se secondo lei, in caso il racconto fosse tradotto in tedesco, la famiglia Meyer potrebbe sentirsi ferita o offesa».

l'elemento chimico vanadio che è raro, duttile, ma anche duro. La letteratura come invenzione della realtà è forse più realista della realtà medesima?<sup>412</sup>

Secondo Angier, la rielaborazione del racconto da parte di Levi riflette sia la sua tendenza alla riservatezza e alla discrezione, sia la sua volontà di creare una narrazione letteraria. Come è avvenuto spesso nei suoi libri, Levi ha fatto alcune aggiunte e modifiche alla narrazione, e ciò che leggiamo è una combinazione perfetta di fatti veri e finzione:

Il motivo non è solo la naturale ritrosia e pudore di Levi – ha cambiato i nomi della ditta e di Müller per non farli riconoscere –, ma anche la ricerca di una narrazione efficace e semplificata, perciò letterariamente funzionale. Si è dimostrato buon scrittore ancora una volta, e così [...] un valido testimone; tra i due ruoli c'è una stretta connessione.<sup>413</sup>

La Mengoni suggerisce un parallelismo tra i passaggi di stato della vernice e il complesso processo di ricostruzione memoriale della propria esperienza passata sostenendo che «la viscosità della partita di resina fornita dalla ditta tedesca W., e la successiva ricerca di soluzioni e mediazioni con il fornitore, rimandino, consapevolmente o meno, alla difficoltà dello scambio con Meyer di “passare di stato”, da vita vissuta a racconto».<sup>414</sup> Secondo Mengoni, Levi attribuisce questo forte valore simbolico all'elemento chimico del vanadio fin dall'incipit:

Una vernice è una sostanza instabile per definizione: infatti, a un certo punto della sua carriera, da liquida deve diventare solida. È necessario che questo avvenga al momento e nel luogo giusto. Il caso opposto può essere sgradevole o drammatico: può avvenire che una vernice solidifichi (noi diciamo brutalmente «parta») durante il soggiorno a magazzino, e allora la merce va buttata; o che solidifichi la resina di base durante la sintesi, in un reattore da dieci o venti tonnellate, il che può volgere al tragico; o invece, che la vernice non solidifichi affatto, neppure dopo

---

<sup>412</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 273.

<sup>413</sup> Ivi, p. 263.

<sup>414</sup> M. Mengoni, *Vanadio*, cit., p. 311.

l'applicazione, e allora ci si fa ridere dietro, perché una vernice che non «asciuga» è come un fucile che non spara o un toro che non ingravida.<sup>415</sup>

Questa descrizione ricorda la concezione della memoria che Levi espone ne *I sommersi e i salvati*: «Questa materia è estremamente fluida, soggetta a deformarsi sotto forme anche molto deboli».<sup>416</sup> Anche la memoria richiede un esercizio costante per mantenersi fresca: «un ricordo troppo spesso evocato, ed espresso in forma di racconto, tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma collaudata dall'esperienza, cristallizzata, perfezionata, adorna, che si installa al posto del ricordo greggio e cresce a sue spese».<sup>417</sup> Come la vernice, la memoria può diventare instabile e deformarsi in modo sbagliato: la vernice diventa quindi un simbolo dell'instabilità della memoria e del suo rifiuto di riprodurre il passato in modo preciso.

La trama del racconto si basa su un'«analogia imperfetta»,<sup>418</sup> in cui l'uso dell'elemento chimico del vanadio, aggiunto alla resina, risolve il problema della vernice, ma non aiuta Levi a comprendere le ragioni degli atti crudeli del Terzo Reich. Il divario tra le vicende vissute e quelle raccontate viene colmato attraverso l'aggiunta di sostanze (il vanadio) che non si sa quanto efficaci saranno. Il problema della vernice è l'occasione che favorisce il ritorno inaspettato della storia tedesca nella vita del protagonista; il personaggio del dottor Müller si inserisce nel racconto proprio come il vanadio viene aggiunto alla vernice. Anche secondo Scheiber l'insuccesso scientifico nel processo di solidificazione della vernice rispecchia la difficoltà personale di Levi nel mettersi in contatto con uno dei suoi nemici: per ottenere risposte, Levi deve stabilire un ordine, ad esempio attraverso uno scambio di lettere. Così facendo, Primo può rimediare al malfunzionamento del carico di vernici, e completare il suo personale ricordo di Auschwitz, aiutandolo a solidificarsi.<sup>419</sup> Considerando questo aspetto, le due sezioni della narrazione, quella chimica e quella privata, sembrano riflesse l'una nell'altra e l'analogia sembra essere precisa. Tuttavia, una volta che Levi si mette in contatto con il suo avversario, emergono le divergenze e l'incapacità di «risolvere» la figura di Müller-

---

<sup>415</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 1016.

<sup>416</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 1155.

<sup>417</sup> *Ibidem*.

<sup>418</sup> E. Scheiber, *The Failure of Memory and Literature in Primo Levi's "Il sistema periodico"*, in «Modern Language Notes», n. 121 (2006), p. 237.

<sup>419</sup> *Ivi*, p. 231.

Meyer, e l'analogia si rivela incompleta. Mentre il problema della vernice viene risolto con l'aggiunta dell'elemento chimico, la memoria fallace non riesce a dare a Levi le risposte che cerca. Per questo l'analogia tra la vicenda chimica e quella biografica è imperfetta. La vita umana è più complessa del mondo chimico, in cui le cose sono più facili da risolvere e gli uomini si aiutano reciprocamente.

Secondo Scheiber, la ragione per cui l'analogia tra la sezione chimica e la sezione privata del racconto è imperfetta non è solo il fallimento della memoria: occorre considerare anche l'elemento di finzione presente nella narrazione. Il narratore stesso mette in evidenza la differenza tra realtà e finzione affermando che: «la perfezione è delle vicende che si raccontano, non di quelle che si vivono».<sup>420</sup> Questa affermazione, dice la studiosa, richiama l'imperativo aristotelico della letteratura, che consiste nel presentare personaggi esemplari per poi concentrarsi sui personaggi imperfetti della storia.<sup>421</sup> L'analogia imperfetta in «Vanadio» dimostra che la letteratura tradizionale fallisce nel suo tentativo di spiegare la verità su Auschwitz, che è al di fuori degli stereotipi e dei modelli inventati dall'arte per spiegare la vita.<sup>422</sup>

Ancora una volta Levi dimostra di non avere come obiettivo una rappresentazione assolutamente fedele della realtà, dal momento che la realtà, non essendo perfetta, va perfezionata con la finzione, se è necessario a rendere il messaggio che si vuole trasmettere più efficace. «Vanadio» è scritto in un momento particolare della situazione storica contemporanea a Levi: sono anni in cui si sente forte il pericolo di una nuova affermazione dell'ideologia fascista in Italia e in Europa. A tal riguardo la Mengoni pone un forte accento sullo scarto temporale avvenuto tra lo scambio epistolare del 1967 fra Levi e Meyer e la stesura di «Vanadio» del 1974, e come il passaggio dagli anni sessanta a settanta abbia portato a grandi sconvolgimenti politici in Italia e in Europa:

La situazione politica italiana (con la paura di un ritorno di fascismo), l'incertezza dell'economia e le preoccupazioni per il futuro dell'ecosistema terrestre fanno emergere nello scrittore la necessità di estrarre dall'esperienza concentrazionaria alcuni strumenti per interpretare il presente.<sup>423</sup>

---

<sup>420</sup> P. Levi, *Il sistema periodico*, cit., p. 1019.

<sup>421</sup> E. Scheiber, *The Failure of Memory and Literature in Primo Levi's "Il sistema periodico"*, cit., p. 232.

<sup>422</sup> Ivi, p. 239.

<sup>423</sup> M. Mengoni, *Vanadio*, cit., p. 319.

Per cui Levi decide di adattare il racconto sentendo forte il pericolo del fascismo, e consapevole del fatto che «il proprio angolo visuale ad Auschwitz, come il libro di Langbein aveva suggerito, era (diventato) ristretto, soprattutto riguardo ai prigionieri e ai civili tedeschi».<sup>424</sup> Una figura «grigia» come quella del dottor Meyer è particolarmente calzante per riportare all'attualità il tema dei campi di concentramento: è il simbolo di quelle persone che non è facile condannare vista la loro non completa colpevolezza, e che sono scampate ai processi postbellici, continuando a ricoprire ruoli attivi nella società di quegli anni. La riflessione leviana così può uscire dal campo di concentramento, e comprendere anche personaggi e situazione della contemporaneità. A tal proposito è emblematica la lettera di risposta di Levi a Hety in seguito alla sua sorpresa per il mutamento negativo che subisce Meyer nella sua trasfigurazione letteraria del dottor Müller:

To return to Dottor Meyer/Müller: yes, it is actually possible that my opinion on him has shifted afterwards nach der negativen Seite. Why? Let me try to explain (not only to you. To me too). As long as he was alive, I felt more or less bound to him by the generical restraint between civilized persons; I felt that, if we met, I (if only for reasons of language) could not afford "mich aufzuraffen" to a serious discussion, and, more or less consciously, I preferred to see him a clumsy, vaguely comical, substantially positive personnage. After his death, and when writing his story, I had the impression that he should have been more impressive for the reader to attenuate his individual peculiarities, and to cumulate in the personnage Müller something more of the German bourgeoisie generally seen; which side, after all, appeared to me quite evident re-reading his letters and your account of your meeting with him.<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> Ivi, p. 312.

<sup>425</sup> Primo Levi a Hety Schmitt-Maass, 6 ottobre 1976, WS, NL110, 61: «Tornando al Dr Meyer/Müller: sì, in effetti è possibile che in seguito la mia opinione su di lui sia slittata nach der negativen Seite («verso il negativo»). Perché? Lasci che provi a spiegare (non solo a Lei: anche a me). Finché era in vita, mi sentivo più o meno obbligato nei suoi confronti dal generico riguardo che vige tra persone civili; sentivo che, se ci fossimo incontrati, io non mi sarei potuto permettere (per questioni di linguaggio se non altro) di "mich aufzuraffen" [arrischiarmi] in una discussione seria, e, in maniera più o meno cosciente, ho preferito vederlo come un personaggio maldestro, vagamente comico, sostanzialmente positivo. Dopo la sua morte, e mentre scrivevo la "sua" storia, ho avuto l'impressione che avrebbe fatto più effetto sul lettore attenuare le sue peculiarità individuali, e cumulare nel personaggio Müller qualcosa di più della borghesia tedesca in generale; un aspetto che, dopotutto, mi è apparso alquanto evidente nel rileggere le sue lettere e il Suo resoconto del vostro incontro».

C'è un evidente passaggio semantico dalla «persona Meyer» al «personaggio Müller», facendolo diventare simbolo di molte conversazioni avute coi tedeschi della Germania dell'Ovest incontrati nel dopoguerra. Mengoni si sofferma particolarmente su quello che sta dietro il concetto di «more impressive», sostenendo come durante la scrittura di «Vanadio» si possono notare diverse tensioni, come:

il fatto che, dopo *Se questo è un uomo* e *La tregua*, la finzione avesse preso sempre più corpo nella sua scrittura; [...] un certo inasprimento nei confronti degli ex-nazisti dovuto senz'altro alla percezione di un fascismo riemergente. In un certo senso *Vanadio* costituisce una svolta rispetto a *Se questo è un uomo* e *La tregua*. Levi esplora la possibilità di raccontare singoli episodi senza una stringente esigenza testimoniale [...], puntando piuttosto sulla creazione di personaggi funzionali e funzionanti nel presente, ovvero a trent'anni di distanza dalla liberazione di Auschwitz.<sup>426</sup>

Per questo soggetto sceglie di adottare una via narrativa per descrivere un'esperienza realmente avvenuta nella realtà, e che lui riteneva utile nel dibattito politico del tempo. Le caratteristiche narrative e i temi che sceglie di adottare sono quindi coerenti coi restanti racconti del *Sistema periodico* che aveva già scritto. Come afferma Mengoni, in Levi si assiste alla convivenza di due livelli distinti, quello dell'esperienza vissuta e quello della trasposizione di tale esperienza in un racconto, e di questo l'autore vuole avvertire il lettore: infatti, è la prima volta che ammette di attuare un'operazione narrativa alla propria esperienza legata ad Auschwitz. «Suggerire la presenza di questo “arrotondamento” finzionale è forse il senso anche dell'incipit di *Vanadio*, la premessa sulla solidificazione delle vernici».<sup>427</sup>

Il fatto che siano presenti degli elementi narrativi nella testimonianza leviana non deve andare a inficiare la credibilità dello scrittore, dal momento che in Levi la narrazione è messa al servizio della testimonianza. Come spiega Belpoliti: «il criterio di veridicità nel caso di Levi, come in quello di altri testimoni, non è dato dalla conformità tra la rievocazione memoriale e un evento intrinsecamente informe e per di più non

---

<sup>426</sup> M. Mengoni, *Vanadio*, cit., p. 321.

<sup>427</sup> Ivi, p. 310.

documentabile (ecco il problema di fronte al Lager e allo sterminio)». <sup>428</sup> La questione è già stata affrontata nel secondo capitolo, attraverso gli studi di Mario Barenghi, il quale sostiene che il valore morale dell'esperienza leviana non va individuato nella fedeltà con cui riproduce con immediatezza quello che ha vissuto, ma nella grande operazione narrativa che compie, basata su un processo di economia di memoria che porta all'autore a selezionare e vagliare gli eventi più importanti a cui ha assistito, e metterli sulla pagina scritta nella forma più efficace possibile.

In conclusione, secondo Mengoni, «Vanadio» può aprire a una rilettura del macrotesto autobiografico del *Sistema periodico* perché mette in discussione la dialettica tra memoria e invenzione all'interno di un libro che si presenta apparentemente come narrazione memorialistica. «Vanadio» può essere considerato l'ultimo racconto autobiografico della narrazione della vita di Primo Levi (dal momento che l'ultimo capitolo «Carbonio» ha caratteristiche uniche nel libro), e il fatto che quest'ultimo episodio sia strettamente collegato al suo passato e alla sua produzione letteraria precedente induce la Mengoni ad affermare che, a causa del suo complesso rapporto tra realtà e invenzione, possa favorire uno sguardo differente, e per certi versi definitivo, su tutta l'opera:

Il “quoziente di finzione” di questo finale si riverbera retrospettivamente sul resto: certo, è possibile che Vanadio si riveli la sola storia chimica a possedere una controprova documentaria, ma questa controprova illumina il resto del libro di una luce nuova, e spinge a ripercorrerlo, racconto per racconto, cercando le tracce nascoste di un io costruito, di cui l'ipermemoria, l'*understatement*, l'epica in minore sono ingredienti sapientemente dosati e il patto autobiografico con il lettore è più sfuggente e ambiguo del previsto. <sup>429</sup>

---

<sup>428</sup> M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 263.

<sup>429</sup> M. Mengoni, *Vanadio*, cit., p. 321-322.





## Bibliografia

### *Opere di Primo Levi*

Levi, Primo. 1947. *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva.

Levi, Primo. 1963. *La tregua*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 1966. *Storie Naturali*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 1971. *Vizio di forma*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 1975. *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 1981. *Lilìt e altri racconti*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 1986. *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 2005. *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 2012. *Se questo è un uomo*, ed. commentata a c. di A. Cavaglione, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 2017. *Opere complete I*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 2017. *Opere complete II*, Torino, Einaudi.

Levi, Primo. 2017. *Opere complete III*, Torino, Einaudi.

### *Saggi critici*

Amery, Jean. 1966. *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, München, Szczytny. Trad. it. *Intellettuale ad Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

Angier, Carole. 2002. *The Double Bond. Primo Levi: a Biography*, Londra, Penguin. Trad. it. *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, Milano, Mondadori, 2022.

- Antonello, Pierpaolo. 2005. *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura del Novecento*, Firenze, Le Monnier.
- Antonello, Pierpaolo. 2007. *Primo Levi and 'man as maker'*, in Gordon, Robert, *The Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 89-104.
- Arendt, Hannah. 1965. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil 1963*, New York, Viking Press. Trad. it. *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Monaco, C. H. Beck. Trad. it. *Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.
- Assmann, Aledia. 1999. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Monaco, C.H. Beck. Trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2015.
- Baldini, Anna. 2010. *Disertare la vita: Trattamento di quiescenza di Primo Levi (1966)*, in «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», XII, 2, pp. 191-200.
- Baldini, Anna. 2011. *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 di Novecento e contemporanei, a cura di Irene Baldoni et al. [incontrotesto.files.wordpress.com/2012/02/atti\\_incontrotesto\\_def2.pdf](http://incontrotesto.files.wordpress.com/2012/02/atti_incontrotesto_def2.pdf). [24 aprile 2023].
- Baldini, Anna. 2015. *Primo Levi e la memoria*, <https://www.leparoleelecose.it/?p=34686> [14/05/23].
- Baldini, Anna. 2017. *Commento a un racconto di Primo Levi: Ferro*, in Latini, Francesca, Giusti, Simone, *Didattica e letteratura*, Torino, Loescher, pp. 379-398.
- Baldissone, Giusi. 2013. *Il nome degli elementi nel sistema narrativo di Primo Levi*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», 42, 1, 2013, pp. 35–52.
- Bensoussan, George, *Mitologie e memoria*, in «Rivista di estetica» 45 | 2010, 30/11/2015, <http://journals.openedition.org/estetica/1745>, pp. 77-89, [Ultimo accesso: 08/03/2023].
- Belpoliti, Marco. 2015. *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, Milano, Guanda.
- Bertoldi, Martina. 2016. *La costruzione de Il sistema periodico di Primo Levi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 6, VI, pp. 161-169.
- Bertoni, Federico. 2007. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.

- Bidussa, David. 2009. *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009.
- Bonomi, Carlo. 19/5/2201. *Introduzione storica all'idea di trauma psichico*, intervento letto in occasione della presentazione del Centro di Psicotraumatologia, Firenze, [http://carlobonomi.it/files/introduzione\\_al\\_trauma\\_psichico.pdf](http://carlobonomi.it/files/introduzione_al_trauma_psichico.pdf). [14/05/2023].
- Bronzini, Stefano. 2009. *Raccontare la storia. Realtà e finzione nella letteratura europea dal Rinascimento all'età contemporanea*, Roma, Storia e Letteratura.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Castellana, Riccardo. 2021. *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, Roma, Carocci.
- Ceserani, Remo. 1997. *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ceserani, Remo. 2010. *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*. Milano, Mondadori.
- Danto, Arthur Coleman. 1964. *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press. Trad. it. *Filosofia analitica della storia*, Bologna, Il Mulino, 1971.
- de Certeau, Michel. 1975. *L'Écriture de l'Histoire*, Parigi, Editions Gallimard. Trad. it. *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006.
- de Federicis, Lidia. 1998. *Letteratura e storia*, Roma, Laterza.
- di Carpegna Falconieri, Tommaso. 2014. *Medioevo, quante storie! Fra divagazioni preziose e ragioni dell'esistenza*, in Lori Sanfilippo, Isa (ed.), *Medioevo. Quante storie, Atti della V Settimana di Studi Medievali, "130 anni di storie"*, Giornata conclusiva (Roma, 21-23 maggio 2013), Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- Emmet, Lucie. 2001. *L'uomo salvato dal suo mestiere: aspetti di* *Se questo è un uomo rivisitati nel Sistema Periodico di Primo Levi*, in «Italian Studies», 56, 1, pp. 115-128.
- Ferrero, Ernesto. 1997. *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi.
- Genette, Gérard. 1991. *Fiction et Diction: Essai sur l'écriture du roman*, Parigi, Seuil. Trad. it. *Finzione e dizione*, Parma, Nuove Pratiche, 1994.
- Gigante, Claudio. 2020. *La finzione nella pagina di Primo Levi*, in «Critica letteraria» 188, 3, 2020, pp. 483-498.
- Ginzburg, Carlo. 2000. *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli.

- Ginzburg, Carlo. 2006. *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.
- Halbwachs, Maurice. 1950. *La Mémoire collective*, Parigi, Presses Universitaires de France. Trad. it. *La memoria collettiva*, Milano, Unicopoli, 1987.
- Hempel, Carl Gustav. 1959. *The Function of General Laws in History*, in Gardiner, Patrick. *Theories of History*, New York, The Free Press, 1959. pp. 344-356.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press. Trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2015.
- LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Lavocat, Françoise. 2016. *Fait et fiction: Pour une frontière*, Parigi, Seuil. Trad. it. *Fatto e Finzione: per una frontiera*, Napoli, Del Vecchio, 2021.
- Laub, Dori. 1995. *Truth and Testimony: the Process and the Struggle*, in Caruth, Cathy, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 61-75.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Lukács, György. 1916, *A regényelmélet*, Budapest, Egyetemi Nyomda. Trad. it. *Teoria del romanzo*, Parma, Nuove Pratiche, 1994.
- Luperini, Romano. Cataldi, Pietro. Marrucci, Marianna. 2012. *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo.
- Luzzato, Sergio. 2013. *Partigia. Una storia della resistenza*, Mondadori, Milano.
- Magro, Fabio, Sambri, Mauro. 2022. *Il sistema periodico di Primo Levi. Letture*, Padova, Padova University Press.
- Marchese, Lorenzo. 2015. *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa.
- Mariani, Maria Anna. 2011. *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci.

- Mariani, Maria Anna. 2011. *Decantare il ricordo: fiction e non fiction in Primo Levi* in «Esperienze letterarie», XXXVI, 4, pp. 127-135.
- Mattioda, Enrico. 2007. *Primo Levi fra scienza e letteratura*, in Dei, Luigi, «Voci dal mondo per Primo Levi : in memoria, per la memoria», Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 125-133.
- Mattioda, Enrico. 2011. *Levi*, Roma, Salerno.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 2019. *Per Primo Levi*, Einaudi, Torino.
- Mengoni, Martina. 2015. *Primo Levi, autoritratti periodici*, in «Allegoria», 71-72, pp. 141-164.
- Mieli, Paola. 2013. *Il marziano argentato: normalità e segregazione ne 'La bella addormentata nel frigo' di Primo Levi*, in «Studi Novecenteschi», 40, 85, pp. 129-146.
- Nora, Pierre. 21/5/2013 *L'avvento della memoria*, <https://www.eurozine.com/lavvento-della-memoria/>, [Ultimo accesso: 09/05/2023].
- Pecoraro, Aldo. 2014. *Primo Levi e i confini della scrittura*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 16, 2, pp. 221-239.
- Pianzola, Federico. 2017. *Le «trappole morali» di Primo Levi. Miti e fiction*. Milano, Ledizioni.
- Porro, Mario. 2017. *Primo Levi*, Il Mulino, Bologna.
- Prigogine, Ilya, Stengers, Isabelle. 1979. *La Nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Parigi, Gallimard. Trad. it. *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi Ns, 1997.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit*, Parigi, Seuil. Trad. it. *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 2016.
- Ross, Charlotte. 2017. *Primo Levi's science-fiction*, in Robert Gordon (Ed.), *The Companion to Primo Levi Cambridge*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 105-118.
- Sabatino, Anna Chiara. 2017. *L'ultima macchina. Storie Naturali di Primo Levi*, in Amendola, Alfonso, Tirino, Mario, *Romanzi e immaginari digitali. Saggi di mediologia della letteratura*, Milano, Gechi, p. 99-105.
- Saccone, Antonio. 2020. *Rappresentazioni del Lager nella scrittura del chimico Primo Levi*, in «Critica letteraria», 188, 3, pp. 499-513.

- Scaffai, Niccolò. 2017. *Gli animali di Primo Levi : straniamento, memoria e stereotipo (tra Storie naturali e I sommersi e i salvati)*, in «Modernità letteraria», 10, pp. 93-104.
- Scheiber, Elizabeth. 2006. *The Failure of Memory and Literature in Primo Levi's "Il sistema periodico"*, in «Modern Language Notes», 121, pp. 225-239.
- Scheiber, Elizabeth. 2007. *Demeter at Auschwitz: The Use of Mythology in Primo Levi's IL SISTEMA PERIODICO*, in «Forum Italicum», 41, 1, pp. 43-58.
- Suleiman, Rubin. 2013. *Les orphelins de la Shoah et l'identité juive dans la France de l'après-guerre*, in «Mémoires occupées», Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 29-38.
- Suvin, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press. Trad. it. *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Whitehead, Anne. 2004. *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Zaccaro, Vanna. 2006. *I racconti fantastici di Primo Levi*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXIV/3, pp. 131-141.
- Zangrandi, Silvia. 2011. «*Io sono un anfibio, un centauro*». *Spunti realistici e trasposizioni fantastiche in alcuni racconti di Primo Levi*, in «Resine», 127, XXXI, pp. 77-88.
- Zangrandi, Silvia. 2015. «*La natura è come una coperta corta, che se la tiri da una parte ...*». *La denuncia della violazione della natura in alcuni racconti di Primo Levi*, in «Studi Novecenteschi», 42, 89, p. 149-164.
- Zinato, Emanuele. 2015. *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet.