

LA RAGIONE CRITICA / 13

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa



Federico Pianzola

# **Le «trappole morali» di Primo Levi**

*Miti e fiction*

ISBN 978-88-6705-589-0



Creative Commons 4.0  
(Attribution-Noncommercial-Share Alike 4.0 Unported).

Ledizioni – LEDIpublishing  
Via Alamanni, 11  
20141 Milano, Italia  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

Non c'è maggior vanità che sforzarsi  
di inghiottire interi i sistemi morali  
elaborati da altri, sotto altro cielo.  
(1947, SQU, OI 35)



## INDICE

PREFAZIONE di Mario Barenghi	9
INTRODUZIONE	13
1. TESTIMONIANZA, ETICA E <i>FICTION</i>	21
1. Tra pessimismo delle idee e ottimismo degli atti	21
2. <i>Fiction</i>	35
3. Simboli e allegorie	45
2. MITI E CREAZIONE	53
1. Letteratura e miti	53
2. Primo Levi e i miti	60
3. Mito, etica e creazione	67
4. I miti di Levi	80
5. <i>Il sesto giorno</i> (1946; 1957)	85
3. PROMETEO	101
1. Prometeo maestro degli uomini	101
2. Poiesi: <i>homo faber</i>	107
3. Antropopoiesi: <i>homo faber sui</i>	112
4. Arte semiotica, preveggenza e cecità umana	120
5. La NATCA	124
6. Da fabbro a fabbro di se stesso	143
7. Prometeo e il dottor Frankenstein	172
8. L'antropopoiesi narrativa: <i>Lavoro creativo e Nel parco</i> (1968-70)	186

4. IL GOLEM	191
1. Significati e tradizioni: da Adamo ai robot	191
2. La mostruosità perturbante: grottesco e sublime	201
3. <i>Il servo</i> (1968-70)	212
4. <i>La fuggitiva</i> (1978)	236
5. <i>A fin di bene</i> (1968-70)	238
6. « <i>Cladonia rapida</i> » (1964)	245
7. <i>I sintetici</i> (1968-70)	247
5. LILÍT	253
1. Le storie di Lilít	253
2. Le forme di Lilít	260
3. <i>La bestia nel tempio</i> (1977)	274
4. <i>Ammutinamento</i> (1968-70)	277
5. <i>La ragazza del libro</i> (1980)	281
6. <i>I figli del vento</i> (1981)	287
7. <i>Mercurio</i> (1975)	291
8. <i>Il passa-muri</i> (1986)	296
CONCLUSIONE	307
1. Il titano, il centauro e gli Altri	307
2. <i>Quaestio de centauris</i> (1961)	311
3. <i>Disfilassi</i> (1978)	333
BIBLIOGRAFIA	339
Opere di Primo Levi	339
Opere su Primo Levi	340
Opere su miti, religioni e simboli	348
Opere intorno alla Shoah	356
Opere di retorica, semiotica e critica letteraria	357
Altre opere consultate	362

## PREFAZIONE

La bibliografia critica su Primo Levi, che all'epoca della scomparsa dell'autore era ancora relativamente esigua, ha acquistato nell'arco di tre decenni dimensioni imponenti. Sono usciti saggi, atti di convegni, numeri speciali di riviste, monografie, commenti, nonché due edizioni complessive delle opere, a vent'anni di distanza l'una dall'altra, l'ultima delle quali comprensiva di un prezioso volume di interviste. Alla consolidata attenzione degli studiosi italiani ha fatto riscontro un interesse crescente all'estero, sia in paesi europei (Francia e Gran Bretagna soprattutto, ma non solo), sia negli Stati Uniti, dove è apparsa di recente una traduzione integrale delle opere che rappresenta un *unicum* per la letteratura italiana contemporanea.

E tuttavia – come sovente accade – nel corso di questa formidabile campagna di studi l'impegno degli interpreti non si è distribuito in maniera uniforme. Vi sono zone della produzione di Primo Levi tuttora poco esplorate, ovvero prese bensì in esame, ma sulla base di un implicito assunto limitativo: d'accordo, c'è anche questo, ma il Primo Levi che conta rimane un altro. E tra i titoli meno fortunati dell'opera di Levi ci sono senza dubbio i racconti d'invenzione, ossia la *fiction* propriamente intesa, nella quale ha largo spazio la dimensione fantastica.

A questo settore negletto no, ma certamente sottovalutato dell'opera primoleviana si è dedicato Federico Pianzola. Molti sono i meriti di questo lavoro. Innanzi

tutto, la ricognizione analitica e sistematica di libri come *Storie naturali*, *Vizio di forma*, *Lilít* è inquadrata all'interno di un'immagine complessiva della figura di Levi. Nessuna antinomia rispetto alle opere più famose e celebrate, più o meno direttamente legate all'esperienza del Lager: i racconti di finzione trovano la loro collocazione e giustificazione all'interno di un itinerario creativo coerente (ancorché articolato e stratificato), che a partire dall'urgenza testimoniale muove nel senso della costruzione di un'etica. In secondo luogo, la disamina valorizza un aspetto cruciale dell'opera di Levi, ossia l'intertestualità. Levi appartiene alla categoria degli scrittori capaci di appropriarsi archetipi e modelli così intimamente da riuscire a essere sé stesso anche e soprattutto quando cita opere testi immagini parole altrui (cita, evoca, rielabora). In terzo luogo, l'organizzazione del discorso attorno a quattro figure-simbolo – *Prometeo*, *il Golem*, *Lilít*, *il Centauro* – conferisce alla trattazione una chiarezza espositiva non artefatta, non velleitaria, bensì intimamente legittimata dalla materia.

Dunque, Primo Levi e i miti. Un argomento quanto mai suggestivo, che Pianzola affronta senza mai perdere di vista presupposti e implicazioni d'ordine metodologico. Particolarmente interesse a me pare rivestano le considerazioni d'ordine retorico, ma è evidente che l'autore di queste pagine tiene in egual misura all'orizzonte dell'epistemologia; e assai proficuo sul piano interpretativo risulta l'utilizzo della categoria di punto di vista, maneggiato con sicura competenza teorica. Nell'insieme, quello che emerge dalla esplorazione di questo *dark side* del pianeta Primo Levi è il convergere di una grande densità problematica con una straordinaria ricchezza immaginativa, non di rado nel segno di un arguto umorismo. Levi ragiona sui temi della creazione, dell'evoluzione, delle relazioni fra le specie, dell'ibridismo, dei rapporti tra maschile e femminile, individuo e collettività, uomo e

ambiente. Non sono molte le opere capaci di dare un'impressione così vivida della contiguità (o dell'intreccio) fra creazione artistica, esperimento mentale e dilemma etico. Il tutto, come si diceva, in un affascinante dialogo con la mitologia classica e biblica, con le leggende ebraiche, con la fantascienza.

La parola «fascino», nella sua intrinseca ambivalenza, mi sembra la più appropriata. Nel mito alberga una forza d'incanto, una malia, che cela anche insidie. Trasponendola sul piano di un visione razionalmente laica, Primo Levi parla di trappole: «trappole morali», appunto, secondo la formula del risvolto di copertina delle *Storie naturali* (titolo che già di per sé implicava richiami intertestuali, da Plinio il Vecchio al prediletto Rabelais). Questa la prospettiva da cui Pianzola invita a rileggere un *corpus* di racconti d'invenzione non ancora apprezzati quanto meritano, ma che – al pari di altre zone a lungo in ombra, come la saggistica dell'*Altrui mestiere* – potrebbero rivelarsi suscettibili di resistere al tempo quanto i protocolli di Auschwitz.

Mario Barenghi



## INTRODUZIONE

La tesi principale del presente lavoro è che i racconti di finzione abbiano un ruolo precipuo nell'opera di Primo Levi e, inoltre, che tramite di essi egli elabori ed articoli quel passaggio «dalla testimonianza all'etica» messo in evidenza da Robert Gordon (*Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*). L'impegno etico di Levi è sostenuto da varie forme discorsive e il mio lavoro è volto a valutare la specificità di tre elementi che contraddistinguono i racconti presi in esame: (i) il loro carattere di fiction, (ii) la costruzione di simboli con una funzione etica, (iii) la presenza di elementi mitici. All'interno del corpus di finzione il campo d'indagine è delimitato dalla presenza di elementi mitici ed è nel contesto di tale scenario che analizzo le scelte retoriche dell'autore: la costruzione di figure e i luoghi dell'inventio, le tecniche narrative utilizzate e i temi affrontati, gli effetti estetici e cognitivi, nonché la convergenza di queste istanze in funzione di un impegno etico. La presenza di miti nelle opere dell'autore è un tema che è stato affrontato solo marginalmente dalla critica, e nessuno si è mai occupato del mito come chiave di accesso all'etica di Primo Levi. Si è insistito, invece, su aspetti giustamente ineludibili della sua esperienza e della sua scrittura: l'internamento ad Auschwitz, il lavoro in laboratorio e il rapporto con il pensiero scientifico. L'obiettivo principale del mio lavoro, dunque, è quello di concentrarmi sulle tracce mitiche presenti nelle opere con l'intento di valorizzare un aspetto spesso trascurato

della poetica di Primo Levi: la funzione dell'invenzione fantastica accanto alla scrittura autobiografica, e in particolare la valenza etica che essa può avere.

Nel titolo scelto per la mia proposta ermeneutica sono menzionati i cardini dell'argomentazione che sviluppo nei vari capitoli. Il termine «trappole morali» è stato usato da Levi per differenziare i suoi primi racconti di finzione dalla produzione precedente, legata esclusivamente al ruolo di testimone; nel risvolto di copertina della prima edizione di *Storie naturali*, infatti, l'autore avverte il pubblico di avere scritto «un volume di racconti-scherzo, di trappole morali, magari divertenti ma distaccate, fredde» (1966, OI 1434-35). L'enigmaticità di questa affermazione mi ha spinto a voler capire come siano costruiti dei racconti che sotto un'apparenza scherzosa e divertente portano il lettore ad una riflessione morale inaspettata. Inoltre, mi chiedo: è il riso provocato dal contrasto tra l'aspetto evasivo e quello edificante del discorso ad essere distaccato e freddo, oppure sono le riflessioni morali dell'autore ad essere astratte e distanti dall'emotività del vissuto quotidiano? Mi sono posto queste domande analizzando ogni racconto e le risposte trovate sono varie e ambigue; è certo però che i racconti di Levi sono dispositivi narrativi che vogliono stimolare una riflessione etica.

La finzione letteraria è uno degli strumenti utilizzati per costruire le “trappole” ed è questo il secondo tema che guida le mie riflessioni. Principalmente mi occupo del valore etico della fiction ma ciò non sarebbe possibile se ad essa non fosse attribuito un ruolo epistemologico e gnoseologico importante. L'invenzione fantastica è una prassi che contribuisce all'organizzazione delle esperienze vissute e alla costruzione di senso, e grazie alla libertà creativa consentita dalla letteratura è possibile avanzare proposte etiche durante i processi creativi di formazione e comprensione del reale. Anzi, la mia tesi è

che nell'opera di Levi le risorse della fiction siano fondamentali per il passaggio dalla testimonianza all'etica e che questo passaggio avvenga principalmente tramite la costruzione di simboli, ossia di figure retoriche che presentano una stratificazione di senso notevole ed hanno una grande forza comunicativa. È grazie alla densità semiotica dei simboli che Levi può presentare la propria etica in forma narrativa senza correre eccessivi rischi di semplificazione – esplorando ambiguità e dilemmi della condizione umana – e la riconoscibilità dei simboli scelti, accanto agli effetti estetici e cognitivi della scrittura letteraria, contribuisce ad una condivisione efficace.

*Prometeo*, il Golem, *Lilit* e il centauro: sono questi i simboli di cui mi occupo; figure che ritornano in molti racconti e che grazie alla loro origine mitica sono una porta d'accesso ad un universo di significati antropologicamente pregnante, arricchitosi nel corso di varie elaborazioni storiche. In alcuni racconti la presenza del mito è palese, in altri è un'enciclopedia evocata, ossia un'ipotesi interpretativa suggerita dall'opera e che ho voluto seguire più a fondo costruendo un percorso ermeneutico. Inoltre, al di là del loro valore simbolico, queste narrazioni tradizionali offrono a Levi forme che egli utilizza con varie funzioni, per creare diversi effetti retorici e al servizio di varie riflessioni sulla condizione umana, a volte indulgiando sulla creazione dell'uomo, altre volte sul dolore, sul lavoro creativo, sui rapporti interpersonali o sulla morte. Nelle raccolte *Storie naturali*, *Vizio di forma* e *Lilit* e altri racconti, così come anche nelle storie scritte negli ultimi anni di vita, è evidente l'intento di Levi di servirsi dei miti per dare forza alle proprie narrazioni: egli non solo ama giocare coi miti tradizionali ma ne crea anche di alternativi, facendo convergere tradizioni diverse. I racconti esibiscono infatti un'intertestualità mitica notevole che si articola in vari modi: nelle diverse elaborazioni del tema della creazione; nell'utilizzo di stili, tecniche narra-

tive e figure retoriche mutuata da miti greci ed ebraici; e nel propugnare il valore fondativo della narrazione per la società contemporanea, affermando la necessità di interrogarsi su questioni esistenziali ed etiche.

I miti più ricorrenti sono accomunati da un tema che è centrale in ognuno di essi: la creazione. Questo assume connotazioni differenti in ciascun mito, così come è diverso il ruolo che può avere in ciascuna delle narrazioni leviane in cui i miti sono ripresi. La creazione è un tema, un mitologema ed un processo; il mio intento è quello di esplorare la rete di relazioni che si viene a istituire fra istanze della creazione, narrazioni mitiche e racconti leviani, prestando particolare attenzione alle questioni etiche emergenti da queste interazioni.

Il presente lavoro è suddiviso in cinque capitoli: i primi due hanno un carattere maggiormente teorico e servono a rendere espliciti la prospettiva ermeneutica e gli strumenti metodologici utilizzati nell'analisi; i restanti tre si focalizzano ciascuno su un mito e ne mostrano la rilevanza per la retorica dell'autore. In accordo con l'intento che ha dato avvio alla ricerca, la struttura dei capitoli vuole rendere giustizia alla fiction di Levi, pertanto ho raggruppato le osservazioni sui testi in paragrafi monografici dedicati ai racconti, in modo che si possa valutare nell'insieme l'organizzazione retorica e la densità semiotica di ciascuna opera. Ogni capitolo è introdotto da una sezione adibita ad inquadrare il ruolo del mito preso in considerazione nel più ampio discorso sulle narrazioni mitiche come strumento etico, mentre le osservazioni sui racconti puntano a mostrare come tale funzione etica sia esemplificata nella narrazione. In questo modo ho voluto perseguire un bilanciamento fra teoria e analisi, a mio avviso entrambe necessarie per valorizzare la fiction leviana con la sicurezza di una solida base argomentativa che mi permetta di correlare questa istanza espressiva

alle altre forme e funzioni individuabili nelle opere.

Nell'analisi ho cercato di seguire i processi di costruzione di senso guidati dalla progressione dei racconti, e in alcuni casi mi sono trovato in disaccordo con interpretazioni ampiamente accettate da altri critici. Nel bene e nel male, ciò è in parte dovuto alla esplicita volontà di svincolare le opere analizzate da una prassi ermeneutica che, a mio avviso, è troppo fortemente influenzata dalla scrittura di testimonianza di Levi; ma è dovuto anche al fatto che la mia proposta di lettura prende in considerazione racconti spesso trascurati dalla critica, e che gettano una luce diversa su temi e questioni affrontati anche in altre opere più commentate. In particolare, tramite collegamenti intertestuali ed enciclopedici – ad enciclopedie mitiche ma anche ad un'enciclopedia leviana della creazione – ho voluto contestualizzare i racconti all'interno di proposte ermeneutiche già avanzate da altri, ma anche considerarli nella loro autonomia e in quanto tasselli di un discorso etico più ampio che si alimenta e arricchisce di tutte le esemplificazioni finzionali.

Nel capitolo 1, *Testimonianza, etica e fiction*, chiarisco l'importanza di riconoscere nella scrittura di Levi un passaggio dalla testimonianza all'etica, un momento che segna la volontà dell'autore di volgere il proprio sguardo al futuro, avendo fiducia nelle capacità dell'uomo di costruire una società migliore. La libertà creativa offerta dalla fiction ha un ruolo fondamentale in questo passaggio, in quanto *téchne* che si combina e compenetra con gli strumenti etici e gnoseologici offerti dal pensiero scientifico e dalla manualità artigiana, due esperienze cardine nella biografia di Levi. In particolare, ritengo che tramite l'invenzione fantastica egli riesca a trovare delle forme efficaci per condividere le proprie riflessioni sulle questioni etiche che lo interessano. Questi sono simboli, formazioni di compromesso permeate da una tensione dovuta al dialogo costruttivo fra istanze molteplici e

talvolta contraddittorie; sono figure con un alto valore espressivo utili nella costruzione di un'etica.

Nel capitolo 2, *Miti e creazione*, definisco in che modo i miti siano considerabili luoghi dell'invenzione: sorgenti da cui Levi trae materiale per costruire i propri simboli o enciclopedie evocate dai racconti. Preciso inoltre quali forme e funzioni delle narrazioni mitiche vengano riprese ed elaborate nei racconti, e come i mitologemi alla base dei miti possano essere trasformati nei contesti di finzione. Tra le varie configurazioni possibili fra mitologemi, miti e racconti novecenteschi il tema della creazione emerge come una costante interessante nella retorica dell'autore: è presente in tutti i miti considerati, è una questione centrale nella riflessione sulla condizione umana, ed è anche un ponte a due vie tra etica e fiction, perché la creatività è una virtù celebrata come strumento etico con cui costruire un mondo migliore ma anche arte con cui comunicare un'etica della complessità.

Nel capitolo 3, *Prometeo*, introduco il mito che offre il maggior numero di spunti di riflessione sulla retorica e sull'etica di Levi. La vicenda del titano e la sua figura eroica presentano molti aspetti che vengono sfruttati per affrontare questioni come la necessità di un uso responsabile dell'ingegno e della tecnica, l'utilitarismo etico, la possibilità di sperare nel futuro. Nell'analisi dei vari racconti mostro come questi e altri temi cari alla proposta etica dell'autore trovino un ricco bacino di immagini e forme retoriche nel mito di Prometeo, soprattutto per quanto concerne la facoltà creativa dell'uomo, intesa sia come costruzione dell'ambiente in cui viviamo sia come costruzione di identità tramite azioni e discorsi. I punti di contatto fra questo mito e i racconti sono molti e, in sintesi, si può affermare che ne emerge un Prometeo ambiguo, con molti aspetti positivi ma con altrettante zone d'ombra su cui è necessario riflettere per evitare di incorrere in «vizi di forma».

Il capitolo 4, *Il Golem*, si ricollega al precedente ed è dedicato ad esplorare due conseguenze dell'abilità poetica dell'uomo. Levi riesce infatti a trasformare questa leggenda ebraica in una risorsa sorprendentemente efficace per riflettere sulla società contemporanea, illustrando come i processi di tecnicizzazione influenzino i rapporti fra le persone e come sia ormai diventato necessario confrontarsi con l'idea che gli artefatti tecnologici che creiamo presentano un grado di auto-organizzazione che sfugge alla nostra capacità di comprensione. Da un lato, quindi, la storia del Golem ci ricorda che ogni etica deve essere costruita socialmente per non risultare troppo rigida, dall'altro ci invita a tenere conto del ruolo della tecnica come principio di organizzazione sociale che retroagisce in modo imprevedibile sulle nostre azioni.

Nel capitolo 5, *Lilít*, approfondisco la riflessione sull'aspetto sociale dell'etica, dedicando particolare attenzione al dialogo come forma di relazione tra individui. I racconti che orbitano intorno a questo mito, infatti, esemplificano situazioni in cui, in modi diversi, ad un principio dominante ne viene opposto uno antitetico. Levi riconosce che la vita di ognuno è segnata da tensioni dovute a desideri in conflitto: Lilít è un simbolo che ribadisce la vanità di voler imporre regole universali e mette in scena le opposizioni tra femminile e maschile, corpo e mente, irrazionale e razionale. Ciò che si impone all'attenzione del lettore è la necessità del riconoscimento dell'Altro e dell'impegno nel dialogo per evitare sofferenze inutili, comportamenti insensati e moralismi poco lungimiranti.

Nella conclusione, *A proposito di ibridi e centauri*, metto in relazione il simbolo prediletto da Levi con le figure mitiche considerate nei capitoli precedenti. Il risultato è un panorama in cui il centauro è senza dubbio il protagonista ma la sua portata simbolica viene anche ridimensionata alla luce delle possibilità di senso offerte da

Prometeo, il Golem e Lilít. La forza del mito del centauro è alimentata da una ricca tradizione ed è attualizzata dalla vicenda biografica dell'autore, ma il suo limite è che, esemplificando il conflitto come una tensione incarnata, non riesce a rendere conto del pluralismo prospettico avvocato dall'etica di Levi, perlomeno non con la stessa forza con cui lo fanno il mito del Golem e quello di Lilít.

I riferimenti bibliografici alle opere di Levi sono indicati con le abbreviazioni in uso fra la critica (cfr. la bibliografia). Le date fra parentesi riportano l'anno di composizione o quello di prima pubblicazione, informazioni recuperate da Belpoliti (Note ai testi) e Scarpa (Notes on the Texts); nei casi in cui il racconto sia stato edito in versioni differenti sono riportate le relative date.

## 1. TESTIMONIANZA, ETICA E *FICTION*

il dolore è la sola forza che si crei dal nulla, senza spesa e senza fatica. Basta non vedere, non ascoltare, non fare. (1985, SES, OII 1058)

### *1. Tra pessimismo delle idee e ottimismo degli atti*

Le ragioni che rendono interessante un discorso sul modo in cui Primo Levi si misura con la *fiction* sono molteplici, ma un aspetto in particolare mi sembra estremamente importante per una maggiore comprensione della poetica e retorica dell'autore, ossia il fatto che tramite i racconti di finzione egli elabora ed articola quel passaggio «dalla testimonianza all'etica» messo in evidenza da Robert Gordon (*Primo Levi's Ordinary Virtues: From Testimony to Ethics*).

Nel quadro di tale prospettiva etica risulta particolarmente rilevante il fatto che i racconti di finzione siano l'esempio più notevole di quel «pessimismo nelle idee e ottimismo negli atti» professato da Levi (“Conversazione con Daniela Amsallem” 69). La formula è molto nota e rivendicazioni analoghe si possono trovare nelle opere di Kant, Romain Rolland, Gramsci, Pavese e Calvino, è quindi doveroso specificare la portata – psicologica, sociale, politica – che tale proposito etico ha per Levi, nonché indagare la corrispondenza tra intenzioni autoriali e realizzazioni narrative.

Oltre a tale scissione conclamata, a complicare il quadro dei rapporti tra etica e finzione, si aggiunge un aspetto messo in evidenza da David Bidussa, ossia che nei racconti «si consegna al lettore un contenuto che spesso è distonico rispetto a ciò che perlocutivamente Levi stesso intende sostenere» (505). Se si interpreta l'affermazione del critico alla luce delle intenzioni dello scrittore, si potrebbe intendere che perlocutivamente Levi comunichi idee ottimiste ma che sia tuttavia percepibile un pessimismo dissimulato. L'analisi di Bidussa porta alla luce una dissonanza tra intenzioni autoriali e percezione del lettore: «se sul piano dell'argomentazione sembra prevalere l'ipotesi della possibile superabilità di Auschwitz, sul piano della narrazione si afferma il paradigma esattamente opposto: la sua insuperabilità. Anzi, per esser più precisi: la sua perennità» (506). Insieme all'etica e alla *fiction* questo è il terzo tema del presente capitolo: la memoria storica, alla quale Bidussa – e con lui buona parte della critica leviana – assegna un ruolo chiave nell'indagine sul rapporto tra etica e finzione. Secondo questa lettura l'intenzione autoriale di «comportarsi come se si fosse ottimisti» (Levi, “Conversazione con Daniela Amsellem” 69) soccomberebbe alla pervasività di un pessimismo latente.

Interpretazioni di questo tipo sollevano quesiti interessanti che non riguardano solamente la distonia tra l'autore, il quale si dichiara consapevole e capace di modellare la propria poetica in accordo alle proprie credenze, e il critico le cui analisi evidenziano il costante ritorno dei fantasmi del passato. A mio avviso, ciò che emerge è anche la necessità di riconsiderare il ruolo di testimone che è stato assegnato a Primo Levi nel contesto culturale e letterario dell'Occidente, e che spesso agisce da ideale che egemonizza la lettura delle sue opere. Di recente, una posizione simile è stata sostenuta da Francesco Cassata:

Nelle ambizioni e speranze di Levi la fantascienza avrebbe dovuto configurarsi come un «ritorno alla realtà», come la sperimentazione di una nuova scrittura, l'evasione – problematica e complessa – dagli angusti confini della narrazione di testimonianza. La recezione critica di *Storie naturali* e di *Vizio di forma* segnò per molti aspetti il drammatico fallimento di questo tentativo. I racconti leviani vennero infatti per lo più sepolti sotto una coltre interpretativa capace di cogliervi non un originale esperimento di dialogo fra le «due culture», ma soltanto l'ennesima variazione sul tema del Lager. (*Fantascienza?*)

Cassata, inoltre, riassume l'intento della propria opera critica con un'affermazione forte e, a mio avviso, estremamente importante:

L'interesse di Levi per la fantascienza [...] è stato precoce, strutturale e finalizzato all'esplorazione di due problemi specifici: sul piano etico-filosofico, i racconti fantascientifici di Levi sviluppano un lungo ragionamento sulle potenzialità e i limiti della ricerca scientifica, all'indomani della «curvatura» del razionalismo contemporaneo prodotta da Auschwitz; dal punto di vista letterario, essi rappresentano un concreto e originale esercizio di «mutuo trascinamento» tra cultura scientifica e cultura umanistica, secondo il modello di scrittura più volte auspicato dallo stesso Levi. (*Fantascienza?*)

È una posizione che sottoscrivo a pieno e che credo valga non solo per la fantascienza, bensì anche per molti altri racconti di finzione. Di recente anche Domenico Scarpa ha documentato come

the need to bear witness to Auschwitz before the world (and to create a language suitable for communicating the experience) was accompanied from the start—from

1946, at least—by another, complementary vocation: one that led Levi to compose fantastic stories based on a vast technical-scientific knowledge, stories that are transparent but complex, in which the spark of invention and the organizing logic have roles of equal importance.

Thus Levi the witness and Levi the writer were born simultaneously, and simultaneously began to function. (Notes on the Texts)

Vorrei dunque proporre una prospettiva critica che tenti di svincolare *fiction* ed etica da un discorso sulla memoria storica, ma prima di andare a fondo di tale questione è opportuno prendere in considerazione come queste tre istanze interagiscono nella narrazione.

### *1.1 La perennità di Auschwitz*

Nel panorama della critica leviana è possibile individuare due tesi complementari a proposito della funzione del raccontare per il sopravvissuto del lager. Da un lato, alcuni critici sostengono che Levi riesca ad essere quel narratore descritto da Benjamin, «una persona di “consiglio” per chi lo ascolta», che agisce tramite racconti utili alla comunità (Benjamin, “Il narratore”; cfr. Bertone 245-47; Gordon 211-12; Giglioli 405; Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*); dall’altro lato, l’analisi di Bidussa mette in evidenza un aspetto fondamentale della narrazione leviana, l’insuperabilità storica di Auschwitz. Secondo Bidussa, «Auschwitz, per Levi, non inaugura un tempo nuovo, né consolida o distrugge un tempo storico che lo precede. Più semplicemente il tempo della storia si è fermato sul meridiano di Auschwitz» (506).

Personalmente ritengo che le conclusioni a cui giunge

Bidussa siano solamente parziali; la mia proposta, invece, è che la «perennità di Auschwitz» rilevata sul piano della narrazione possa essere interpretata retoricamente anche come fondazione di un tempo mitico, come l'affermazione che «ciò che è stato» deve essere sempre presente agli uomini e che la loro storia futura non può trascendere quell'evento originario. Le osservazioni di Bidussa mettono in opposizione il piano argomentativo e il piano narrativo ma, forse, può essere più utile un'interpretazione retorica che esplori i complessi rapporti tra forme narrative e funzioni argomentative (cfr. Perelman e Tyteca; Rabatel).

Il rapporto tra storia e mito è un tema controverso e nel caso dell'opera di Levi lo è ancora di più, per due motivi: perché si articola sullo sfondo di un discorso etico che deve tenere conto dell'intensità emotiva e della complessità cognitiva di un evento storico come la Shoah, e perché i racconti di Levi sono inevitabilmente legati alla tradizione ebraica, ricca di miti e leggende proprie. La peculiarità di quest'ultima condizione nel rapporto tra storia e mito si può cogliere sinteticamente nelle parole di Yosef Yerushalmi: «se la memoria del passato è sempre stata una componente fondamentale dell'esperienza ebraica, perché non è mai stato compito dello storico quello di custodirla e tramandarla?» (10; cfr. *infra*, par. 2.3; Gordon 54-56). Yerushalmi mette in luce il ruolo della narrazione profetica e rabbinica nella costruzione della storia e dell'identità del popolo di Israele, insistendo sul valore che le componenti rituale e recitativa hanno nella memoria ebraica. Analogamente, credo che concepire il manifestarsi dell'*univers concentrationnaire*<sup>1</sup> come il momento mitico in cui ha origine il tempo

<sup>1</sup>Uso questo termine, più ampio di Shoah, perché i racconti e la riflessione di Levi superano i limiti dell'appartenenza al popolo ebraico per includere la totalità delle esperienze legate al campo di concentramento e alla persecuzione nazifascista.

cronologico sia un modo di porre retoricamente le basi della propria storia. «[L]a poesia di Levi procede dal dato essenziale, “questo è stato” (l’equivalente della dichiarazione dell’unità divina, la verità fondamentale) al suo duro, tangibile incidersi nella memoria, al nostro obbligo di integrarlo nella nostra vita quotidiana, la vita “normale”» (Gordon 66). La storia, individuale e collettiva, che si costruisce tramite la narrazione può essere anche segnata da un «tempo fermo» ma ciò non indica necessariamente l’insuperabilità di un trauma o un’assenza di speranza per il futuro. Al contrario, se inteso come evento che ha sconvolto la storia – e che pone l’esigenza di riconsiderare i diritti umani, l’organizzazione sociale e i valori morali – il continuo riferimento alla Shoah può essere indice di una tenace volontà di riuscire a comunicare agli altri che «questo è stato» e la nuova etica non deve permettere che accada di nuovo (cfr. Adorno). A questo proposito, Stefano Bartezzaghi definisce Levi «scrittore paracronico»: ferma il tempo e «lo inverte nel continuo viaggio fra l’oggi e il passato della storia, della mitologia, della memoria individuale», ma anche «lo proietta verso il futuro della scienza o quello della profezia» (11). Resta inteso che non è possibile escludere che i fantasmi testuali del lager siano il segno di una insuperabilità psicologica del trauma, ma ciò non toglie che possano anche essere indice di un atteggiamento reattivo o proattivo, che muove necessariamente da quell’esperienza ma mostra fiducia nelle possibilità umane di avanzare e costruire la propria storia<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>Uso qui il termine «proattivo» nel senso di assumersi la responsabilità del cambiamento attraverso l’azione, piuttosto che limitarsi a subire o reagire al cambiamento delle condizioni esterne (Frankl). Sull’ottimismo di Levi cfr. Anissimov; Cases; Parussa; Porro “Scienza”. Parussa riconduce l’ottimismo di Levi alla tradizionale attesa messianica dell’ebraismo, Cases e Anissimov al suo razionalismo illuminista, Porro all’impulso

«Ottimisti non si può essere, ragionandoci sopra, non siamo in un mondo buono. Però bisognerebbe comportarsi come se si fosse ottimisti. Se no ci si siede e tutto finisce, se ci si lascia scavalcare dagli avvenimenti» (1980, “Conversazione con Daniela Amsallem”)<sup>3</sup>. Adottando un’interpretazione mitica del momento che ha originato la scrittura, la distonia rilevata da Bidussa può essere attenuata riconoscendo che Levi non è un ottimista ingenuo e, pertanto, sarebbe improbabile che i suoi racconti comunicassero un’incondizionata fiducia nel progresso dell’umanità o un appello a sperare in un futuro migliore<sup>4</sup>. D’altronde, è Levi stesso ad ammettere «il fallimento della tecnica come fattore di progresso» (1971, “Primo Levi - Vizio di forma”). Tuttavia, nelle sue opere, la necessità di non lasciarsi scavalcare dagli avvenimenti, di non contribuire allo «sfacelo», emerge nonostante la disperazione con cui si afferma l’inevitabilità della sofferenza. Nemmeno nei racconti più catastrofici la negatività della rappresentazione è in grado di scalfire la convinzione che l’uomo deve essere fabbro di se stesso, deve «costruirsi dalle radici» (1970, VF, OI 625) ed ha la piena responsabilità delle proprie azioni e del mondo che crea. Anzi, la tragedia e il male rappresentati possono essere funzionali all’affermazione delle virtù che costituiscono l’etica di Levi.

biologico di organizzazione del vivente.

<sup>3</sup> Sulla necessità dell’azione cfr. la poesia *Delega* (1986, OII 624).

<sup>4</sup> A conferma di ciò si potrebbe citare la predilezione di Levi per la teoria evolucionistica stocastica di Darwin, piuttosto che per l’evoluzionismo teleologico di Lamarck; cfr. il brano da *L’origine delle specie* antologizzato in *La ricerca delle radici* (1981, OII 1383-87); cfr. anche Belpoliti, “Darwin, Charles”. Inoltre, ne *Gli stregoni* (1977-80, L, OII 151-61) la costruzione retorica della narrazione e il contrasto con la parte didascalica che chiude il racconto suggeriscono una critica al concetto di progresso.

È piuttosto noto il brano del racconto *Cromo* in cui si narra il superamento del trauma di Auschwitz; vale la pena riportarlo per intero poiché sono particolarmente interessanti le osservazioni sulla scrittura:

Lo stesso mio scrivere diventò un'avventura diversa, non più l'itinerario doloroso di un convalescente, non più un mendicare compassione e visi amici, ma *un costruire lucido, ormai non più solitario*: un'opera di chimico che pesa e divide, misura e giudica su prove certe, e s'industria di rispondere ai perché. Accanto al sollievo liberatorio che è proprio del reduce che racconta, provavo ora nello scrivere un piacere complesso, intenso e nuovo, simile a quello sperimentato da studente nel penetrare l'ordine solenne del calcolo differenziale. Era esaltante *cercare e trovare, o creare*, la parola giusta, cioè commisurata, breve e forte; *ricavare* le cose dal ricordo, e descriverle col massimo rigore e il minimo ingombro. *Paradossalmente, il mio bagaglio di memorie atroci diventava una ricchezza, un seme; mi pareva, scrivendo, di crescere come una pianta.* (1972-74, SP, OI 872-73; corsivi miei)

I commenti sul processo creativo hanno una loro utilità per interpretare i riferimenti all'esperienza del lager e ciò che ne emerge è la consapevolezza che l'autore ha dell'aspetto sociale e comunitario della propria scrittura, nonché della propria capacità di trasformare la memoria e la sofferenza in materiale creativamente fecondo. Mario Barenghi sostiene addirittura che «[t]utto il suo impegno di testimone è rivolto alla salvaguardia attiva del futuro, non a una conservazione del passato fine a sé stessa», e ciò è visibile nel brano da *Cromo* citato sopra, «con il passaggio dalla condivisione emotiva, centrata sul soggetto individuale, alla condivisione razionale, interesse dell'intera comunità umana)» (“Secernere parole”). Le parole di Levi e l'interpretazione che qui propongo suggeriscono

che «il bagaglio di memorie atroci» non sia impiegato ed elaborato narrativamente con un'intenzione apotropaica, bensì con un'intenzione costruttiva e formativa: «mi pareva, scrivendo, di crescere come una pianta»<sup>5</sup>. Lo stesso brano offre anche un'indicazione utile per indagare il ruolo della memoria nelle opere successive a tale svolta, ossia che i riferimenti all'universo concentrazionario possono intendersi come scelte retoriche che riguardano l'*inventio*, cioè la «“ricerca e ritrovamento” degli argomenti idonei a rendere attendibile una tesi» (Mortara Garavelli 61). Levi «cerca», «trova», «crea» e «ricav[a] le cose dal ricordo» (*Cromo*, 1972-74, SP, OI 872-73) utilizzando i meccanismi tipici dell'*inventio*, «un processo produttivo esauriente [che] scopre (*excogitatio*) nella *res* le sue più o meno nascoste possibilità di sviluppare idee» (Lausberg 146, traduzione mia). L'esperienza del lager è quindi anche una risorsa retorica per il Levi narratore.

Indagare in questi termini il rapporto tra esperienza vissuta e *fiction* permette di valutare il ruolo della memoria storica nelle opere di finzione tenendo conto della funzione di testimonianza ma anche del più ampio valore etico che essa può avere. Ciò vuol dire riconoscere che

[I]a scrittura di Levi è retta da [...] pragmatici strumenti d'interpretazione e di analisi e, come conseguenza, non vi è mai, in lui, il vuoto ontologico o morale successivo all'Olocausto, mai il silenzio radicale condizionato dal male radicale che altri hanno evocato, ma solo la terribile responsabilità di dover includere anche questo tratto, perfino questo, nella definizione di ciò che è umano. (Gordon 24)<sup>6</sup>

<sup>5</sup>La distinzione è ancora quella tra atteggiamento reattivo e atteggiamento proattivo. Non è comunque possibile escludere una funzione consolatrice e apotropaica (cfr. Bidussa).

<sup>6</sup>«Levi ci dice che non possiamo tirarci fuori dalla responsabilità di essere uomini» (Antonello, «La materia, la

## 1.2 Dalla resistenza alla (ri)costruzione

Secondo quanto appena detto, nella composizione retorica dei racconti dovrebbe dunque essere visibile la dichiarata fiducia di Levi nelle capacità dell'uomo di superare Auschwitz. Se così fosse, sarebbe allora limitante interpretare l'innegabile «perennità di Auschwitz» solamente come insuperabilità del trauma. La complessità della questione è stata messa in evidenza da molti altri critici e riconosciuta dallo stesso Bidussa (507)<sup>7</sup>, il quale afferma che in molte opere vi è una costante rielaborazione dell'esperienza del lager, la quale, oltre ad essere l'occasione che ha reso Levi uno scrittore, è un'esperienza che viene trasformata nei processi della memoria, della testimonianza e della *fiction*. È questo un aspetto ribadito anche da Sophie Nezri, con un'attenzione particolare alla poetica dell'autore:

[I] iterazione tra esperienza e finzione, esplicita o implicita in Levi, è una delle chiavi della sua intensa creatività. La sua opera è infatti una vasta iterazione – o una vasta allegoria iterativa – della sua esperienza primordiale, che egli cercò sia di ripetere sia di trasformare. [...] Se è essenziale all'interno di una frase, di una stessa pagina o di uno stesso libro, può anche manifestarsi da un libro all'altro, in modo più o meno mascherato, per esprimere un'ossessione, un "autobiografismo metaforizzato". In questo senso, l'opera leviana presenta spesso, in filigrana, un'unità psicologica e poetica sorprendente.

mano, l'esperimento" 90). Sulla fiducia nelle capacità dell'uomo che Levi mantiene anche dopo l'esperienza del lager hanno scritto in molti, cfr. la sintesi di Charlotte Ross (6-7).

<sup>7</sup>Cfr. anche la tesi di Cavaglion, secondo il quale tutti i testi successivi a *Se questo è un uomo* sono una glossa alla prima opera ("Il termitaio" 76-90).

Certi personaggi, nati spesso ad Auschwitz, diventano così ricorrenti. Errano, quali fantasmi o *dibbuk*, da un racconto all'altro, per diventare progressivamente paradigmatici. Alimentano una tipologia di figure che, in quanto creazioni artistiche, corrispondono ad una visione idealizzata – nel senso di “primordiale” – dell'uomo leviano. (“Iterazioni” 374)

Le osservazioni di Nezi sintetizzano l'interconnessione tra gli aspetti principali dell'opera di Levi: l'intento di testimonianza, lo stretto rapporto tra memoria e finzione, e l'importanza di ciò che è originario, primordiale. Ho già introdotto alcune possibili linee di indagine riguardanti i primi due aspetti; a proposito del terzo basti per ora ricordare che in più di un'occasione Levi afferma l'importanza del tempo primordiale: ad esempio, nel racconto *Una stella tranquilla* viene esplicitata la modalità di scrittura che si vuole adottare: «come una favola che ridesti echi, ed in cui ciascuno ravvisi lontani modelli propri e del genere umano» (1978, L, OII 78). Questa dichiarazione di poetica rivela l'interesse di Levi per il valore antropologico dell'immaginazione e della narrazione, un'interesse che, a mio avviso, è molto profondo e lo porta ad attingere ai miti in quanto enciclopedie di simboli che possono arricchire il suo discorso etico.

Tenendo presente il rapporto tra testimonianza, *fiction* e miti, nelle pagine che seguono mi concentrerò sul ruolo della *fiction* nella retorica e nell'etica dell'autore, affrontando nel capitolo 2 la questione dello specifico valore dei miti. L'interesse per questo argomento nasce dalla convinzione che i contesti di finzione generino una relazione particolare con l'evento storico che permette all'autore di giocare più liberamente con l'immaginario e con gli strumenti retorici a sua disposizione. Non è però trascurabile il fatto che l'atteggiamento proattivo di Levi sia già visibile nei testi più legati all'esperienza

concentrazionaria. A tale proposito, per esempio, Mario Rigoni Stern ha affermato che *La tregua* è «l’Odissea moderna [...], il libro del ritorno alla vita e del recupero dell’uomo dopo la discesa agli inferi» (“Primo Levi, moderna Odissea” 150; cfr. Porro, “Scienza” 458-59). Ma la minaccia di una nuova distruzione di massa che Levi avverte come sempre presente (*I padroni del destino*, 1982, AM, OII 782-85; *Lettera 1987*, VF, OI 571) pone la necessità che gli uomini non concepiscano quel catastrofico evento – ed elaborino un rapporto con esso – solamente nei termini della memoria e della testimonianza, cioè con uno sguardo che lega il pensiero al passato, che concepisce la scrittura intorno all’universo concentrazionario solamente come esempio di resistenza, come reazione ad esso. Ciò che emerge dai saggi e dai racconti di Levi è la necessità di un effettivo superamento di Auschwitz sul piano etico e sociale, di un atteggiamento e di un discorso che permettano di includere tale evento nella storia della civiltà occidentale, per poter vivere senza dimenticare ciò che è avvenuto.

In questa prospettiva è interessante il lavoro di Robert Gordon, il quale ha messo in luce che le opere di Levi non si presentano esclusivamente come elaborazione e superamento psicologico della Shoah, bensì fin dalle pagine di *Se questo è un uomo*, e poi maggiormente nelle opere successive, l’autore costruisce un passaggio «dalla testimonianza all’etica». Gordon indica come Levi

apport[i] alle sue osservazioni un insieme di valori riconoscibili, racchiusi nella sua scrittura. Tali valori lo accompagnano costantemente in tutti i suoi scritti, pur assumendo forme sempre diverse, e le vicissitudini che insieme essi attraversano, nella memoria o nella finzione, sono la linfa vitale delle sue storie e dei suoi saggi. [...] [Q]uesti valori, come personaggi di un romanzo, sono a volte ridotti a mal partito dagli eventi e altre vol-

te resistono, in una lotta incessante per la sopravvivenza [...] È proprio col narrare racconti morali in sfida ad Auschwitz che Levi ingaggia una lotta drammatica per la conservazione della nozione stessa di valore, per quanto fragile o instabile. (22-23)

Secondo questa tesi, Levi non vuole dunque limitarsi a testimoniare ma denuncia anche la necessità di un più ampio progetto educativo ed etico:

Il processo Eichmann e la documentazione delle nefandezze naziste hanno un indubbio valore educativo, ma non bastano. La loro efficacia, la loro portata, non sarà grande finché permane, in Germania ed anche in Italia, l'ambiguo clima di vacanza morale che è stato instaurato dal fascismo, e gli sopravvive parte per inerzia, parte per sciocco calcolo.

Questa necessaria restaurazione morale non può che venire dalla scuola. (Levi, "La questione ebraica", 1961; cfr. Gordon 20)

Levi si impegna in prima persona in tale processo «sociale, politico e morale» e il tradursi in azione di questa consapevolezza «si potrebbe riassumere nel passaggio dalla deposizione come testimone alla composizione come scrittore» (Gordon 20)<sup>8</sup>. «La sua etica liberale e illuminista è sopravvissuta ad Auschwitz, sebbene scossa alle radici, radicalmente spiazzata e rimodellata da quell'esperienza traumatica, e tuttavia intatta» (24). La «restaurazione morale» di cui parla Levi, dunque, riguarda la dimensione

<sup>8</sup> Cfr. «Questo passaggio dalla testimonianza alla riflessione ha un parallelo nel passaggio intenso da psicopatologia a riflessione, nella scrittura di *Se questo è un uomo* [...], che suggerisce un importante parallelo fra testimonianza e trauma (superare la testimonianza equivale a superare il trauma)» (Gordon 254, nota 17).

metaetica: la riaffermazione della «nozione di valore» (23) e dell'esigenza di un'educazione all'etica. Non significa recupero di valori e sistemi etici antecedenti alla Shoah, in quanto questi sono stati radicalmente sconvolti e necessitano quindi di essere fondati nuovamente, costruendoli dalle radici, andando all'origine dell'etica.

Queste considerazioni sono alla base della mia interpretazione della scrittura di Levi come esempio di atteggiamento proattivo, in cui il valore formativo della narrazione è elemento centrale; una scrittura che, pertanto, non può prescindere dalla dimensione comunitaria e sociale della letteratura. Nelle parole di Levi:

Credo che occorra una certa dose di ottimismo, senza la quale non si fa nulla e non si vive bene. «Non c'è più nulla da fare» è un'affermazione intrinsecamente sospetta, che non ha utilità pratica; serve soltanto, a chi la enuncia, come esorcismo, cioè serve a poco. [...] Questa non è altro che la proposta di un incompetente: candida, presuntuosa, o addirittura ridicola, ma è una proposta, non è una interiezione né un ritornello né un sospiro sconsolato. Chi la giudica assurda le deve contrapporre un'altra proposta; dovrebbe essere questa la regola del gioco, ed è un gioco la cui posta è alta. (*Le lance diventino scudi*, 1981, OII 936)

Ogni forma di vita sociale ha delle regole e per Levi una delle norme di comportamento fondamentali è quella di «proporre», di fare qualcosa per migliorare la vita di tutti. Un'atteggiamento condiviso anche da altri autori che professano un'ottimismo della volontà nonostante il pessimismo della ragione, affermando la necessità della prassi come fondamento per un'etica e un mondo nuovi, perché «quando si riesce a introdurre una nuova morale conforme a una nuova concezione del mondo, si finisce con l'introdurre anche tale concezione» (Gramsci 46).

## 2. *Fiction*

### 2.1 *Etica dell'invenzione*

I racconti di finzione hanno un ruolo cruciale nell'elaborazione di una proposta per il futuro dopo Auschwitz. Tale ipotesi è stata formulata anche da Frediano Sessi:

[p]er Primo Levi [...] il racconto di finzione sembra essere possibile, proprio a partire da ciò che a detta di molti lo renderebbe impossibile, se non immorale, ingannatorio. Si tratta, forse, di proseguire nell'opera di resistenza, ricostruendo mediante l'invenzione uno spazio comune, fuori dal campo della morte, dentro la società civile. (332)

Tuttavia, come già osservato per i commenti di Rigoni Stern, una prospettiva critica che consideri le opere di Levi come atti di resistenza alla Shoah corre il rischio di prendere in considerazione esclusivamente il rapporto dell'autore con il passato, intendendo la testimonianza come memoria e tentativo di comprensione di ciò che è stato. In tale prospettiva, «ricostru[ire] mediante l'invenzione uno spazio comune, fuori del campo della morte, dentro la società civile» rende possibile la condivisione della memoria. Secondo Sessi è la *fiction* a permettere questo importante passo nell'elaborazione storica e civile di quegli eventi, ed è con *Se non ora, quando?* e *I sommersi e i salvati* che Levi porta a compimento la propria testimonianza:

egli ha compiuto la sua opera di resistenza civile contro il carnefice aprendo lo spazio a una letteratura che sappia essere espressione del patire dei sommersi e delle vittime della storia. Autentica testimonianza anche se ancorata alla fiction. (335)

Queste osservazioni sono fondamentali per comprendere la portata del valore testimoniale e memorialistico delle opere di Levi, tuttavia non tengono in considerazione il valore etico che va oltre la testimonianza. «Capire l'essere umano in condizioni estreme getta luce sul presente e sul futuro e trasforma in testimoni anche coloro che non hanno vissuto l'esperienza dello sterminio» (335), ma il ponte tra passato e futuro non è costruibile solamente sui pilastri della testimonianza e, soprattutto, la *fiction* di Levi non costruisce tale ponte solamente con una funzione di testimonianza. Vi è un discorso etico per il futuro che è più ampio e non riconducibile ad essa, un discorso che si alimenta anche della formazione culturale di Levi, del contesto in cui è cresciuto e ha vissuto, delle sue competenze e dei suoi interessi (Gordon 21-24). E tra le fonti di finzione più generose a cui attingere per tale discorso vi sono i miti, come cercherò di dimostrare.

## 2.2 *La fiction nell'epistemologia di Levi*

Per poter comprendere al meglio il valore etico della *fiction* è opportuno prendere in considerazione la sua funzione nell'epistemologia dell'autore, quindi valutare il ruolo dell'etica in rapporto a una visione del mondo e a una possibilità di azione che vadano oltre la testimonianza. A questo proposito, nel solco della prospettiva già delineata da Gordon, Pierpaolo Antonello ha ribadito come Levi sia non solo «osservatore del lager» bensì anche «della modernità post-bellica» (“La materia, la mano, l'esperienza” 89), e ha messo in evidenza il modo in cui l'autore elabora un discorso etico tramite la narrazione:

[I]'etica corrisponderebbe quindi a una *tecnica della costruzione del sé*. *Techné* che prevede sia un contesto di trasmissione socio-culturale (le «radici», la conoscenza

«comunicabile attraverso esempi e non precetti»), sia una esperienza fattuale, *hands-on* (il laboratorio, il lavoro), e che si definisce secondo un principio continuo di autocorrezione. In questo senso sia *Il sistema periodico* che *La chiave a stella* sono dei *Bildungroman* [sic], dei percorsi di apprendistato, di costruzione del sé psicologico, epistemico, morale e artistico. (115)<sup>9</sup>

In questo brano Antonello menziona due delle chiavi di accesso al sistema etico di Levi: la trasmissione delle radici e la competenza tecnica. Entrambi sono aspetti della vita dell'autore che devono molto al passato ma sono anche proiettati verso il futuro, verso un'umanità che sia responsabile. La «ricerca delle radici» e la loro trasmissione è fondamentale per una crescita solida che dia buoni frutti, e il «saper fare» è uno strumento indispensabile per tale crescita:

la sua etica non è mai prescrittiva, ma dispiega appunto un know-how etico: «interessa quello che uno fa, non quello che uno è. Uno è i suoi atti, passati e presenti: niente altro» [*Psicofante*, 1968-70, VF, OI 688]; «La teoria è futile e si impara per strada, le esperienze degli altri non servono, l'essenziale è misurarsi» [*Zinco*, 1972-74, SP, OI 766]. (114-15)

La volontà di Levi di contribuire a costruire un nuovo mondo è evidente anche nei saggi: «le fondazioni della nostra civiltà tecnologica devono essere consolidate da misure e definizioni precise» (*La misura di tutte le cose*, 1980, RR, OII 1493). Levi si preoccupa di quali saranno le basi su cui si svilupperà l'umanità, i valori e i principi su cui costruire una nuova «civiltà tecnologica» che non ripeta gli errori del passato. In particolare, è da sottoli-

<sup>9</sup>La citazione «comunicabile attraverso esempi e non precetti» è da Polanyi (54).

neare l'atteggiamento che assume nel voler partecipare alla costruzione del futuro e i toni del suo discorso: «non è un moralista *strictu senso*, non ha un sistema morale a priori, la sua etica non è mai prescrittiva» (Antonello, “La materia, la mano, l’esperimento” 114). Questa osservazione di Antonello trova conferma nelle parole con cui Levi nega la possibilità che ci sia qualcuno in grado di assumere il ruolo di vate:

[i]l nostro futuro non è scritto, non è certo: ci siamo svegliati da un lungo sonno, ed abbiamo visto che la condizione umana è incompatibile con la certezza. Nessun profeta ardisce più rivelarci il nostro domani, e questa, l’eclissi dei profeti, è una medicina amara ma necessaria. Il domani dobbiamo costruircelo noi, alla cieca, a tentoni; costruirlo dalle radici, senza cedere alla tentazione di ricomporre i cocci degli idoli frantumati, e senza costruircene di nuovi. (*Eclissi dei profeti*, 1984, AM, OII 856)

La prospettiva nei confronti del futuro, dunque, è caratterizzata dall’«emergenza di un atteggiamento pragmatico nei confronti della realtà, come costruzione della propria storia e della conseguente narrazione» (Antonello, “La materia, la mano, l’esperimento” 115). A tale proposito, oltre che tramite la «ricerca delle radici» e l’abilità tecnica, Antonello afferma che «per tenere assieme un mondo concettuale popolato di centauri e anfibi, di figure miste e molteplici, Levi non ha potuto che affidarsi alla parola creativa, all’invenzione letteraria» (88), e fa alcune fondamentali riflessioni sull’utilizzo della fantascienza come istanza conoscitiva<sup>10</sup>. L’etica di

<sup>10</sup>Altrettanto importanti sono i lavori di Anna Baldini sui racconti di finzioni di Levi (“Disertare la vita”; “Le operette morali di Primo Levi”; “Lavoro creativo, Nel parco”) e quello di Francesco Cassata (*Fantascienza?*).

Primo Levi, dunque, è costruita e promossa anche tramite una *praxis* poetica che utilizza i contesti di finzione come un ambiente fertile per la generazione di forme e figure che trasformino le esperienze passate – non solo quelle del lager – in possibili occasioni future.

Oltre alla fantascienza, genere particolarmente adeguato per una riflessione su un tema – l'incontro fra natura e tecnica – molto frequentato dall'autore, vi è un altro tipo di letteratura che ritorna nei racconti: il mito. È sempre Antonello, nella sua approfondita analisi dei rapporti tra cultura umanistica e cultura scientifica in Levi, a notare come

[n]el momento del distacco dall'esclusivo ruolo testimoniale, così da diventare un po' più scrittore e un po' più chimico, Levi sembra prepararsi il terreno, mitologizzando i propri presupposti epistemologici, scegliendo il centauro come proprio simbolo araldico, facendo riferimento a quell'universo di proto-scienza che è l'immaginazione mitica, «poesia delle origini», «intuizione panica dell'universo» [*La Cosmogonia di Queneau*, 1982, AM, OII 769]. (Antonello, “La materia, la mano, l'esperimento” 84)<sup>11</sup>

La presenza di elementi fantascientifici e mitici è interpretabile come ricorso a forme che permettono di far convergere nel discorso letterario le contraddizioni dell'universo e le forze centrifughe che agitano la condizione umana: la fantascienza tramite la creazione ed esplorazione di ibridi artificiali, il mito tramite l'«intuizione panica» e le figure simboliche tramandate dalla tradizione.

Questo pensare per ossimori, questo enucleare le con-

<sup>11</sup> Il «momento del distacco» a cui si fa riferimento coincide con la pubblicazione del racconto *Il centauro Trachi* sul quotidiano *Il Mondo*, il 4 aprile 1961.

traddizioni insite nei fenomeni umani ha uno scopo concettuale importante, ad un tempo etico, pedagogico e epistemologico: il mettere in guardia contro le derive di un pensiero troppo sicuro di sé, contro giudizi discriminanti che comportano sempre un'espulsione, una purificazione 'eccessiva': «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» [*Zinco*, 1972-74, SP, OI 768]. (Antonello, "La materia, la mano, l'esperimento" 89-90)

Scienza, letteratura, fantascienza e mito sono tutte istanze che hanno ruoli cruciali nella poetica e nella retorica di Levi, e se dei primi due è stato scritto molto, fantascienza e mito non hanno goduto della stessa popolarità fra la critica. Il mio proposito è di contribuire a colmare una di queste lacune<sup>12</sup>. Prima di occuparmi di miti, però, è fondamentale per il mio discorso chiarire in che modo gli elementi di finzione intervengono nel passaggio dalla testimonianza all'etica, da un'atteggiamento reattivo ad uno proattivo.

<sup>12</sup>Non mi occupo direttamente dell'aspetto fantascientifico dei racconti anche se, come si vedrà, fantascienza e miti si intersecano in molte occasioni nei racconti di Levi. Inoltre, è interessante sottolineare che la presenza di elementi fantascientifici contribuisce all'emergere di un'atteggiamento proattivo, poiché la specificità del genere fantascientifico è quella di mostrare un orizzonte utopico, la possibilità di agire per raggiungere una forma di esistenza alternativa che sia migliore di quella presente e passata (Suvin, "Science Fiction and the Novum"; cfr. Cassata). Roberta Mori suggerisce che quelle di Levi siano «distopie critiche»: «"a negative cousin of the Utopia proper" ([Moylan] 198) inasmuch as it develops from a positive notion of humankind's social perspectives; thus its point of view is akin to utopia»; «Primo Levi used the language of sf [science fiction] to exercise a form of social activism (Proietti 93)» ("Worlds of 'Un-knowledge'" 286).

### 2.3 *Procedimenti retorici nei contesti di fiction*

Tra coloro che si sono occupati di *fiction* nelle opere di Levi, David Bidussa affronta la questione in un modo che offre spunti interessanti. Egli ritiene che i racconti di finzione abbiano un aspetto tragico e malinconico in quanto, nonostante il ricorso alla *fiction*, l'autore non riesce a superare l'esperienza di Auschwitz. Secondo il critico, nei racconti di *Storie naturali*, *Vizio di forma* e nella sezione "Futuro anteriore" di *Lilít* si ha

la percezione che la categoria di testimonianza costituisca allo stesso tempo una dimensione obbligata, ma insufficiente. Una dimensione che non permette di elaborare metafore, ma solo di costruire una macroallegoria: ossia non determinare un processo di comprensione per comparazione, ma solo la riproduzione imperfetta di un complesso cui al massimo si accede per allusione, ma in forma incompleta e, soprattutto, incompiuta. (514-15)

Tale constatazione si basa sulla tesi del «tempo fermo» sostenuta da Bidussa, secondo la quale i racconti fantastici sono necessariamente legati alla categoria della testimonianza perché Levi non riesce a liberarsi degli incubi del passato<sup>13</sup>. Il giudizio sull'esito dell'intento testimoniale della *fiction*, però, è negativo:

[s]e all'inizio la scrittura allude a un processo di «rimemorizzazione collettiva», ora non rimane che un processo bloccato, un tempo fermo. La questione della

<sup>13</sup> Mi permetto di sviluppare qui e nel paragrafo 3 la tesi di Bidussa – a mio avviso espressa troppo sinteticamente nel saggio "Verbi" – poiché è un buon punto di partenza per valutare gli echi dell'esperienza concentrationaria nei racconti di finzione ed anche un utile termine di paragone per indagare la costruzione di simboli.

memoria pubblica, della costruzione di un costume della mente che permetta la costruzione per figure di una catena di significati, si dissolve [...]. (515)

L'argomento con cui Bidussa spiega la sua interpretazione dei racconti fantastici fa appello alla concezione di «allegoria» sviluppata da Benjamin, secondo il quale «l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario» (“Il dramma barocco tedesco” 202); «le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose» (184; cfr. Bidussa 515, nota 36). Per Bidussa, quindi, «il pessimismo intorno alla categoria di progresso» (514) e i paesaggi distopici dipinti nei racconti fantastici e fantascientifici sono il segno dell'ossessione per Auschwitz, sono allegoria di quel «paesaggio originario» che è il lager<sup>14</sup>. Lo sguardo di Levi, dunque, è costantemente rivolto alla prigionia e al bisogno di testimoniare quegli eventi. Per dirla ancora con Benjamin, «[s]e è la fantasia che offre al ricordo le corrispondenze, è però il pensiero che gli dedica le allegorie. Il ricordo porta fantasia e pensiero al loro punto di congiunzione» (“Appunti e materiali, Baudelaire”). In accordo con tale concezione, nel mo-

<sup>14</sup>Tale affermazione pare confermata dalle parole di Levi: «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 moderna di allegoria. D'altronde la maggior parte delle mie *Storie naturali* è stata scritta prima della pubblicazione di *La tregua*» (Barberis, 1972, OI 1442).

mento in cui «la questione della memoria pubblica [...] si dissolve», Bidussa vede emergere nei racconti «una contorta logomachia in cui ciò che conta è la descrizione delle psicologie dell'accerchiamento» (515). Quello descritto da Bidussa è lo stesso atteggiamento poetico esibito da chi trasforma gli oggetti in allegoria, il malinconico descritto da Benjamin: «[s]e l'oggetto diventa allegorico sotto lo sguardo della melanconia, se questa lascia scorrere la vita via da esso e l'oggetto rimane come morto, ma assicurato in eterno, eccolo affidato alle mani dell'allegorista, nella buona e nella cattiva sorte» (“Il dramma barocco tedesco”).

In sintesi, secondo Bidussa, i racconti di finzione di Levi sono allegorie dell'universo concentrazionario, il segno di un'ossessione di cui l'autore non riesce a liberarsi e che lo fa vivere ancorato al passato. Il sopravvissuto può solo vivere nella dimensione del ricordo e costruire allegorie, al massimo sognando il proprio futuro<sup>15</sup>. Come già sottolineato da Bidussa, tale lettura è distonica rispetto a quanto comunicato da Levi sul piano argomentativo, sia nei saggi sia nelle narrazioni: contraddice la fiducia nelle capacità dell'*homo faber* di costruirsi da sé, nega ogni possibilità di azione condannando il sopravvissuto a languire malinconicamente rivivendo il proprio passato, sebbene trasformato dall'allegoria. Che sia volontario recupero del passato (Baudelaire) o sofferto imprigionamento in un incubo impossibile da superare (Levi, secondo Bidussa), l'allegoria permette di esprimere una tensione vissuta, ma non propone nessuna forma di azione per allentare tale tensione. In questo senso l'alle-

<sup>15</sup> È questa la visione benjaminiana per cui il passato getta la propria ombra sul futuro, in un processo di *foreshadowing* che si realizza tramite il pensiero rammemorante che costruisce allegorie: «il ricordo, simile a raggi ultravioletti, indica ad ognuno nel libro della vita una postilla che invisibile, come profezia, interpreta il testo» (“Strada a senso unico” 455).

goria è una forma di “organizzazione del pessimismo” (Trentin)<sup>16</sup>.

Il valore allegorico di personaggi, cose e scenari non è certo da escludere, ma non credo che tale interpretazione sia soddisfacente. A mio avviso, i racconti di finzione sono anche discorsi tramite i quali Levi dà delle coordinate per la storia futura. Queste funzioni sono individuabili nelle opere in due modalità retoriche distinte: vi sono allegorie del passato ma anche simboli di un possibile futuro. È questo l’aspetto proattivo a cui ho accennato in precedenza. Nei contesti di finzione e tramite la creazione di universi immaginari Levi costruisce simboli che gli permettono di comunicare un’etica e contribuiscono alla riflessione sulla condizione umana e sui limiti dell’uomo; una riflessione rivolta al futuro, alle possibilità e alle op-

<sup>16</sup>È proprio la concezione della storia di Benjamin a ostacolare la possibilità dell’azione: tramite l’allegoria, «il dramma barocco tedesco si seppellisce per intero nella disperata desolazione della realtà terrena. Se esso conosce una via di salvezza, questa sarà nel cuore stesso dell’angoscia» (“Il dramma barocco tedesco” 220; si veda anche il celebre brano sulla figura dell’angelo in “Sul concetto di storia”). Non è solo questa la prospettiva di Levi: «[a] un’ora incerta quell’agonia ritorna. Ogni tanto. Non è che io ci viva, dentro questo mondo. Altrimenti non avrei scritto *La chiave a stella*, non avrei messo su famiglia, non farei tante cose che mi piacciono. Ma è vero che, ad un’ora incerta, queste memorie ritornano. Sono un recidivo» (Calcagno). La distanza di Levi da Benjamin pare la stessa che intercorre tra il filosofo tedesco e Paul Valéry, le cui figure-simbolo sintetizzano una volontà di «prender dal mondo (visibile) solo alcune forze – e non alcune forme, ma di che fare alcune forme. Niente storia – niente scene – ma lo stesso senso della materia, roccia, aria, acqua, fibra vegetale. Voglio le azioni e le fasi – non gli individui e la loro memoria» (*Monsieur Teste* 96; cfr. Franzini, *Il mito di Leonardo* 182-85). Dal passato e dal mondo è possibile attingere materiale grezzo da trasformare in nuove forme, le quali possono anche rompere gli schemi di percezione utilizzati nel presente o nel passato.

portunità che l'umanità ha dopo Auschwitz, per far sì che esso non si ripeta.

### 3. *Simboli e allegorie*

L'esperienza del lager è «tutt'altro che simbolica o simbolizzabile, non riducibile a schema visivo astratto» (Bertone 244), tuttavia nei racconti di finzione Levi attinge a quell'esperienza per costruire simboli. Così come trova *topoi* adatti alle sue esigenze espressive anche nei domini della fantascienza e del mito.

Sia la nozione di «simbolo» sia quella di «allegoria» sono state intese ed utilizzate in molti modi<sup>17</sup>; per comprendere in che modo tali concetti possono aiutare nell'interpretazione delle opere di Levi può essere utile citare un testo di Umberto Eco in cui si definisce il concetto di «simbolo» facendo riferimento ad un precedente lavoro di Francesco Orlando su Mallarmé:

Francesco Orlando considera un poema in prosa di Mallarmé, *Frisson d'hiver* (1867). Il poema non presenta particolari difficoltà di interpretazione tropica, le metafore o gli altri traslati sono contenuti e comprensibili. Ciò che in esso colpisce è la descrizione ossessiva di una pendola, di uno specchio, e di altri elementi di arre-

<sup>17</sup>Levi prende le distanze da una possibile interpretazione simbolica dei propri racconti fantascientifici e preferisce invece parlare di «raccontare in altri termini», cioè una delle accezioni possibili del termine «allegoria», ma non nel senso attribuitogli da Benjamin (cfr. *supra*, nota 14). «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 involontariamente) una intuizione» (1966, SN, OI 1434; corsivo mio).

damento: fuori posto perché insistiti, fuori posto perché la complessiva confortevolezza dell'arredamento contrasta con l'apparizione, tra un paragrafo e l'altro, di ragnatele tremolanti nell'ombra delle volte. Si trascurano altri indici di spaesamento, dovuti alle poche battute di dialogo di una interlocutrice misteriosa, e dall'appello che il poeta le rivolge. Il critico è costretto a riconoscere subito che quegli oggetti di arredamento *non possono* stare soltanto per se stessi. «Che in tutto il testo sia presente una carica simbolica... è reso indubbio dalla stessa irrazionalità del parlare di ciò di cui si parla, così come se ne parla». Di lì il tentativo di interpretazione, che da un lato lega il significato di quegli oggetti a una enciclopedia testuale mallarméana, dall'altro li collega tra loro, in un sistema co-testuale di rimandi. L'operazione interpretativa investe quegli oggetti di contenuti abbastanza delimitati (distanza temporale, desiderio di regressione, rifiuto del presente, antichità...) e quindi ritaglia una zona di enciclopedia a cui le espressioni rimandano. Ma non si tratta di un fissaggio allegorico: non c'è elaborazione di codice, al massimo un orientamento ai codici possibili. Non si ha qui l'infinità incontrollabile del simbolo mistico, perché il contesto controlla la proliferazione dei significati: ma nello stesso tempo, sia pure entro i confini del campo semantico della 'temporalità', il simbolo rimane aperto, continuamente reinterpretabile. Tale è la natura del simbolo poetico moderno. («Simbolo» 909-10; cfr. Orlando, «Le due facce dei simboli in un poema in prosa di Mallarmé» 380)<sup>18</sup>

In questa accezione, il simbolo «moderno» non esaurisce la propria capacità di esemplificazione in un insieme

<sup>18</sup>Cfr. Eco, *Lector in fabula*, per il significato dei termini «co-testo» e «enciclopedia testuale», e per una migliore comprensione delle modalità di intervento del lettore nella costruzione del senso del discorso.

di significati facilmente strutturabile, bensì induce a interrogarsi sul senso del simbolo stesso. L'organizzazione retorica del testo crea una relazione anomala tra il contesto (co-testo, ma anche enciclopedia) e l'oggetto simbolico, suscitando nel lettore uno «spaesamento» che alimenta uno o più tentativi di interpretazione del simbolo. Leggendo si è così portati a creare connessioni tra il simbolo e altri elementi contestuali per dare un senso al sistema di relazioni testuali incontrato. Ma la peculiarità del simbolo rispetto all'allegoria è il fatto di «rimane[re] aperto, continuamente reinterpretabile», di non concedere mai la possibilità di trovare un senso che risolva definitivamente l'anomalia e ricomponga un'unità di significato (cfr. Franzini, *I simboli e l'invisibile*). È Levi stesso a dire che «un libro, o anche un racconto, ha tanto più valore quanto più numerose sono le chiavi in cui può essere letto e quindi sono vere tutte le interpretazioni, anzi più interpretazioni un racconto può dare, più un racconto è ambiguo. Insisto su questa parola, ambiguo: un racconto deve essere ambiguo se no è una cronaca, perciò vale tutto, vale la razionalità, vale il mondo fantascientifico e vale anche la sensazione dei sogni» (1986, *Il gusto dei contemporanei* 7).

Nelle sue opere l'esempio più noto di simbolo è probabilmente quello del centauro: figura che, nella narrativa, nella poesia e nella saggistica, di volta in volta può significare la condizione dell'umanità, del popolo ebraico o dell'autore; e di quest'ultimo, a volte la scissione tra chimico e scrittore, a volte quella tra ebreo e italiano, o tra testimone e narratore (cfr. Belpoliti, «Io sono un centauro»). Ma ciascuna occorrenza del simbolo non è riconducibile esclusivamente ad una delle possibili condizioni appena citate: da un lato è vero che ogni rappresentazione del centauro orienta il lettore verso un'interpretazione contestualmente più rilevante, dall'altro, in virtù della relazione con un'enciclopedia più ampia,

il simbolo-centauro rimanda ogni volta anche a tutte le altre interpretazioni plausibili all'interno del dominio di riferimento<sup>19</sup> (a differenza del simbolo mistico, soglia d'accesso ad un'infinità di significati).

Il procedimento appena descritto è quello di un «orientamento ai codici possibili» per l'interpretazione simbolica, processo che Eco oppone all'«elaborazione di codice» tipica del «fissaggio allegorico». Tale opposizione, però, non è in grado di cogliere la concezione di «allegoria» utile per discutere la proposta di Bidussa, ossia la lezione di Benjamin. La staticità dell'allegoria menzionata da Eco è analoga quella degli stereotipi di cui parla Levi: tale tropo non è mai scevro dal rischio di un'interpretazione fissata e codificata. La riflessione benjaminiana, invece, salva l'allegoria da tale rischio: «[l]e figure, i frammenti fissati nella loro caducità, esitano, sull'abisso di un senso irrimediabilmente perduto, tra un significato e l'altro. Ma è sulla ricchezza di questa ambiguità, con la quale si entra nel campo delle “antinomie dell'allegorico” [...] che Benjamin punta lo sguardo» (Pedretti 10).

Ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa. Questa possibilità equivale a un giudizio distruttivo, benché giusto, sul mondo profano. Esso viene caratterizzato come un mondo in cui i dettagli a rigore non contano nulla. Eppure è innegabile che questi oggetti significanti acquistino, proprio col loro continuo rimandare ad altro, un potere che li

<sup>19</sup>Per un approfondimento sulla figura del centauro, cfr. *infra*, capitolo 6. Sophie Nezri fa delle osservazioni simili a proposito dell'idea di «guerra», sintagma che eccede il riferimento all'esperienza bellica e concentratoria: «[l]'opera leviana è così legata a una rete di immagini molto precise che si amplificano e si completano di continuo attraverso iterazioni contenutistiche e stilistiche» (376).

fa apparire incommensurabili con le cose profane e che può sollevarli su un piano più alto, il piano del sacro. Di conseguenza nella concezione allegorica, il mondo profano viene al tempo stesso innalzato di rango e svalutato. (Benjamin, “Il dramma barocco tedesco” 210)

Personaggi, cose e situazioni si presentano come delle rovine, sono i dettagli di qualcosa che non c'è più che sopravvivono nel presente perché fissati dall'allegoria. «Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica viene estrapolato dai nessi della vita: viene distrutto e conservato allo stesso tempo. L'allegoria resta fedele alle macerie. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita» (“Parco centrale” 187). Così, secondo Bidussa, nei racconti di finzione (soprattutto nella sezione “Futuro anteriore” di *Lilit e altri racconti*) e ne *I sommersi e i salvati*, troviamo le macerie di Auschwitz, scene che ricordano la vita nel lager: la difficoltà di uscire dalle dinamiche di gruppo, anche qualora il conformarsi ad esse generi malessere (*I gladiatori*, 1976, L, OII 82-86); la concreta possibilità che si verifichino situazioni che sembrano assurde e insensate (*La bestia nel tempio*, 1977, L, OII 87-92); l'esorcizzazione del dolore tramite il linguaggio e l'arte (*Calore vorticoso*, 1978, L, OII 100-03); il sentirsi preda di cacciatori che non lasciano scampo (*I costruttori di ponti*, 1978, L, OII 104-08); riflessioni metanarrative sull'incapacità del linguaggio e dei testimoni indiretti di descrivere fenomeni extra-ordinari (*Una stella tranquilla*, 1978, L, OII 77-81), ecc.

In questi racconti vi è un rapporto con il passato dominato da una «memoria consolatrice» (Bidussa 514-15), un rapporto esprimibile solamente da una «contorta logomachia» tramite la quale il sopravvissuto cerca disperatamente di alleviare la propria angoscia. Angoscia per l'impossibilità che la ferita infertagli dai carnefici si rimargini, angoscia per il fatto che mai riuscirà a superare

il trauma. Tale sentimento è alimentato anche dal lavoro dei revisionisti storici, «testardi militanti della memoria» che vogliono riscrivere il passato, e facendo ciò riaprono vecchie ferite. Anzi, sostengono che le ferite dei deportati siano il frutto della paranoia, del loro vedersi come vittime di un complotto. Se gli strumenti di riflessione più usati da Levi sono «l'analitica del terrore subito, della costruzione della morte come industria» – strumenti ancora utilizzati in *Storie naturali* e *Vizio di forma*, grazie all'ironia, nella sezione “Passato prossimo”, oltre che nella narrativa documentaristica e nei saggi, fino a *I sommersi e i salvati* (Bidussa 515, nota 38) – la sua retorica contraddice la riflessione esplicita e afferma l'impossibilità di difendersi dal doloroso ricordo di Auschwitz. L'unica possibilità di resistenza è nella battaglia verbale con cui si tenta a tutti i costi di ribadire la distanza tra carnefici e vittime, anche per rispondere ai revisionisti della storia. Tale spasimo dialettico è caratterizzato dalla «descrizione delle psicologie dell'accerchiamento» che fa scadere il racconto nella «vecchia storia del complotto», fino al punto in cui le vittime sono rappresentate come «ingenui Venerdì minacciati da perfidi Robinson» (515).

In sintesi, tale interpretazione considera i racconti di Levi come delle «macroallegorie» nel senso benjaminiano, cogliendo la trasformazione del rapporto con la storia, il passaggio dalla «memoria pubblica» alla «memoria consolatrice»: dallo sforzo per la «costruzione di un costume della mente che permetta la costruzione *per figure* di una catena di significati» (515) condivisibili si giunge all'atteggiamento del malinconico che dissemina i propri discorsi con dettagli del passato, e per il quale «[i]l ricordo può fare [...] del compiuto (il dolore) un incompiuto» (“Appunti e materiali, Baudelaire” 528), «trasfigurarli al fine di farlo apparire sopportabile. È questa la tendenza progressiva dell'allegoria» (538).

Come giustamente colto da Bidussa, tale atteggiamento

mento arresta lo scorrere del tempo nell'istante immobilizzato dall'allegoria, è il «tempo della storia [che] si è fermato sul meridiano di Auschwitz» (506). Tuttavia, l'interpretazione allegorica non rende giustizia all'ampio spettro di significati offerti dalle opere di Levi. In particolare, è la diversa impostazione epistemologica di Benjamin e Levi a esigere l'introduzione di altri strumenti ermeneutici. Benjamin afferma che «[l]o stupore perché le cose che viviamo sono 'ancora' possibili nel ventesimo secolo è tutt'altro che filosofico. Non è all'inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l'idea di storia da cui proviene non sta più in piedi» («Sul concetto di storia» 76). Levi, al contrario, non pronuncia mai parole così negative a proposito della possibilità di conoscere, né a proposito dell'idea di storia. L'atteggiamento di Levi è senz'altro critico ma raramente distruttivo: vi sono numerosi esempi che possono attestare il suo sforzo conoscitivo e le riflessioni su di esso, così come vi sono esempi in cui si mette in dubbio l'idea di progresso. In ogni caso, però, sono critiche costruttive, e anche nei tesi in cui vengono rappresentati scenari di devastazione vi sono tracce che possono condurre alla fondazione di idee e valori validi per il futuro. Le argomentazioni di Levi per il superamento di Auschwitz sono evidenti anche a Bidussa, sul piano narrativo, invece, sarà l'interpretazione simbolica a permettere la ricostruzione delle tracce sparse nei racconti di finzione.

Talvolta, allegorie e simboli sono ben distinguibili, altre volte le stesse forme narrative possono svolgere entrambe le funzioni. Come le allegorie, anche i simboli costruiti da Levi possono sorgere dalle rovine del passato, dal passato storico ma anche da un passato mitico, dall'origine dell'uomo e della civiltà. L'intenzione autoriale è di fondare simboli che orientino il futuro, che siano buone radici per costruirsi da sé, per vivere con gli altri e per incentivare un uso responsabile delle ca-

pacità umane<sup>20</sup>. Nei simboli sono condensati il processo di conoscenza del proprio passato – la ricerca delle radici – e la possibilità di costruzione del proprio futuro. E, tra le possibili fonti da cui attingere materiale per la costruzione di simboli, l'*inventio* di Levi ricorre spesso al dominio del mito.

<sup>20</sup> Tale opinione è condivisa anche da lavori recenti come quelli di Charlotte Ross (*Primo Levi's Narratives of Embodiment* 92) e Angela di Fazio (*Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi* 13), rinforzando la mia convinzione della necessità di una divulgazione dell'opera di Levi che sia più consapevole del valore di tutte le fonti della sua scrittura e degli spunti di riflessione offerti.

## 2. MITI E CREAZIONE

In una notte come questa un poeta  
Tende l'arco a cercare una parola  
Che racchiuda la forza del tifone  
Ed i segreti del sangue e del seme.  
(*Agenda*, 1984, OII 613)

### 1. Letteratura e miti

Al contrario di molti altri scrittori italiani del XX secolo, nelle opere di Levi sono rare le riflessioni esplicite sul valore e la funzione dei miti e, quando compaiono, fanno quasi sempre riferimento all'accezione peggiorativa del termine, al mito come ideologia o illusione<sup>1</sup>.

Talvolta, però, compare in toni positivi un termine semanticamente affine: «favola». Levi riconosce la forza espressiva e comunicativa di tale modalità narrativa e ne è affascinato, tanto da volere che uno dei suoi racconti sia «come una favola che ridesti echi, ed in cui ciascuno ravvisi lontani modelli propri e del genere umano» (*Una stella tranquilla*, 1978, L, OII 78). La motivazione di tale proposito si deve anche all'influenza di Cesare Pavese,

<sup>1</sup> Cfr. «quanto sia vano il mito dell'uguaglianza originale fra gli uomini» (1946, SQU, OI 89); «mito amatorio nazionale» (1962, T, OI 276); «Ligi al mito collettivo» (*Un lungo duello*, 1984, AM, OII 835); «mito del superuomo» (1985, SES, OII 1074); «lacerazione del mito» (1985, SES, OII 1113).

autore che Levi cita esplicitamente ne *La ricerca delle radici*: «come dice Pavese nell'introduzione alla sua esemplare traduzione [di *Moby Dick*], “la ricchezza di una favola sta nella capacità ch'essa possiede di simboleggiare il massimo numero di esperienze”» (*Il pozzo buio dell'animo umano*, 1985, RR, OII 1452)<sup>2</sup>. Non sorprende che tale posizione sia molto affine anche alle convinzioni di un altro autore einaudiano con cui Levi ha lavorato e discusso, Italo Calvino, secondo il quale «la fabulazione precede la mitopoiesi: il valore mitico è qualcosa che si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative» (“Cibernetica e fantasmi” 222).

Nonostante tali punti di incontro, vi sono però differenze notevoli fra i tre autori: se in Pavese vi è una ricerca di strategie espressive al servizio del mito, per riproporre ai lettori contemporanei quell'origine irraggiungibile che genera gli schemi dell'immaginazione affettiva (Van den Bossche, “Cesare Pavese. Leucò vicino e lontano”), Levi e Calvino, invece, si rivolgono alle «funzioni narrative» del mito: fiabe, favole e racconti mitici sono strumenti di una riflessione che muove da fonti eterogenee, da una «intuizione puntiforme» (1966, SN, OII 1434) o da «un enunciato tratto da un discorso scientifico» (Calvino, “Visibilità” 89). Pavese propone una riflessione sul mito come universale antropologico che ha «un valore assoluto di norma immobile» (“Del mito, del simbolo e d'altro” 127), quasi seguendo un processo deduttivo che a partire da tale «unicità assoluta» esplora la polivalenza e la molteplicità di senso dei miti (Van den Bossche, “Cesare

<sup>2</sup>«In *Moby Dick* c'è tutto quello che mi aspetto da un libro, ma anche molto di più. C'è l'esperienza umana, i mostri, il mondo reale che si rispecchia in un mondo visionario, la caccia-ricerca sentita come condanna e giustificazione dell'uomo, il pozzo buio dell'animo umano. È una favola» (*Il pozzo buio dell'animo umano*, 1985, RR, OII 1452).

Pavese. Leucò vicino e lontano” 346-47). Anche l’elaborazione narrativa di Calvino procede per deduzione, ma partendo dal dato materiale (Antonello, “Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero” 197); «Levi opera invece induttivamente, enucleando quello che il fare pratico del singolo individuo può apportare in termini di conoscenza, di saggezza, di “felicità terrena”» (“La materia, la mano, l’esperienza” 106-07). Nonostante tale differenza, il rapporto coi miti si configura in modo analogo per Levi e Calvino, ossia come procedimento di abduzione<sup>3</sup>, un processo in cui l’organizzazione retorica del racconto suggerisce che il mito può essere uno dei possibili linguaggi per esplorare il mondo contemporaneo. Resta inteso che entrambi gli autori riconoscono comunque la precipua forza espressiva dei miti, ma il riferimento può essere anche di tipo enciclopedico, suggerimento di un’ipotesi regolativa dell’interpretazione che incrementa la ricchezza semiotica del discorso<sup>4</sup>.

Nei racconti di Levi il valore dei miti non è al centro di un programma poetico, è piuttosto la presunta familiarità del lettore con i miti a motivare il riferimento intertestuale. La forza simbolica dei miti è affermata dalla narrazione solamente in modo complementare, per il

<sup>3</sup> «L’abduzione è il processo di formazione di un’ipotesi esplicativa. [...] [L]’abduzione suggerisce semplicemente che qualcosa può essere» (Pierce par. 171; cfr. Eco, *I limiti dell’interpretazione* 233-38).

<sup>4</sup> «[U]n’ipotesi regolativa in base alla quale, in occasione delle interpretazioni di un testo (sia esso una conversazione all’angolo della strada o la Bibbia), il destinatario decide di costruire una porzione di enciclopedia concreta che gli consenta di assegnare o al testo o all’emittente una serie di competenze semantiche» (Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio* 111). Per un’interpretazione analoga dei racconti di Calvino, cfr. Antonello, “Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero” 201.

fatto che essi sono un efficace repertorio di rappresentazioni, modalità espressive e modelli analogici (Van den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni* 35-36). A tale proposito, è riscontrabile una ulteriore affinità con la posizione di Calvino, secondo il quale:

un approccio ‘mitologico’ alla storia della scienza e della cultura mi pare il più giusto e necessario. [...] La conoscenza procede sempre attraverso modelli, analogie, immagini simboliche, che fino a un certo punto servono a comprendere, e poi sono messe da parte, per ricorrere ad altri modelli, altre immagini, altri miti. C’è sempre un momento in cui un mito che funziona veramente esplica la sua piena forza conoscitiva. La cosa straordinaria è come a distanza di secoli una concezione scartata come mitica si ripresenta come feconda a un nuovo livello delle conoscenze, assumendo un nuovo significato in un nuovo contesto. (*Saggi 1945-85* 531)

Nonostante le opinioni del chimico-scrittore siano simpatetiche con quella del figlio di biologi appassionato di logica combinatoria, vi sono tuttavia delle differenze importanti: Calvino è decisamente programmatico nella sua riflessione sul mito e nella volontà di tradurre tali considerazioni critiche in una poetica che faccia incontrare scienza e mito; al contrario, Levi non aspira ad avere poetiche o manifesti letterari definiti. E forse anche questo è uno degli indici della distanza dal mondo letterario percepita da Levi: «troppo chimico, e chimico per troppo tempo, per sentirmi un autentico uomo di lettere» (1985, AM, OII 631). Più di ogni altra cosa egli ama sperimentare con gli elementi a sua disposizione, con atteggiamento indagatore e diffidente verso ogni previsione o profezia, perché:

[è] già difficile per il chimico antivedere, all'infuori dell'esperienza, l'interazione fra due molecole semplici; del tutto impossibile predire cosa avverrà all'incontro di due molecole moderatamente complesse. Che predire sull'incontro di due esseri umani? O delle reazioni di un individuo davanti a una situazione nuova? Nulla: nulla di sicuro, nulla di probabile, nulla di onesto. (1978, CS, OI 1093)

A volte sono le molecole dei miti ad essere adatte alle trasformazioni della chimica narrativa, altre volte sono le molecole della zoologia, oppure quelle del lavoro di un montatore. Se Levi ha un programma poetico esso è quello della comunicabilità<sup>5</sup>, e in tale ottica il ricorso al mito può essere inteso come una tecnica (*téchne* ma anche *sophisma*<sup>6</sup>) efficace per comunicare con i lettori.

Coerentemente con tale scelta comunicativa, i miti evocati da Levi con più frequenza sono molto noti o comunque presentano un primo livello di comprensibilità

<sup>5</sup> «Salvo casi di incapacità patologica, comunicare si può e si deve [...]. Negare che comunicare si può è falso: si può sempre. Rifiutare di comunicare è colpa» (1985, SES, OII 1059); «Non si dovrebbero mai imporre limiti o regole allo scrivere creativo», «uno scritto ha tanto più valore, e tanta più speranza di diffusione e di perennità, quanto meglio viene compreso e quanto meno si presta ad interpretazioni equivoche» (*Dello scrivere oscuro*, 1976, AM, OII 676 e 677). Tale affermazione è in apparente contraddizione con quanto Levi afferma a proposito della polisemia e ambiguità del discorso letterario (1986, «*Il gusto dei contemporanei*» 7; cfr. supra, cap. 1, par. 3), ma lo «scrivere chiaro» è invece una condizione che facilita una positiva ambiguità: più un testo è compreso e condiviso con altri, più possibilità vi sono che abbia interpretazioni differenti, aumentando così il proprio valore.

<sup>6</sup> Abilità artigiana ma anche abilità semiotica; cfr. Eschilo, *Prometeo incatenato* par. 477, e infra, cap. 3, par. 2, sui doni di Prometeo all'uomo.

facilmente accessibile a tutti i lettori. Si incontrano infatti i racconti biblici della creazione e della torre di Babele, il mito di Prometeo e la figura del centauro. Qualora subentri il dubbio che il lettore possa non conoscere il riferimento, spesso nella narrazione vengono illustrati origine e tema principale della tradizione: ad esempio, è così per il mito di Lilít (*Lilit*, L, OII 18-23) e per la leggenda ebraica del Golem (*Il servo*, VF, OI 710). Inoltre, è notevole che sia solamente il rapporto con i miti meno conosciuti a poter essere concepito in termini di palese riscrittura ed «elaborazione» delle narrazioni tradizionali, proprio perché tale ripresa esplicita del mito si rivela funzionale per creare ed articolare meglio quell'enciclopedia che è in grado di garantire una maggiore ricchezza di senso al racconto. In tutti gli altri casi si hanno prevalentemente fenomeni di «trasformazione» dei miti<sup>7</sup>. E nella trasformazione non si hanno esplicite attualizzazioni storiche dei miti, piuttosto il mito è un linguaggio a cui ricorrere per sancire l'incontro tra l'uomo e il mondo in cui vive (il contesto storico, sociale, culturale, tecnologico, ecc.), un incontro che avviene tramite il racconto di vicende che apparentemente non hanno nulla di mitico, anzi, spesso legate ad una dimensione pragmatica e di quotidiane storie individuali<sup>8</sup>.

<sup>7</sup>Il processo di «elaborazione» riguarda il «“lavoro” storico sul mito», il suo «riconoscimento come invariante storica e decontestualizzata del patrimonio culturale umano» che viene storicizzata nella narrazione. La «trasformazione», invece, «riguarda i vari modi in cui si manifesta in un testo letterario la relazione transtestuale con un mito» (Van den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento* 37 e 38).

<sup>8</sup>Questo processo avviene anche per un episodio extra-ordinario narrato in *Se questo è un uomo*, il racconto di Ulisse di *Inferno XXVI* a Pikolo, nel quale il riferimento al mito consacra un momento di «consapevolezza di sé nel presente», è una forma simbolica che provoca un «insight: il riconoscimento della

In una prospettiva che metta in relazione le trasformazioni di miti con un più ampio contesto letterario, culturale e storico, la presenza di elementi mitici può essere anche interpretata come una reazione alla strumentalizzazione e tecnicizzazione dei miti di cui si sono visti numerosi esempi nella storia del Novecento. Il più evidente fra tutti è senz'altro l'uso politico dei miti greco-romani e germanici da parte del Fascismo e del Nazismo. Al contrario, l'organizzazione retorica dei racconti leviani svincola i miti dalla servitù ad un programma ideologico, restituendo ad essi la condizione di libertà che è necessaria affinché se ne possano cogliere la densità semiotica e la forza simbolica.

Per cogliere meglio tale diversità è possibile seguire Hans Blumenberg, il quale insiste sulla produttività storica del mito, inteso come «una produzione dinamica di forme concrete di “significatività”, in cui intervengono anche operazioni del *logos*, come una rappresentazione sempre già trasformata, selezionata, contestualizzata e storicizzata» (69). In quest'ottica, i vari processi di trasformazione «valgono come altrettante istanze di elaborazione del mito, dato che ne esplorano le possibili ramificazioni e ne garantiscono la produttività storica» (69). Nel caso in questione, l'utilizzo da parte di Levi di figure mitiche celebrate e sfruttate dalla retorica fascista (cfr. Druker, “The Shadowed Violence of Culture”; *Primo Levi and Humanism after Auschwitz* 40-49), in particolare del mito di Prometeo e della figura del centauro,

propria umanità avviene tramite l'adesione al mito» (Linari, “La narrativa dal dopoguerra agli anni Settanta. Tra Ulisse e Orfeo” 474). È doveroso aggiungere che per i racconti più tardi diventa rilevante anche lo studio compiuto da Levi in preparazione alla scrittura di *Se non ora, quando?* (1982), dal quale emerge «una dimensione epica e mitica che rispecchiava la ricerca di radici ebraiche ideali» (Nezri-Dufour, *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento* 137).

sarebbe un esempio di come lo stesso discorso mitico si presti a differenti ramificazioni e produzioni di senso. Una prospettiva storica permette di leggere i racconti di Levi come processi di risemantizzazione “positiva” di temi e figure già ideologizzati e politicizzati.

Ricollegandomi a quanto detto nel capitolo 1, la cifra del rapporto di Levi con i miti può essere individuata in un processo di “trasformazione responsabile”: ai miti è riconosciuto un indubbio valore epistemologico senza però attribuire ad essi nessun privilegio nella proposizione di un discorso etico e antropologico. I miti sono utilizzati come risorse retoriche al pari di altre fonti – la scienza, il lavoro, la natura, l’universo concentrazionario – da cui attingere temi, figure, stilemi, euristiche, registri discorsivi, forme di enunciazione e tecniche narrative (cfr. Porro, “Scienza”): La critica ha finora messo in luce importanti aspetti della retorica grazie alla quale Levi costruisce il proprio discorso etico, ma senza dare spazio sufficiente al ruolo giocato dai miti in tale discorso. Nel resto del presente capitolo cercherò dunque di articolare un percorso che valuti la specificità delle risorse mitiche e analizzi gli usi che Levi ne fa, per poi approfondire nei capitoli seguenti alcune delle figure mitiche più ricorrenti.

## 2. *Primo Levi e i miti*

### 2.1 *Forme e funzioni*

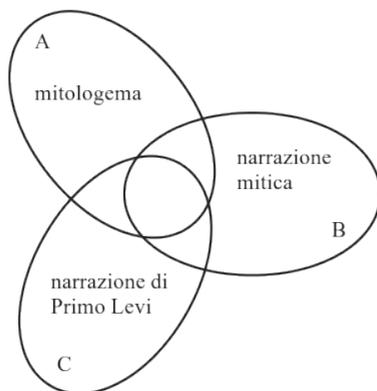
Il rapporto tra la narrativa di Primo Levi e il mito è un tema che è stato affrontato da diversi critici, rivelandosi un campo di indagine estremamente proficuo per mettere in luce aspetti importanti della scrittura dell’autore. Le differenti prospettive adottate e la scelta, più o meno ristretta, dei fenomeni narrativi e poetici presi in considerazione hanno portato a risultati molto vari; tuttavia,

nonostante questa eterogeneità metodologica, si può notare un'insistenza quasi esclusiva sugli aspetti del mito che sono più espliciti (cfr. Amsallem; Linari; Hagen; Moudarres). In particolare, è stata messa in rilievo l'importanza rivestita da temi mitici quali la creazione, la torre di Babele, Prometeo, Ulisse e la figura del centauro. Questi miti, infatti, oltre ad avere un'importanza antropologica in senso lato, hanno anche un valore specifico per il sistema etico di Levi e per la sua retorica. In altri termini, il mito nei suoi vari aspetti è una *forma* che svolge *funzioni discorsive* differenti: può riguardare comportamenti e valori umani generali ma anche essere al servizio di una riflessione su condizioni di vita storicizzate e contingente. Ad esempio, in *Se questo è un uomo* il mito biblico della torre di Babele viene trasformato per essere integrato con elementi specifici del campo di concentrazione: l'immagine della torre

rather than representing the unification of human will in a collective brotherhood, it is “cemented by hate; hate and discord” [1946, SQU, OI 68]. In contrast to the Bible, where the Tower is built through “one language” and destroyed through that language’s confusion, in the Buna Tower “fifteen to twenty languages are spoken” [67], and the “confusion of languages is a fundamental component” [32]. Whereas in the Bible, the Tower is built to “make... a name” that will reinforce unity and so prevent its builders from being “scattered abroad the face of the earth” (Genesis 11:5), in the Buna, the scattered are forcefully concentrated, and the internal divisiveness is so overpowering that even the very name of the tower varies [...]. (HaKarmi 33)

Il rapporto di Levi con i miti si configura come un complesso sistema di relazioni che coinvolge diversi aspetti, un'enciclopedia (Eco, *Lector in fabula*): non

si esaurisce nel recupero di eroi, creature e ambientazioni, è senza dubbio un rapporto articolato su più livelli del discorso e che può variare da racconto a racconto. Adottando i concetti di alcuni importanti studi sui miti, in tale sistema è possibile individuare tre istanze fondamentali, tre insiemi le cui intersezioni rappresentano le possibilità di base di ogni rapporto tra i racconti di Levi e i miti. Tali istanze sono: mitologema<sup>9</sup>, narrazione mitica e narrazione leviana.



*Figura 1*

Una rappresentazione di questo tipo può essere utile per comprendere come queste tre istanze interagiscono tra di loro in vari modi, tenendo presente che la qualità princi-

<sup>9</sup>«[U]n'antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento, – “mitologema” è per essa il migliore termine greco, – racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi» (Jung e Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* 15).

pale del sistema è che non vi sono forme o contenuti che vincolino le relazioni reciproche fra i tre insiemi.

## 2.2 *Narrazione di Levi e narrazione mitica*

A titolo di esempio, si pensi ad un racconto che rielabora il mito biblico della creazione dell'uomo (*Il sesto giorno*, 1957, SN, OI 529-47): esso istituisce relazioni dinamiche che possono riguardare non solo (i) la vicenda del racconto biblico, ma anche (ii) lo stile adottato in *Genesi*, (iii) il fatto che tale narrazione ha un valore sacro per ebrei e cristiani, e (iv) l'essere una storia della tradizione culturale cui Levi appartiene. Lo spazio di intersezione tra il racconto mitico e il racconto leviano, dunque, risulta estremamente denso poiché le istanze bibliche cui Levi può attingere come possibili forme da elaborare riguardano l'intero campo del mito, ogni forma (i, ii) e funzione (iii, iv), dalla figura sintattica più ristretta alla più ampia concezione di insegnamento morale legata ad una specifica tradizione culturale o religiosa.

Inoltre, alla densità data dagli elementi condivisi dai due insiemi si somma la varietà delle funzioni retoriche che la presenza del mito può assumere nella narrazione di Levi. L'autore può fare appello alla solennità e all'auto-revolezza del mito, ma può anche ironizzare, parodiarlo e renderlo comico. Può inserire creature mitologiche nei propri racconti, attribuendo loro di volta in volta valori diversi e talvolta contrastanti; e può far interagire forme della narrazione mitica con forme di generi e modi letterari differenti, come per esempio il fantastico e la fantascienza. Le realizzazioni di queste possibilità sono molteplici e commentando i vari racconti ne prenderò in esame alcune, ma terrò anche in considerazione i mitologemi e i loro rapporti con i racconti leviani.

### 2.3 *Narrazione di Levi e mitologemi*

La presenza di elementi mitici nei racconti di Levi è inevitabilmente anche un'apertura verso il mitologema elaborato nel mito. Nell'esempio preso in considerazione, attraverso l'utilizzo di elementi di *Genesi* si istituisce una relazione con il mitologema della creazione. La narrazione mitica è un ponte sicuro e immediato che conduce ai temi dell'origine e della natura dell'uomo, un indice che segnala la connessione del racconto con questioni antropologiche.

Il mito però non è la sola via di accesso al mitologema: in alcuni racconti di Levi sono individuabili nuclei tematici che possono essere direttamente ricondotti a mitologemi. In particolare, vi sono molte occorrenze dei mitologemi della creazione, dell'uomo scisso tra due polarità e dell'uomo artefice<sup>10</sup> (Kerényi). La mia ipotesi è che le modalità con cui vicende, personaggi, relazioni, oggetti, ecc. sono organizzati e configurati nei racconti di Levi talvolta siano analoghe a quelle peculiari dei miti. Ciò non toglie che in essi l'autore possa servirsi di strategie retoriche e tecniche narrative non disponibili ai trascrittori di miti antichi (Calame, *Poétique des mythes en Grèce antique*)<sup>11</sup>. In altre parole, vi sono racconti leviani che elaborano dei mitologemi indipendentemente dal loro legame con narrazioni mitiche o con altre elaborazioni storicamente antecedenti.

A questo proposito, credo che alcune osservazioni di

<sup>10</sup> Inteso sia come caso particolare del mitologema della creazione, come per esempio nelle storie sul Golem (cfr. *infra*, cap. 4), ma anche nella propria autonomia specifica di mitologema che riguarda la creatività umana e la capacità di produrre artefatti (cfr. *infra*, cap. 3).

<sup>11</sup> Per un esempio cfr. *infra*, cap. 6, par. 3.1, sulla variazione di enunciazione e sull'uso del discorso riportato nel racconto *Quaestio de centauris*.

Robert Gordon possano essere avvicinate al modello di lettura che sto proponendo. Egli suggerisce, infatti, che i racconti di *Storie naturali* affrontino tutti la questione dell'invenzione, articolando il tema in modi diversi e soffermandosi su aspetti differenti: creazione, scoperta scientifica, adattamenti di varia natura (164). Parafrasando, si potrebbe dire che le *Storie naturali* siano elaborazioni narrative del mitologema della creazione. Constatere ciò significa riconoscere una relazione tra i racconti di Levi e il mitologema che non implica necessariamente la mediazione di altri miti (biblici, greco-romani, ecc.)<sup>12</sup>.

All'interno di un'enciclopedia mitica, dunque, un racconto può istituire relazioni con altri elementi secondo due direttive: utilizzando forme e/o funzioni di una narrazione mitica, oppure elaborando formalmente un mitologema. Per valutare meglio le relazioni fra le tre istanze può essere utile fare riferimento ad alcune considerazioni sulle forme e funzioni peculiari dei miti.

#### 2.4 *Modelli del mito*

Alcune indicazioni sulla questione possono essere tratte da studi di antropologia e storia delle religioni, i quali hanno individuato gli elementi costitutivi del mito in un insieme di condizioni semantiche e pragmatiche. Per quanto riguarda la forma, secondo Kerényi l'effetto profondo del mito è dovuto alla «struttura drammatica» del mitologema, al paradosso di ciò che narra, cioè la

<sup>12</sup>È bene sottolineare che parlare di mitologemi in riferimento a racconti scritti nel XX secolo non implica necessariamente che essi si configurino come narrazioni mitiche. Un racconto riconducibile ad un nucleo mitico potrebbe altresì essere organizzato discorsivamente come una favola o una leggenda (cfr. Bascom; Kirk).

coincidenza di elementi opposti che si rivela in forma condensata in un unico elemento, sia esso una creatura, un oggetto, un avvenimento naturale o un luogo. E la differenza dei miti rispetto a favole o leggende sta nell'assenza di una giustificazione razionale o pseudo-razionale a tale compresenza degli opposti.

Paula Philippson espone un'idea analoga in termini differenti, affermando che «quale *kosmos symbolikos* [...] il "nostro" cosmo può essere colto nella sua verità simbolica [...] per mezzo del mito» (13). In tale accezione più generale, il paradosso di cui parla Kerényi è «un incontro (συμβάλλεσθαι) tra essere e divenire, quando l'essere divino e invisibile irrompe nel cosmo cronico e visibile» (13; cfr. Cacciari) e «il *kosmos symbolikos*, cioè l'ordinamento sorto dall'incontro dell'essere con il divenire, si contempla per mezzo del mito» (Philippson 11). Gli aspetti inconciliabili dell'essere (*aión*) e del divenire (*chrónos*) trovano una forma di espressione nel mito, il quale è concepibile quindi come una formazione di compromesso che è in grado di esprimere il divenire storico di forze e eventi considerati astorici e archetipi, i mitologemi.

Philippson riassume il suo modello interpretativo come segue:

L'incontro dell'essere col *kosmos chronikos* (un ordine formatosi per mezzo del divenire numericamente ordinato) produce un *kosmos symbolikos*.

La forma di tempo appartenente al *kosmos symbolikos* è il *chronos symbolikos*.

La forma di conoscenza contemplativa appartenente al *kosmos symbolikos* è il mito. (11)

Sia il modello di Kerényi sia quello di Philippson, dunque, riconoscono una funzione epistemologica al mito: esso è una forma discorsiva caratterizzata da

un'organizzazione peculiare (per Kerényi è una struttura drammatica, per Philippon un ordinamento temporale simbolico) e svolge la funzione di permettere la conoscenza di un *kósmos symbolikós* in cui convivono due istanze opposte<sup>13</sup>.

Quindi, nel sistema di relazioni tra racconto, narrazione mitica e mitologema, oltre all'utilizzo distinto di forme e funzioni della narrazione mitica e all'elaborazione formale di un mitologema, si dà anche la possibilità che il racconto impieghi la configurazione forma-funzione specifica dei miti.

### 3. Mito, etica e creazione

#### 3.1 L'etica come *kósmos symbolikós*

Una delle ipotesi preliminari su cui si basa il presente lavoro è che il modello di funzionamento del mito possa essere applicato, per estensione, anche ad altri tipi di narrazione che presentino una configurazione forma-funzione analoga. Discorsi che agiscono come miti in quanto sono in grado di condensare principi opposti e inconciliabili in una forma narrativa. In riferimento alle opere di Levi, la mia ipotesi è che i racconti di finzione creino un *kósmos symbolikós*, un universo che talvolta è apertamente contraddittorio, in cui non è possibile separare i processi razionali da quelli irrazionali. In questa prospet-

<sup>13</sup> «È da sottolineare espressamente che συμβάλλεσθαι=incontrarsi, coincidere, e tutto ciò che deriva da questo verbo (simbolico, *symbolikos*) significa qui letteralmente “unire per mezzo dell'incontro”. [...] Così qui *kosmos symbolikos* significa in modo univoco un cosmo che sorge da un incontro (dell'essere con il *kosmos chronikos*) e la cui qualità è condizionata appunto da questo incontro» (Philippon 12).

tiva, i racconti hanno una funzione etica in quanto sono una forma di accesso a tale *kósmos symbolikós* e invitano a riflettere sulla sua contraddittorietà<sup>14</sup>.

Philippson elabora il proprio modello generativo del mito ragionando nei termini della filosofia platonica, in particolare seguendo il *Timeo*, e individua un'opposizione fondamentale tra «essere eterno» e «divenire cronico» (10). Tale modello, però, può essere utilizzato anche al di fuori di una filosofia idealista, ipotizzando un incontro tra due istanze contingenti e storicizzate, invece che astoriche e ideali. Nello specifico, tramite la *fiction* Levi presenta l'umanità come parte di in un vero e proprio *kósmos symbolikós*, un mondo solo parzialmente comprensibile e in continuo cambiamento a causa delle interazioni e tensioni tra gli elementi che lo costituiscono. Tale cosmo è continuamente ri-creato dai soggetti che agiscono in esso e per conoscere il suo funzionamento è necessario rivolgere continuamente la propria attenzione alle varie relazioni tra le parti, pur sapendo di non poter mai giungere ad alcuna comprensione completa. Da qui la necessità di narrazioni che abbiano la funzione di miti, cioè che possano raccontare questo universo simbolico in tutti i suoi aspetti senza fare torto alla sua complessa organizzazione e senza illuderci di aver colto la sua essenza.

Applicando il concetto di *kósmos symbolikós* alla narrativa leviana non si può non considerare la sua visione

<sup>14</sup> La conoscenza simbolica non è possibile se non viene riconosciuta la possibilità di un'epistemologia che accetti la coesistenza di contraddizioni, una cosa che lo stesso Levi ammette: «Pietà e brutalità possono coesistere, nello stesso individuo e nello stesso momento, contro ogni logica; e, del resto, la pietà stessa sfugge alla logica» (1977, SES, OII 1033). Conoscenza pratica e riflessione sono complementari nel discorso leviano; si ricordi, ad esempio, il ripetersi nella poesia *Shemà* di verbi quali «considerate [...] considerate [...] meditate [...] ripetete» (1946, SQU, OI 525).

laica e illuminista, in accordo alla quale egli prende le distanze da ogni interpretazione religiosa della vita<sup>15</sup>. Un atteggiamento di questo tipo attribuisce all'uomo la piena responsabilità delle proprie azioni, e l'esempio più eclatante di tale concezione è l'idea che se l'uomo è stato capace di creare Auschwitz, allora questo potrebbe succedere di nuovo. Detto nei termini del modello mitologico: la compresenza di condizioni che hanno generato l'universo concentrazionario – concepibile come *kósmos symbolikós*, nella totalità dei suoi aspetti folli e contraddittori – si è verificata una volta, nulla toglie che tali condizioni convergano di nuovo<sup>16</sup>.

Tra le varie fonti a cui Levi attinge per il proprio discorso etico nei contesti di finzione vi è anche quell'insieme di fenomeni riconducibili al concetto di «universo concentrazionario», un universo ossimorico e complesso. Levi «racconta l'orrore del possibile, quel possibile che aveva sperimentato nell'universo rovesciato di Auschwitz, là dove la razionalità e l'irrazionalità si erano scambiate di posto producendo una realtà orrenda. I racconti di Levi [...] alludono continuamente al campo di sterminio, raccontano quello che sta prima di quella possibilità, e quello che viene dopo» (Belpoliti, «Il centauro

<sup>15</sup> «Al mio ritorno dalla prigionia è venuto a visitarmi un amico più anziano di me. Era contento di ritrovarmi vivo e sostanzialmente indenne. Mi disse che l'essere io sopravvissuto non poteva essere stata opera del caso, di un accumularsi di circostanze fortunate (come sostenevo e tuttora sostengo io), bensì della Provvidenza. Ero un contrassegnato, un eletto: io, il non credente, ed ancor meno credente dopo la stagione di Auschwitz, ero un toccato dalla Grazia, un salvato. E perché proprio io? Non lo si può sapere, mi rispose. Forse perché scrivi, e scrivendo portassi testimonianza. Questa opinione mi parve mostruosa» (1985, SES, OII 1054).

<sup>16</sup> «Esso è il prodotto di una concezione del mondo portata alle sue conseguenze con rigorosa coerenza: finché la concezione sussiste, le conseguenze ci minacciano» (1947, SQU, OI 5).

e la parodia” xi). La forma di allusione che mi interessa mettere in evidenza in questa sede è di tipo simbolico: l’universo concentrazionario entra nella *fiction* come enciclopedia di fenomeni paradossali e contraddittori che influenzano la riflessione etica. Levi racconta come colui che ha fatto proprio questo modello simbolico e in molte delle sue narrazioni rivela continuamente manifestazioni passate, presenti e future di aspetti dell’universo concentrazionario. Nei suoi racconti, dunque, può comparire non solamente ciò che è stato, ma anche ciò che ancora permane di quel *kósmos* nella società contemporanea, e altri possibili eventi futuri che abbiano le caratteristiche di quel mondo da lui vissuto. Tutto ciò anche in funzione di un discorso etico che vuole orientare la costruzione di una nuova umanità.

### 3.2 *Origine e creazione*

Philip Roth ha notato come al termine dell’esperienza di Auschwitz Levi descriva il mondo come una «dimensione mitica» (CI 85), e lo stesso Levi afferma che all’epoca

un vento alto spirava sulla faccia della terra: il mondo intorno a noi sembrava ritornato al Caos primigenio, e brulicava di esemplari umani scaleni, difettivi, abnormi; e ciascuno di essi si agitava, in moti ciechi o deliberati, in ricerca affannosa della propria sede, della propria sfera, come poeticamente si narra delle particelle dei quattro elementi nelle cosmogonie degli antichi. (1961, T, OI 226)

Le parole usate e le immagini evocate sono fondamentali in un momento in cui sembrano non esserci più punti di riferimento su cui costruire la propria vita, una condi-

zione da cui è necessario trovare una via d'uscita. E in un momento successivo, quando la tregua viene superata, arriva il momento di gettare le fondamenta di un nuovo mondo: «l'immagine del Chaos come luogo dei possibili, nel tempo primordiale della *Quaestio de centauris* [1961, SN, OI 506], o nel futuro anteriore di *Disfilassi* [1978, L, OII 97], segnala la condizione prebiotica, lo spazio originario del disordine generatore, dove avviene il gioco aleatorio da cui sorge l'organizzazione del vivente» (Porro, "Scienza" 459).

Levi ricorre al mito per raccontare momenti cruciali della propria vita e dalla storia comune: la sua narrativa fornisce alla civiltà contemporanea dei miti laici, delle forme di rappresentazione alternative al discorso razionale<sup>17</sup>. È lo stesso Levi ad adottare uno sguardo laico nei confronti dei miti: «non trascendente e divina, ma immanente e storica» (1946, SQU, OI 68), così dice a proposito della maledizione babelica rappresentata ora dalla torre della Buna, la fabbrica di gomma di Auschwitz. I miti che Levi propone, dunque, non possono che essere immanenti e storicizzati perché non Dio ma l'uomo ha creato il lager: «Auschwitz è il principio, il punto insupe-

<sup>17</sup> Il termine «mito» è stato utilizzato altre volte in riferimento alla Shoah, spesso in accezione negativa per sostenere idee antisioniste (cfr. Garaudy), mi sembra quindi doveroso specificare che utilizzo questo termine nel senso attribuitogli da Kerényi e non come espressione di una strumentalizzazione ideologica o politica di fatti storici. Ovvero, le narrazioni di Primo Levi offrono dei *miti genuini*, non *miti tecnicizzati* (cfr. Kerényi, *Religione antica* 17-35; "Dal mito genuino al mito tecnicizzato" 113-26). La possibile portata "universale" dell'evento vissuto e della conseguente testimonianza sono ribadite da Levi stesso: alcuni sopravvissuti «[p]arlano perché sanno di essere testimoni di un processo di dimensione planetaria e secolare» (1985, SES, OII 1109). Ma ricordo che il discorso fatto in questa sede va oltre la funzione di testimonianza e vede il mito come fondamento per la costruzione di una civiltà.

rabile della storia umana, dove la metamorfosi dell'uomo in automa è stata pianificata» (Mattiota, *L'ordine del mondo* 87)<sup>18</sup>.

Già in *Se questo è un uomo* vi sono elementi mitici che recano tracce di un atteggiamento etico rivolto al futuro. Levi allude alla nascita di uno spazio mitico, un luogo in cui le storie raccontate da ognuno diventano parte di una narrazione collettiva:

Storie dolorose, crudeli e commoventi; ché tali sono tutte le nostre storie, centinaia di migliaia di storie, tutte diverse e tutte piene di una tragica sorprendente necessità. Ce le raccontiamo a vicenda a sera, e sono avvenute in Norvegia, in Italia, in Algeria, in Ucraina, e sono semplici e incomprensibili come le storie della Bibbia. Ma non sono anch'esse storie di una nuova Bibbia? (1946, SQU, OI 60)

In questo brano l'incontro tra ebrei di tutto il mondo è visto come un momento originario per una nuova riflessione su ciò che è umano; è con questo *ethos* che Levi si propone anche come narratore di miti. Detto con le parole di Kerényi:

La mitologia «fonda» in quanto il narratore di miti si ritrova con il suo racconto vivificante nei tempi primor-

<sup>18</sup> Parlando della continuità tra tecnica e natura, Pierpaolo Antonello accosta l'atteggiamento di Levi a quello di Giuseppe O. Longo ed è curioso che lo «scrittore-ingegnere» parli di nuovi miti: «l'*homo technologicus* non è '*homo sapiens* più tecnologia', bensì '*homo sapiens*' trasformato dalla tecnologia», dunque è «un'unità evolutiva profondamente nuova, è un'entità organica, mentale, corporea, psicologica, sociale e culturale senza precedenti, che se partecipa ancora dei miti, dei desideri e delle necessità dell'uomo 'tradizionale', crea anche miti, necessità e desideri suoi propri e inediti» (*Homo technologicus* 57; citato in Antonello, "La materia, la mano, l'esperimento" 100).

diali. Anzi, egli si trova di colpo, senza girare attorno e indagare, senza sforzo e studio, in quell'età degli inizi che gli interessa, in mezzo alle ἀρχαί, delle quali egli ci parla. [...] Egli la esperimenta come la propria ἀρχή assoluta, come quell'inizio dal quale in poi egli è un'unità, l'unione di tutti i contrasti del suo essere e della sua vita avvenire.

[...] Figuratamente si può parlare di un'immersione in noi stessi, che porta al vivo germe della nostra totalità. La pratica di quest'immersione è la «fondazione» mitologica [...]. Chi in questa maniera si volge in se stesso e racconta, non fa che esperimentare ed annunciare il fondamento: egli «fonda». (*Prolegomeni* 22-23)

La funzione fondativa, dunque, è riconosciuta essere un'importante caratteristica dei miti; qui cercherò di dimostrare come talvolta i racconti di Levi presentino un'organizzazione retorica che ricerca questa funzione. Anzi, all'interno del sistema di relazioni possibili tra racconto contemporaneo, narrazione mitica e mitologemi, credo che tale funzione sia attribuibile alla maggior parte dei suoi racconti di finzione.

Sintetizzando e generalizzando quanto esposto in questa introduzione teorica: un racconto può essere considerato un'elaborazione narrativa di un mitologema (par. 2.3); può utilizzare forme retoriche di narrazioni mitiche tradizionali e fare riferimento a funzioni antropologiche e sociali attribuite a tali narrazioni (par. 2.2 e 3.2); può avere un'organizzazione retorica che permette di attribuire ad esso una funzione epistemica analoga a quella dei miti (par. 3.1); può avere un valore fondativo per una certa comunità di riferimento (par. 3.2). Applicando la cornice teoretica al caso concreto delle opere di Levi, si può affermare che nei suoi racconti: vi sono prevalentemente

elaborazioni narrative del mitologema della creazione; sono utilizzati stili, tecniche narrative e figure retoriche mutate da miti greci ed ebraici; è chiamata in causa la funzione religiosa e antropologica dei miti tradizionali; è riconoscibile l'intento di raccontare la contraddittorietà della condizione umana; si afferma la necessità di interrogarsi su questioni sociali ed etiche cruciali per poter fondare la società contemporanea.

È interessante notare che una situazione analoga a quella da me presentata è riscontrabile nel contesto giuridico: con le leggi contro il negazionismo e il revisionismo storici, infatti, la Shoah è stata trasformata in principio giuridico (cfr. Leggewie). Sembra plausibile, dunque, che la stessa esigenza civile che ha portato all'affermazione di tale principio giuridico abbia anche agito a livello dell'immaginario portando alla creazione di principi mitici. Nessuna legge in nessuna civiltà o cultura è mai stata in grado di sostituire le narrazioni nella propria funzione di affermazione e condivisione di valori etici e consuetudini sociali.

### *3.3 Forme del discorso: fiction e memorialistica, simboli e allegorie*

Non credo sia difficile riconoscere un possibile valore fondativo dei racconti sulla Shoah, soprattutto per gli ebrei, ma anche la narrativa di finzione può svolgere questa funzione. Come ricorda Felice Beneduce, «through the fantastic Levi is able to transcend the overwhelming historical facticity imposed by canonical Shoah literature and demonstrate that, in order to become a “begetter of truth” (Felman and Laub 16), it is not *imperative* that the narration adhere unwaveringly to the canons of realism» (28; cfr. Appelfeld; Carroll; Lyotard). La *fiction* offre delle possibilità espressive ulteriori rispetto alla narrativa

memorialistica basata su «canoni di realismo» e Levi se ne serve per rispondere alla necessità di raccontare l'universo concentrazionario. A questo proposito, le parole di Kerényi sul valore fondativo dei miti sono un'ottima chiave di interpretazione anche per molti dei racconti di finzione e sembrano anzi sintetizzare alcune delle analisi più acute finora svolte dai critici letterari.

Se si accetta la premessa del valore mitico delle narrazioni di Levi, si rende necessario tenere conto anche della dialettica tra *fiction* e memorialistica in rapporto ai miti: in generale, i due concetti sono maggiormente esplicativi se intesi come due modalità discorsive, due codici espressivi differenti e complementari che possono convivere e interagire nella stessa opera. Nel caso in questione, sono forme discorsive entrambe impiegabili in funzione della testimonianza (cfr. Cavaglioni, "Il futuro della memoria è la letteratura?"; Mengaldo 52ss.). La questione della relazione tra la narrativa e il mito, dunque, può essere formulata in questi termini: in che modo il rapporto tra i racconti di Levi e i miti tradizionali si configura come *fiction* e come memorialistica? In che modo tali concetti permettono di comprendere le somiglianze e le differenze, le costanti e le varianti, tra le narrazioni leviane sulla creazione e, ad esempio, i miti di *Genesi*? Come operano i canoni di realismo e finzione nell'elaborazione leviana del mitologema della creazione?

Per comprendere meglio questo rapporto dialettico può essere utile considerare le tesi di uno studioso di ebraismo come Gershom Scholem. Nel saggio *Tradizione e nuova creazione nel rito dei cabbalisti* (1953) egli afferma infatti che nel corso dei secoli gli ebrei hanno storicizzato i propri miti, legandoli alla memoria e trasformandoli in allegorie (155)<sup>19</sup>. In quest'ottica si può affermare che, dopo un momento storico come la Shoah, per gli ebrei si è imposta la

<sup>19</sup>Hans Blumentberg chiama questo processo *Elaborazione del mito* (cfr. *supra*, par. 1).

necessità di avere allegorie che raccontino questo nuovo evento della storia del loro popolo. Tuttavia, se considerare la Shoah solo come una tappa del cammino del popolo di Israele non soddisfa l'esigenza di raccontare tale esperienza, allora forse non è inappropriato parlare anche di forme simboliche (di *miti* piuttosto che di *allegorie*) per quelle narrazioni che hanno un legame prevalentemente metaforico e non memorialistico con la Shoah (cfr. *supra*, cap. 1, par. 3; Perelman e Olbrechts-Tyteca 425). In altri termini, la *fiction* concede allo scrittore una libertà figurale e uno spazio di espressione simbolica che sono invece più ristretti nella memorialistica per via della funzione storica ad essa attribuita (cfr. Yacobi, "Fiction and Silence as Testimony").

La domanda esistenziale "che cosa è l'uomo?" entra in una dimensione nuova dopo Auschwitz, una dimensione in cui i miti tradizionali forse non sono più uno strumento sufficiente per tentare risposte soddisfacenti. Per Levi il loro valore fondativo non è più attuale: non solo perché egli è un uomo di scienza laico, ma anche perché l'umanità si trova alle soglie di un nuovo inizio. Ciò non vuol dire che i miti tradizionali debbano essere dimenticati e sostituiti, quanto piuttosto che nuovi miti sono necessari per dare voce ai mitologemi connessi alla riflessione sulla condizione umana. La questione del rapporto con i miti antichi rimane aperta e può portare a soluzioni retoriche diverse. Pertanto, l'analisi dei racconti metterà in evidenza in che modo Levi trasformi i mitologemi ed elabori i miti di varie tradizioni.

Si è visto in precedenza come una delle modalità tramite cui si configurano i rapporti tra racconto contemporaneo, miti tradizionali e mitologema sia quella della dialettica tra forme simboliche e forme allegoriche. In quest'ottica, il «materiale» del mitologema è organizzato nei racconti principalmente tramite trasformazioni

simboliche<sup>20</sup>, mentre l'intersezione tra narrazione mitica tradizionale e nuovo mito è dominata da elaborazioni allegoriche, poiché i miti tramandati appartengono a una certa tradizione culturale e religiosa e sono stati elaborati in un contesto storico ben preciso. Ed è proprio la distanza storica a favorire la trasformazione degli elementi del mito tradizionale impiegati nel racconto contemporaneo, nel nuovo mito. Ad esempio, Levi può creare allegorie attingendo a episodi, luoghi, caratterizzazioni di eroi e relazioni tra personaggi narrati in *Genesis*, così come avviene esplicitamente nell'allegoria della nuova torre di Babele che si erge nel campo di Auschwitz. Dall'altro lato, la distanza mitica nei confronti del materiale del mitologema narrato in *Genesis* garantisce comunque la possibilità dell'espressione simbolica. L'allegoria, quindi, può anche essere una figura, una forma discorsiva, che contribuisce alla funzione simbolica del racconto; anzi, a volte l'autorità del racconto mitico tradizionale può accrescere la forza simbolica del racconto contemporaneo. Nel caso in cui il mito sia narrato in un testo noto e autorevole come la *Bibbia* questa dinamica retorica può essere molto incisiva; nel caso di miti e leggende tramandati in modo più frammentario, invece, sarà interessante valutare in che grado i racconti di Levi elaborino narrazioni tradizionali e quanto originali siano nel confrontarsi con i mitologemi.

### 3.4 I simboli e i miti studiati da Levi

Non è possibile stabilire con quanta consapevolezza Levi abbia costruito e organizzato i propri racconti, tut-

<sup>20</sup> Sempre considerando i racconti di Levi come miti genuini; nel caso di miti tecnicizzati, invece, si ha un'elaborazione allegorica del mitologema.

tavia, può essere interessante ricordare che egli non era estraneo a questo tipo di riflessioni sul mito. La lettura e traduzione di *Natural Symbols* dell'antropologa Mary Douglas e di alcune opere di Claude Lévi-Strauss lo avevano portato a familiarizzare con le contemporanee teorie sul pensiero simbolico e sulla narrazione mitica, intesi come un linguaggio alternativo alla logica razionale<sup>21</sup>. Purtroppo è difficile capire se l'interesse per questi lavori fosse dovuto a una semplice passione per l'antropologia o se invece ci vedesse modelli interpretativi applicabili anche alla propria produzione narrativa. Ad ogni modo, la lettura che sto qui proponendo deve qualcosa anche all'analisi strutturale del mito, in quanto lo stesso Lévi-Strauss afferma che «la technique du récit vise [...] à restituer une expérience réelle, où le mythe se borne à substituer les protagonistes» (“L'efficacité symbolique” 15), e anche che:

Le vocabulaire importe moins que la structure. Que le mythe soit recréé par le sujet ou emprunté à la tradition, il ne tire de ses sources, individuelle ou collective (entre les quelles se produisent constamment des interpénétrations et des échanges) que le matériel d'images qu'il met en œuvre; mais la structure reste la même, et c'est par elle que la fonction symbolique s'accomplit. (26)

Secondo Lévi-Strauss, è la funzione simbolica, dunque, ciò che permette di stabilire il valore mitico di un racconto, ovvero la sua forza di «restituire un'esperienza

<sup>21</sup> Belpoliti vede in Levi addirittura «una forma di spontaneo strutturalismo, l'idea che esistano delle invarianti, ad esempio linguistiche, e dunque concettuali» (*Primo Levi traduttore*, OII 1589). Le traduzioni compiute da Levi sono: Mary Douglas. *Simboli naturali*. Torino: Einaudi, 1979 (ma completata già nel 1975); Claude Lévi-Strauss. *Lo sguardo da lontano*. Torino: Einaudi, 1984; *La via delle maschere*. Torino: Einaudi, 1985.

reale» che difficilmente può essere comunicata in altro modo. Questo, però, è solo uno degli aspetti del rapporto tra la narrativa di Levi e il mito, quello che riguarda il mitologema: il recupero di un materiale mitico che si dà con una struttura ben precisa (*mythème*), secondo Lévi-Strauss, mentre per Kerényi è una «massa» che non ha una forma immanente, è «qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale e tuttavia non statico, bensì suscettibile di trasformazioni» (*Prolegomeni* 15). Nonostante le differenze terminologiche, le posizioni dei due studiosi sono in parte avvicinabili, in quanto per entrambi «the purpose of myth is to provide a logical model capable of overcoming a contradiction» (Lévi-Strauss, “The structural study of myth” 443), in cui aspetti opposti «spint[i] agli estremi limiti, si equilibrano, anzi, nella profondità, ess[i] s’incontrano in una perfetta identità» (Kerényi, *Prolegomeni* 156).

Tuttavia, per indagare i rapporti tra le opere di Primo Levi e il mito, non credo si possa insistere esclusivamente sul contenuto e la struttura del mito, soprattutto perché i racconti di Levi non sono un discorso riconosciuto esplicitamente come mitico. Questo aspetto impone di essere cauti nell’analisi letteraria, tenendo sempre presente che ci si muove nel campo di un’ipotesi interpretativa che deve essere verificata, non potendo quindi escludere nessun aspetto dell’organizzazione retorica del discorso. Volendo considerare anche le relazioni con le narrazioni mitiche tradizionali, infatti, non credo sia opportuno affermare che «il vocabolario importa meno della struttura», poiché spesso sono proprio la forma narrativa e l’organizzazione retorica dei miti tradizionali a fornire gli elementi che possono essere elaborati allegoricamente in nuovi racconti.

In sintesi, l’obiettivo delle osservazioni che proporrò di seguito è di far convergere le interpretazioni di varie figure mitiche in un confronto sistematico dei rapporti tra la scrit-

tura di Levi e le tradizioni mitiche a cui attinge: greca ed ebraica. In quest'ottica, il concetto di «figura» è mutuato dagli studi di retorica nel suo senso più ampio (Perelman e Olbrechts-Tyteca par. 44; Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* 62), rendendo possibile considerare sia le trasformazioni simboliche sia quelle allegoriche del materiale a cui l'autore attinge. L'utilità e la forza del modello ermeneutico che ho tentato di sintetizzare nella prima parte di questo capitolo risiedono nella possibilità di prendere in considerazione in modo sistematico, oltre ai contenuti tematici, anche stili, modelli ritmici, forme narrative, ecc., permettendo dunque confronti e valutazioni organiche di tutti i possibili punti di intersezione tra mitologemi, miti tradizionali e nuovi miti leviani.

#### *4. I miti di Levi*

##### *4.1 Religione e cultura classica*

Nel celebre discorso con il fisico Tullio Regge, in riferimento alla sua gioventù Levi afferma che: «la religione non mi diceva niente, e in fondo anche la cultura classica non mi dava molto, la subivo con una certa insofferenza» (1987, D). Tuttavia, nonostante questa presa di distanza dalla religione e dalla cultura classica, in molte sue opere ricorrono elementi di scritture religiose (*Tanakh*, *Talmud* e *Midrash*), così come anche citazioni da testi classici (personaggi e concetti della cultura greco-romana sono frequenti e di fondamentale importanza). In questo caso, probabilmente, la predilezione adolescenziale per il sapere scientifico e il lavoro manuale portano Levi a sminuire il valore della religione e della cultura classica (umanistica). Al contrario, in anni più tardi egli riconoscerà un importante valore a queste forme di esperienza,

ad esempio, quando afferma che «l'uomo stesso è materia ed è in conflitto con se stesso, come tutte le religioni hanno riconosciuto» (CI 151).

Constatere la presenza di elementi riconducibili a questi due campi non è certo sufficiente per affermare quale valore venga ad essi attribuito, ma è interessante che il mito abbia un ruolo importante in entrambi. All'interno di un sistema di credenze religiose, il mito ha la funzione di dare un fondamento alla *Weltanschauung* che la religione propone; mentre in rapporto alla cultura classica – intesa come sapere umanistico che pone le proprie radici nella filosofia e nella letteratura greco-latine – il mito svolge la funzione retorica di affermare l'origine antica e gloriosa di questa forma di sapere e, di conseguenza, ripropone tale valore nel presente.

#### 4.2 Miti della creazione

Considerando che molti dei racconti di Levi sono elaborazioni narrative del mitologema della creazione, vorrei iniziare l'analisi da questo aspetto. Le narrazioni che «sillogizzano» (*Siamo soli*, 1980, RR, OII 1524) attorno a questo importante mitologema presentano caratteri di originalità nell'elaborazione retorica, utilizzando forme estranee ai miti tradizionali, utilizzandoli a volte come fonti a cui attingere *topoi*. In particolare, i miti a cui Levi si rivolge sono: il racconto biblico di *Genesi*, il mito greco di Prometeo, il mito ebraico di Lilít, e la leggenda ebraica del Golem. Tutte queste narrazioni tradizionali hanno, in modi diversi e con significati diversi, uno stretto rapporto con il mitologema della creazione. Sono miti che presentano molte affinità, ma anche differenze e opposizioni interessanti che si manifestano in vari modi nei racconti.

È bene sottolineare che i miti tradizionali in questione elaborano il mitologema della creazione ma non sono

riducibili esclusivamente ad esso; vi compaiono anche altri mitologemi e presentano episodi o caratterizzazioni di personaggi che non riguardano strettamente la creazione. Questi aspetti secondari – secondari rispetto al mitologema preso in considerazione – sono ciò che Gilbert Durand definisce *décor mythique* e, nello schema da me presentato, corrispondono alla sola intersezione tra racconto e mito tradizionale, senza riferimenti al mitologema. Si vedrà come l'*inventio* leviana attinga anche a tale *décor mythique* nella costruzione di simboli, contribuendo in tal modo ad accrescere la densità semiotica e la complessità retorica dei racconti.

Nell'istituire confronti fra i miti presenti nei racconti di Levi, quindi, terrò in considerazione due fattori: l'elaborazione del mitologema da parte dei miti tradizionali e il *décor mythique*. Ad esempio, tramite il mitologema della creazione si può stabilire una connessione tra il mito di Lilít, prima donna creata dalla terra, e il mito di Prometeo, in cui si racconta come il titano plasmi l'uomo con argilla e acqua (Ovidio, *Metamorfosi* 1.82ss; cfr. Atsma, "Prometheus"). Inoltre, i due miti sono affini nel mettere in scena la *hybris*, aspetto che non riguarda direttamente la creazione anche se è ad essa collegato:

[c]omme Prométhée, Lilith s'insurge contre la lois primordiale et ses représentants, ce qui regroupe les deux mythèmes de l'altérité et de la transgression – en ce sens, elle est «titane», ce que ne manque pas de souligner Victor Hugo dans *L'homme qui rit* –, comme lui, elle essaie d'accéder à la liberté – sociale, religieuse, amoureuse, ou plus simplement langagière. (Aurix-Jonchière 231)

Per non tradire la ricchezza del discorso leviano sarà interessante valutare il sistema di interrelazioni fra le tre istanze del modello ermeneutico: ad esempio, nei rac-

conti quali aspetti della creazione sono riconducibili al mito di Prometeo? Quali al mito di Lilít? Quali al mito biblico? Quali altri aspetti di questi miti sono presenti nella costruzione retorica dei racconti? Il *décor mythique* delle narrazioni tradizionali compare anche slegato dal mitologema della creazione? In che modo e in quali circostanze i vari *décors* si intersecano nei racconti? Quali elementi del *décor* compaiono più di frequente?

Queste ed altre domande simili sono doverose ogni qual volta ci si trovi di fronte ad un *corpus* che presenta forme di intertestualità complesse come quello dei racconti di Levi, in cui confluiscono narrazioni scritte in un arco di quarant'anni e miti con tradizioni molto ampie. In tale rete di relazioni, gli elementi derivati da miti e leggende sulla creazione sono una costante, non solo per quanto concerne direttamente il mitologema, bensì anche per un'ampia gamma di aspetti ad esso correlati, introdotti dalle quattro narrazioni mitiche menzionate. I *décors mythiques* di *Genesi*, dei miti di Prometeo, di Lilít, e delle leggende sul Golem, offrono a Levi forme che egli utilizza con varie funzioni, per creare diversi effetti retorici, a volte riflettendo sulla creazione dell'uomo, altre volte, come si vedrà, sul dolore, sul lavoro o sulla solitudine.

Tra le varie figure mitiche presenti nei racconti non ho citato finora i centauri e la cosa potrebbe sembrare assai strana, dato che Levi ne ha più volte ribadito l'importanza e che molti critici hanno ne hanno sottolineato la pregnanza (cfr. Belpoliti, "Il centauro e la parodia"). Queste creature non compaiono tradizionalmente nei miti della creazione, vi è però un'occorrenza di fondamentale rilievo in uno dei miti che ho citato, ossia la presenza del centauro Chirone nella vicenda di Prometeo, nell'importante ruolo di suo salvatore (Apollodoro, *Biblioteca* I vv. 119-20, II vv. 83-87). Inoltre, come si vedrà in seguito, Levi costruisce un vero e proprio mito della creazione

dei centauri, integrando così nel proprio discorso sulla creazione una figura che nei miti tradizionali ha un ruolo collaterale (cfr. *infra*, cap. 6, par. 2.3).

Ma per quale motivo ho scelto di dare particolare attenzione ai miti della creazione? La creazione è un'istanza che è parte di un più ampio dominio retorico in cui confluiscono anche tropi e strategie che nulla hanno a che fare con le narrazioni mitiche. La creazione, infatti, non è solo un mitologema, a volte è semplicemente un tema caro a Levi, innesco di quella «intuizione puntiforme» (1966, SN, OI 1434) che egli afferma dia origine ai racconti. Spesso è l'interesse per i processi cosmici, biologici, chimici e per le ricerche scientifiche a catalizzare il tema, altre volte l'universo scientifico o tecnicizzato offre *topoi* adatti a sviluppare una riflessione sul mitologema. Nel complesso credo che la predilezione per il tema della creazione abbia a che fare con l'atteggiamento proattivo di Levi e l'attenzione verso tutti i processi di metamorfosi e, di conseguenza, anche verso i processi di morfogenesi. La creazione è costruzione, è un dare forma alla materia e alle idee: «Il mestiere di scrivere [...] concede (di rado: ma pure concede) qualche momento di creazione, come quando in un circuito spento ad un tratto passa corrente, ed allora una lampada si accende, o un indotto si muove» (1978, CS, OI 989). La scrittura è paragonata ai lavori tecnici, ai montaggi di Faussone e alle sintesi chimiche di laboratorio: l'affinità tra queste forme creative è che entrambe «possono dare la pienezza [...], insegnano a essere interi, a pensare con le mani e con tutto il corpo» (989). Non sorprende quindi che Levi insista sul tema della creazione, dato che è fondamentale per il tecnico e per l'uomo in quanto creatura con la «particolare attitudine a creare ed utilizzare strumenti» (*Il sesto giorno*, 1957, SN, OI 532).

Pur sapendo di correre il rischio di una semplificazione, per volontà di chiarezza ho raggruppato le osser-

vazioni sulla presenza di miti nei racconti riconducendole a quattro nuclei retorici, quattro *topoi* ricorrenti: il mito di Prometeo, la leggenda del Golem, il mito di Lilít e il mito dei centauri. Ad ognuno di loro è dedicato un capitolo, ma le osservazioni sul centauro sono a guisa di conclusione poiché tanto è già stato detto sulla centralità di questa figura per Levi, e il mio intento sarà dunque solo quello di metterla in relazione agli altri miti. Inoltre, ho scelto di non dedicare un capitolo intero al mito della creazione narrato in *Genesi* perché questo è un racconto talmente famoso e importante per la tradizione giudaico-cristiana da essere sempre presente nell'orizzonte di ogni narrazione che abbia a che fare con la creazione. Pertanto, i riferimenti a questo mito saranno di volta in volta presi in considerazione in connessione con ciascuno degli altri quattro miti. Ma per fare ciò è innanzitutto necessario dedicare una particolare attenzione al racconto che si propone fin dal titolo come un mito della creazione, *Il sesto giorno*. È dunque da qui che inizierò la mia esplorazione dei racconti di Primo Levi.

## 5. *Il sesto giorno (1946; 1957)*<sup>22</sup>

### 5.1 *Genesi*

Nel valutare il ruolo e il peso della presenza di elementi dei miti ebraici nella narrativa di Levi è da notare come compaiano in prevalenza simboli e forme del primo capitolo di *Genesi*, prediligendo dunque racconti sulle origini del popolo ebraico. Se si accetta l'ipotesi che Levi stia proponendo un mito fondativo per la civiltà del secondo dopoguerra, il ricorso a miti sull'origine dell'u-

<sup>22</sup> «Racconto pensato tra il 1946 e il '47, [...] reca come data di conclusione il 22 dicembre 1957» (*Note ai testi*, OI 1432).

manità si può interpretare come una strategia retorica per incrementare la forza mitica dei propri racconti.

Uno degli esempi più eloquenti dell'utilizzo di materiale mitico relativo alla creazione si trova nel racconto *Il sesto giorno*, un'esplicita elaborazione del mitologema, «una riscrittura in chiave comica del giorno della creazione dell'uomo, raccontata come la storia di una litigiosa commissione di esperti e di burocrati che non riesce a produrre un modello soddisfacente della nuova specie nota come Uomo, prima della scadenza assegnatale, alla fine del sesto giorno» (Gordon 157). Vi compaiono il mito biblico e, indirettamente, miti dello zoroastrismo, tramite la presenza come protagonisti delle divinità Arimane e Ormuz.

*L'incipit* introduce il lettore al tono burocratico utilizzato in buona parte del racconto e presenta l'operato svolto dalla commissione nella creazione del mondo e delle altre specie animali. Dopodiché sono enunciate quelle che devono essere le caratteristiche fondamentali della natura umana:

- a) particolare attitudine a creare ed utilizzare strumenti;
- b) capacità di esprimersi articolatamente, ad esempio mediante segni, suoni, o con qualsiasi altro mezzo che i singoli tecnici riterranno atto allo scopo;
- c) idoneità alla vita sotto condizioni di servizio estreme;
- d) un certo grado, da stabilirsi sperimentalmente al suo valore ottimale, di tendenza alla vita associata. (SN, OI 532-33)

Manualità, comunicazione, adattabilità e attaccamento alla vita, socialità: è questo insieme di caratteristiche che contraddistingue gli esseri umani. Tali nuclei tematici saranno poi recuperati e affrontati da Levi in molte altre opere, esplorandone proprietà, interazioni reciproche e valore etico. Questi tratti sono elencati in una direttiva

del «Consiglio direttoriale esecutivo», presentati come la volontà di un'autorità superiore che non compare in scena; tuttavia, non tutti i membri della commissione di esperti sono disposti ad accettare l'autorità delle istruzioni ricevute. È il dio Ormuz a esprimere dubbi sulle possibilità di realizzazione del progetto, insinuando che la Direzione abbia formulato la propria mozione «non senza leggerezza» e che, nonostante la sua «opposizione di principio alla creazione del cosiddetto Uomo», non si tirerà indietro perché è necessario il suo intervento per permettere che questa nuova specie venga creata «senza eccessivi traumi a lunga o breve scadenza» (533).

### 5.2 *Ormuz vs. Arimane*

Ormuz è una divinità zoroastriana conosciuta anche con il nome di Ahura Mazda, creatore benevolo e saggio (cfr. Boyce). Nella forma più nota del dualismo zoroastriano, a Ormuz si oppone Angra Mainyu, creatore di tutto ciò che è male e distruttore del bene, conosciuto anche come Arimane (cfr. Duchesne-Guillemin)<sup>23</sup>. Nel racconto di Levi le caratteristiche delle due divinità non sono esplicitate ma la loro opposizione è conservata. Infatti, nella prima nota scenica riferita a Ormuz si legge: «Durante tutto il discorso di Arimane ha dato segni d'inquietudine e disapprovazione»; e nella successiva nota Arimane viene descritto come «visibilmente contrariato» (532). Il quadro che si presenta al lettore, dunque, vede da un lato Arimane, pronto ad eseguire pedestremente gli ordini della Direzione, senza interrogarsi troppo sulle

<sup>23</sup> Giacomo Leopardi, nell'inno "Ad Arimane" (abbozzo del 1833), lo definisce «Re delle cose autor del mondo, arcana / malvagità, sommo potere e somma / intelligenza, eterno / dator dei mali e reggitore del moto».

implicazioni e le conseguenze delle caratteristiche che saranno proprie dell'uomo. Dall'altro lato vi è Ormuz, che si preoccupa dell'«equilibrio planetario attuale» e si oppone «di principio alla creazione del cosiddetto Uomo» (533) – pur essendovisi cimentato egli stesso in contesti differenti<sup>24</sup> – e che sembra voglia evitare la presenza di dolore e disarmonia nel mondo, piuttosto che realizzare un prodotto efficiente che sia conforme alle direttive.

Nell'organizzazione dei ruoli delle *dramatis personae* si può vedere un atteggiamento critico e problematizzante dell'autore, che lo porta ad esprimere una posizione ambigua nei confronti di quelle che sono le virtù umane, virtù su cui insisterà anche in altre opere. Ad esempio, è il demone distruttore a coordinare le attività per la creazione dell'uomo, non il demone buono e creatore; e l'e-logio dell'impurezza fatto da Levi in più occasioni è qui espresso dall'ambiguo Arimane, il quale deride Ormuz per i suoi tentativi di creare «Superbestie tutte raziocinio ed equilibrio, piene fino dall'uovo di geometria, di musica e di saggezza», sottolineando «la loro incompatibilità con l'ambiente che le circondava, ambiente per necessità florido e putrido insieme, pullulante, confuso, mutevole» (533)<sup>25</sup>. Tuttavia, Arimane prosegue il suo discorso con affermazioni su cui i commenti di scena ironizzano, e utilizza un linguaggio burocratizzato e aziendale che produce l'effetto di parodiare la volontà divina:

la direzione insiste e preme ora affinché venga finalmente affrontato di petto, con serietà e competenza, (*ripete con intenzione*) con serietà e competenza, ho detto,

<sup>24</sup> Arimane ricorda «la sua [di Ormuz] interessante relazione sul discutibile risultato di esperimenti simili da lei stesso condotti in varie epoche e su altri pianeti, al tempo in cui avevamo tutti le mani più libere» (533).

<sup>25</sup> Sulla necessità del caos per i processi creativi, cfr. *infra*, cap. 6, par. 2.3, il commento al racconto *Quaestio de centauris*.

questo ormai vecchio problema; ed affinché faccia la sua comparsa l'ospite atteso, (*liricamente*) il dominatore, il conoscitore del bene e del male; colui insomma che il Consiglio direttoriale esecutivo ebbe elegantemente a definire come l'essere costruito ad immagine e somiglianza del suo creatore. (*Applausi composti ed ufficiali*). (534)

Lo stesso personaggio, dunque, può esprimere tesi che sono condivise dall'autore ma anche tesi che questi rifiuta (Levi non ritiene che l'uomo debba essere dominatore della natura). Tale atteggiamento autoriale è ricorrente in molte opere di Levi, il quale spesso presenta questioni etiche e posizioni ideologiche senza fare una precisa scelta di campo. È così che l'autore costruisce la «trappola morale»: in ogni racconto vengono presentati più di un punto di vista e considerazioni etiche di varia natura, anche contrastanti. L'organizzazione retorica del racconto risulta quindi complessa, formata da più elementi interagenti senza che vi sia un principio regolatore assoluto che guidi il discorso. L'autore dispone le pedine sulla scacchiera e fa emergere la questione etica tramite una costruzione dialogica (cfr. Bachtin; Sini): la trappola morale è così innescata e sta alla responsabilità del lettore continuare la riflessione ed eventualmente agire di conseguenza<sup>26</sup>.

### 5.3 *Arimane: con Dio o contro Dio?*

Talvolta sono i personaggi stessi a presentare situazioni paradossali facendosi carico di due punti di vista apparentemente in contrasto. È il caso di Arimane, il

<sup>26</sup>Ma si ricordi anche che «lingua e scrittura sono per lui organi dell'indefettibile 'responsabilità' dello scrittore e ne recano il peso» (Mengaldo, "Lingua e scrittura in Levi" 196).

quale sembra comportarsi in modo subdolo poiché, da un lato, agisce in ossequio ai superiori sollecitando i colleghi ad attenersi alle istruzioni ricevute. Dall'altro lato, però, enunciando le volontà della Direzione in un crescendo enfatico, inserisce anche un attributo umano – «conoscitore del bene e del male» (534) – che contraddice la tradizione biblica e rivela l'aspetto diabolico del demone zoroastriano. In *Genesi* l'uomo non viene creato conoscitore del bene e del male, è solamente dopo aver mangiato il frutto dell'albero proibito che egli accede a questa conoscenza. In *Genesi* (3:1-5) è il serpente tentatore, qui è Arimane a volere che l'Uomo trasgredisca il divieto di Dio. In questa prospettiva non sorprende che proprio la figura del serpente sia evocata nei sogni di Arimane, fantasie che lasciano presagire la possibilità che egli stia tramando qualcosa che si discosta dai progetti divini:

Non vi nascondo che, fra le molteplici forme e figure create dalla vostra arte e dal vostro ingegno, nessuna più di quella del serpente ha destato la mia ammirazione. È forte ed astuto: «La più astuta delle creature terrestri», è stato detto da ben più alto Giudice. (*Tutti si alzano e si inchinano*). [...] È un avvelenatore abile e sicuro: non gli dovrebbe essere difficile diventare, secondo i voti, il padrone della terra; magari facendo il vuoto attorno a sé. (540)

Qui come altrove nel racconto, la nota di scena che segue la citazione biblica svela l'ironia dell'autore, gettando ulteriori dubbi sulla sincerità dell'ossequio di Arimane, il quale «ride verde» quando si trova costretto a riconoscere la veridicità delle obiezioni a lui rivolte, rivelando poi quali siano i suoi sogni segreti:

[non] vi nascondo un certo disappunto, poiché in questi ultimi tempi ho spesso pensato all'aspetto suggestivo

che avrebbe presentato la superficie terrestre, solcata in ogni senso da poderosi pitoni variopinti [...]. (541)<sup>27</sup>

Inoltre, Arimane manifesta anche una certa preoccupazione per possibili interferenze a discapito del proprio ruolo nella gerarchia divina, rinforzando nel lettore il sospetto che non sia molto fedele alla Direzione:

E mi si dice che non basta, e che è prossima l'assunzione nientemeno che di un sovrintendente delle Cose dello Spirito, che ci metta tutti sull'attenti... (*Si accorge che si è lasciato andare troppo lontano, tace brusca-mente e si guarda intorno con un certo imbarazzo. [...]*). (542)

Arimane non si cura delle implicazioni legate alla specificità della natura umana, qualunque essa sia, è piuttosto interessato al mantenimento del proprio potere e all'estensione della propria influenza sul pianeta Terra, dove vorrebbe che regnasse un rettile – un essere creato a propria immagine e somiglianza, un dominatore assoluto e distruttore che faccia il vuoto intorno a sé (540). Ma alla fine accetta che l'Uomo sia uccello, confermando che fin dall'origine del mondo «le soluzioni di compromesso sono una regola più che una eccezione» (538). Non è difficile notare analogie importanti tra questa divinità zo-roastriana e il Satana biblico: l'associazione col serpente

<sup>27</sup> Cfr. il saggio *Covare il cobra* (1986, RS, OII 990-93) in cui il serpente è simbolo degli esiti dannosi cui può portare la ricerca scientifica. Anche lì, come nel racconto *Il sesto giorno*, vi è un'esortazione alla responsabilità etica di coloro che sono creatori, inventori, ricercatori, ovvero artefici del futuro dell'umanità. Cfr. anche: «Il serpente aderisce alla terra, è terra, mangia terra (Gen 4:14), come il verme, di cui è una versione ingrandita, e il verme è il figlio della putredine» (*Bisogno di paura*, 1984, AM, OII 848-52).

(Genesi 3:1-5), la volontà che l'uomo sia conoscitore del bene e del male (3:1-5, 3:22) e la possibilità di estendere il proprio regno sulla Terra (Matteo 4:8-9; Luca 4:5-7)<sup>28</sup>. A questo proposito mi sembra rilevante che in *Giobbe* – uno dei libri del *Tanakh* di cui si ha la certezza che Levi avesse una conoscenza approfondita (cfr. *Il giusto oppresso dall'ingiustizia*, 1980, RR, OII 1369) – Satana appare come un servitore, proprio come Arimane; non è ancora un avversario propriamente detto, bensì uno dei «figliuoli di Dio» (*Giobbe* 1-2).

#### 5.4 Ormuz e l'origine della «spaccatura paranoica»

È Ormuz colui che espone tutte le debolezze e le fragilità connesse al «progetto Uomo». Il fatto che sia una divinità positiva e solare a contrastare i piani del Dio ebraico che si nasconde dietro l'appellativo «la Direzione» accresce ulteriormente la complessità dell'organizzazione retorica del racconto, poiché mette in scena un conflitto tra due divinità – quella zoroastriana e quella ebraica – con molti tratti in comune e che dovrebbero avere una funzione simile nell'ordine del cosmo.

Nella sua arringa finale, il saggio Ormuz – un personaggio che si prende molto sul serio, al contrario di Arimane, il quale risulta comico il più delle volte – espone in modo appassionato ma razionale le proprie perplessità sulla compresenza nella stessa creatura di un cervello sviluppato e di istinti sessuali. Per questo esorta la commissione ad una responsabilità etica, la stessa su

<sup>28</sup> Cfr. «[Angra Mainyu] had to flee from the face of the earth (Yt. 17.19) when Zoroaster was born. He nevertheless tempted the prophet, promising him the sovereignty of the world, if he would only reject the faith of Mazdā (Vd. 19.6ff.)» (Duchesne-Guillemin).

cui Levi insisterà anche in altre opere, un richiamo alla consapevolezza delle proprie azioni<sup>29</sup>, perché «colui che sta per nascere sarà nostro giudice. Non solo i nostri errori, ma tutti i suoi, per tutti i secoli a venire, peseranno sul nostro capo» (OI 545). Nella fattispecie, secondo l'ordinata razionalità di Ormuz<sup>30</sup>, il quale ragiona seguendo «il Bene e il Vero» (544), se la commissione commetterà l'errore di creare un Uomo dalla duplice natura questa sarà una loro colpa poiché «il fardello che dovrà portare sarà grave». Il timore di questa divinità benigna nasce dalla considerazione che «il sesso è stato in primo luogo una spaventosa complicazione, ed in secondo, una fonte permanente di pericoli e di grane» che non sempre possono essere limitati dall'intervento del cervello.

Un dio cui sta a cuore l'«uniformità di comportamento» non può che essere spaventato da questa creatura duplice che «sarà un centauro, uomo fino ai precordi e di qui belva», con un'anatomia che «non potrà apparire altrimenti, a questo animale pensante, che un simbolo beffardo, una confusione abietta e conturbante, il segno del sacro-sozzo, della sragione bicipite, del caos, incastonato nel suo corpo, irrinunciabile, eterno»<sup>31</sup>. Il dio razionale e

<sup>29</sup> «È questo un tasto su cui Levi insiste molto e a tutti i livelli: “La malattia più grave, fra le molte che ci affliggono è il rifiuto della responsabilità” [*Lettera a Lattanzio: «Dia le dimissioni»*, 1977, OI 1220]; “di colpa e errori si deve rispondere in proprio, altrimenti ogni traccia di civiltà sparisce dalla faccia della terra” [*Un testamento*, 1977, L, OII 146]; Parini è “un galantuomo” e un poeta “responsabile di ogni parola che abbia mai scritto” [*Gli hobbies*, 1977, RR, OII 1396]» (Antonello, “La materia, la mano, l'esperienza” 112-13).

<sup>30</sup> Entrambi i discorsi pronunciati da Ormuz iniziano con l'affermazione «non ho mai fatto mistero» (533 e 543), quasi a voler rimarcare la volontà di trasparenza implicata dal discorso razionale.

<sup>31</sup> Cfr. «[p]oiché l'uomo è centauro, groviglio di carne e di

sapiente difende le proprie convinzioni e suggerisce che la specificità dell'uomo è di essere una creatura pensante, proprio come le «Superbestie» raziocinanti e sagge che egli aveva tentato di creare in epoche precedenti.

Tramite i discorsi di Ormuz, l'autore esprime in modo enfatico il disagio per l'ossimorica condizione umana di essere una creatura in cui convivono due nature inconciliabili: è questa la prima rappresentazione della celebre «spaccatura paranoica» (1966, CI 107). L'uomo è destinato a sentirsi diviso e contrastato, e in più occasioni Levi tenterà di rappresentare questo tratto della condizione esistenziale umana, ricorrendo in particolare alla figura del centauro, ma anche tramite altri miti. Il passo appena citato, però, è l'unico luogo in cui sia spiegato perché questa spaccatura esistenziale sia «paranoica». La motivazione proposta è che il corpo umano sia un «simbolo» permanente di questa divisione, un «segno» sempre presente della tensione connaturata all'uomo. «Irrinunciabile» e «eterno» sono gli aggettivi utilizzati per descrivere il rapporto tormentato con il corpo e le passioni, due qualificazioni che affermano che l'uomo non può sfuggire alla propria condizione (ecco l'origine della paranoia) e che nonostante la sua natura pensante non potrà mai dominare definitivamente il caos presente in se stesso e nel mondo.

Si ricorderà come nell'introdurre la possibilità della funzione mitica dei racconti abbia insistito, piuttosto che sugli aspetti individuali, sul più ampio valore fondativo per una nuova società. Il discorso di Ormuz, però, presenta anche la struttura drammatica tipica dei miti,

mente, di alito divino e di polvere» (*Argon*, 1973, SP, OI 746). Cfr. anche «the centaur remains a prime example of the monstrous, whose absolute Otherness renders it a quintessential polysemic representation of what is repressed by a hegemonic and falsely homogeneous culture» (Punday 820, citato in Beneduce 36).

mostrando come all'essere umano sia connaturata una tensione indissolubile. Quindi, da un lato vi sono elementi che rimandano all'aspetto etnologico-sociale del mito, dall'altro a quello psicologico-individuale. Non credo comunque che sia necessario soffermarsi su questa distinzione poiché i due aspetti sono strettamente legati e i riflessi dell'uno sono visibili nell'altro. Nei racconti che si focalizzano sulla spaccatura paranoica, infatti, questa non è mai solo un problema del singolo individuo: Levi sa riproporre il conflitto interiore vissuto da ogni essere umano come un problema etico che riguarda i rapporti interpersonali e l'organizzazione della società. Si potrebbe affermare con Martin Buber che «il processo nell'anima dell'uomo diventa processo nel mondo: venendo conosciuta, l'antiteticità, sempre latente nella creazione, irrompe nella realtà attuale; diviene esistente» (Buber, *Immagini del bene e del male* 23)<sup>32</sup>. E seguendo la stessa logica in direzione inversa, il fatto di esperire l'antiteticità del mondo può spingere l'uomo (in modo paranoico oppure no) alla ricerca dell'origine di tale condizione conflittuale in se stesso. La piena comprensione di questa condizione non è possibile, ma il percorso di conoscenza che permetta di avvicinarsi alla comprensione è costituito dalla formazione di un *kósmos symbolikós*.

### 5.5 La creazione biblica

Il racconto si conclude con una prova brillante dell'umorismo di Levi, grazie ad una soluzione narrativa capace di condensare in un unico sintagma quattro figure retori-

<sup>32</sup> Cfr. «Tewje sente la spaccatura che divide il mondo, ed egli stesso è dolorosamente diviso; in quanto ebreo diasporico, il suo destino è la lacerazione» (*Un loico indomito*, 1980, RR, OII 1473).

che che amplificano l'un l'altra il proprio effetto scenico: l'intervento *deus ex machina*, la citazione, l'allusione e la metanarrazione. Mi riferisco al seguente paragrafo:

Non ci hanno aspettati: non avevo ragione di avere fretta? Ancora una volta, hanno voluto farci vedere che noi non siamo necessari, che sanno fare da soli, che non hanno bisogno di anatomisti, né di psicologi, né di economisti. *Possono ciò che vogliono.* (OI 546; corsivo mio)

Il narratore agisce come *deus ex machina* ponendo fine alla discussione dei consiglieri e lo fa per mezzo della celebre citazione dantesca (*Inferno* III, vv. 95-6), la quale allude al Dio ebraico-cristiano che interviene nel racconto, ed è anche un commento metanarrativo sull'intervento arbitrario del narratore, il quale a sua volta può fare ciò che vuole per portare il racconto allo scioglimento della tensione narrativa<sup>33</sup>.

Se sul piano retorico la soluzione risulta eccellente, non si può dire lo stesso della soluzione biblica al problema della creazione dell'uomo. Il testo religioso è infatti bersaglio di scetticismo e il personaggio che Levi ritiene più adatto a farsi carico di questa accusa è Arimane, con il suo modo di fare da comico burocrate, piuttosto che il polemico ma serio Ormuz. In questo modo il racconto si conclude con un tono umoristico, il quale è legato in un primo momento alla rappresentazione di un Consiglio sorpreso e perplesso di fronte alle procedure adottate per la creazione dell'uomo e della donna, ed è poi mantenuto elencando gli oneri burocratici ad essa connessi. L'umorismo che vira verso il *nonsense* mette in dubbio l'efficacia del mito biblico e presenta l'insolubile

<sup>33</sup> Cfr. «[I]nterviene Dio Padre con tutta la sua autorità, li esautora, e in un istante crea un uomo mammifero, vagamente scimmiesco» (*Itinerario di uno scrittore ebreo*, 1982, OII 1223).

dilemma che ossessionerà questa «anomala creatura»: «Se e quanto esso corrisponda ai requisiti che ci erano stati proposti, o se non si tratti invece di un uomo per pura definizione e convenzione, non ho elementi per stabilire» (OI 547).

Sintetizzando, nel racconto *Il sesto giorno*, già dal titolo, è l'uomo ad essere al centro del discorso e la narrazione si sviluppa attorno alla questione della condizione esistenziale umana. La funzione mitica di questo racconto, quindi, si esplica in riferimento al mitologema della creazione dell'uomo e della donna. Per quanto riguarda la configurazione forma-funzione propria dei miti, è la conclusione a mettere in evidenza tale proprietà: in tutto il racconto sono esposte le difficoltà e la complessità del progetto Uomo, compreso il dramma della compresenza di ragione e passione, ma nella conclusione tutto ciò rimane un mistero insoluto e incomprensibile, da accettare così com'è in quanto volontà di un imperscrutabile progetto divino:

... No, signori, non so molti particolari. Non so se si siano consultati con qualcuno, o se abbiano seguito un ragionamento, o un piano lungamente meditato, o l'intuizione di un attimo. [...] In questa creatura hanno infuso non so che alito, ed essa si è mossa. Così è nato l'Uomo, o signori, lontano dal nostro consesso: semplice, non è vero? (547)

Tutt'altro che semplice, ovviamente. Con la sua organizzazione retorica, la sua «struttura drammatica», questo mito leviano presenta l'essere umano come una creatura anomala e complessa, combattuta tra due poli contrastanti, tra volontà ordinatrice e desiderio.

Nella breve introduzione al passo di *Giobbe* antologizzato ne *La ricerca delle radici*, Levi attribuisce a Dio un epiteto a mio avviso fondamentale per comprendere

l'origine della condizione umana in quanto scissione fra poli antitetici: «Dio creatore di meraviglie e di mostri» (*Il giusto oppresso dall'ingiustizia*, 1980, RR, OII 1369)<sup>34</sup>. In una prospettiva umana – non metafisica e senza pretese ontologiche – da Dio vengono sia il bene sia il male, e «[c]onoscenza del bene e del male» non significa altro che conoscenza delle antitesi che l'antica letteratura del genere umano indica con questi due concetti» (Buber, *Immagini del bene e del male* 20). Il Dio ebraico di *Genesi* 1-3 è colui che

conosce le antitesi dell'essere, nate dal suo atto creativo; le abbraccia senza esserne toccato, si trova rispetto a loro in una condizione di assoluta superiorità e, insieme, di assoluta intimità, mantiene con loro una relazione diretta (questo è manifestamente il significato originario del verbo ebraico «conoscere»: avere un contatto immediato) proprio in quanto sono i poli opposti dell'essere del mondo. [...] La «conoscenza» acquisita dall'uomo per aver assaggiato il frutto miracoloso è sostanzialmente diversa. È negata la capacità di abbracciare in modo dominante e insieme intimo gli opposti a colui che, malgrado l'immagine-e-somiglianza, partecipa soltanto dello stato di creatura, ma non alla creazione, a colui che è atto soltanto a generare e a procreare, ma non a creare. Bene e male, condizione positiva e condizione negativa dell'esistenza, entrano nella sua conoscenza viva; mai però possono essergli presenti assieme. Egli conosce l'antiteticità solo trovandosi in essa [...]. (21-22)<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Sulla dialettica fra meraviglia e mostruosità, cfr. anche *infra*, cap. 4, par. 2.

<sup>35</sup> In riferimento alla capacità creativa dell'uomo, cfr. *infra* le osservazioni su Prometeo (cap. 3, par. 2) e sul Golem (cap. 4, par. 3.2); ma cfr. anche *infra*, cap. 5, par. 2.3, a proposito dei limiti di Dio in relazione alla Shekhina-Lilit.

Credo che dai racconti di Levi emerga una concezione della specificità dell'uomo che è simile a quanto sostiene Buber, ed è forse per questo motivo che Levi ama così tanto la storia di Giobbe: «[p]erché questa storia splendida e atroce racchiude in sé le domande di tutti i tempi, quelle a cui l'uomo non ha trovato risposta finora né la troverà mai, ma la cercherà sempre, perché ne ha bisogno per vivere, per capire se stesso e il mondo» (*Il giusto oppresso dall'ingiustizia*, 1980, RR, OII 1369). A causa della propria limitata possibilità di comprensione, all'uomo sembrerà sempre di vivere «una contesa diseguale: Dio creatore di meraviglie e di mostri lo schiaccia sotto la sua onnipotenza». Una situazione non molto diversa da quella raccontata ne *Il sesto giorno*.

Tale conflitto è presente nel racconto in modi diversi e su tre livelli: nella figura di Arimane, personaggio ambiguo che segue gli ordini divini ma è guidato anche dai propri desideri; nell'opposizione tra Arimane e Ormuz, araldi di “passione” e “ragione”; e nella soluzione anatomica ibrida che la commissione sceglie per l'Uomo. Nessuno dei conflitti, però, trova una pacificazione: l'uomo «conosce l'antiteticità solo trovandosi in essa», cioè vivendo in uno stato di tensione. L'unica soluzione attuabile è lo scioglimento della tensione narrativa: il racconto, come il mito, risulta essere l'unica formazione di compromesso possibile per affrontare la spaccatura paranoica<sup>36</sup>.

<sup>36</sup>Una tesi analoga è sostenuta da Marco Belpoliti, il quale insiste sul carattere parodico dei racconti di Levi: «Possiamo dire che la parodia è una soluzione di compromesso tra le sue differenti identità o polarità: ex deportato e scrittore, chimico e scrittore. [...] Ogni racconto di Levi, anche quelli più divertenti, spiritosi, amabili, leggeri, 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» (“Il centauro e la parodia”

Il racconto *Il sesto giorno* è un buon esempio di come un racconto novecentesco possa avere una funzione mitica, ossia proporre figure che siano simboli di una condizione esistenziale, mostrandone i limiti e i vincoli ma senza proporre un'interpretazione definitiva di tale condizione. Al contrario dell'allegoria, grazie alle forme simboliche che costruisce, il mito non irrigidisce l'immaginazione, ne orienta invece le possibilità di sviluppo mettendo in risalto l'imprevedibilità del creato e della creatività. Anche nei miti di cui tratterò nei prossimi capitoli la forza della creazione emerge come caratteristica fondamentale dell'esistenza, quasi come se Levi, avendone afferrato l'importanza, si cimentasse con questo tema trattandolo da prospettive diverse e con vari strumenti. Fra questi scegliendo anche di ricorrere ad un'enciclopedia mitica in cui si incontrano titani, Golem, diavolesse e centauri.

xiii-xiv). A mio avviso, questo è vero anche per il racconto *Il sesto giorno*, ma la parodia è solo uno degli aspetti che contribuiscono alla formazione di compromesso.

### 3. PROMETEO

questo libro fa vedere che l'avventura c'è ancora, e non agli antipodi; che l'uomo può mostrarsi valente e ingegnoso anche in imprese di pace; che il rapporto uomo-macchina non è necessariamente alienante, ed anzi può arricchire o integrare il vecchio rapporto uomo-natura. (*L'avventura tecnologica*, 1980, RR, OII 1444)

#### *1. Prometeo maestro degli uomini*

Sebbene Levi non abbia mai insistito particolarmente sulla figura di Prometeo, il mito dell'eroe che ha osato sfidare Zeus e ha donato il fuoco agli uomini è forse quello che si articola in modo più complesso e capillare nei suoi racconti di finzione. All'interno di un percorso che si propone di mettere in evidenza le varie trame fra miti e fenomenologia della creazione, il mito di Prometeo è calzante per varie ragioni e, soprattutto, introduce un aspetto fondamentale della questione: la creazione intesa come intreccio fra *poiesi* e *antropopoiesi*, due dimensioni ampiamente esplorate nei racconti di Levi. Le occorrenze delle varie forme della creazione e dell'invenzione «si richiamano reciprocamente e, alla fine, pongono gli stessi interrogativi, forse contenuti al meglio nella connessione tra il fare dell'uomo e il suo farsi, tra l'uomo come “fab-

bro” e l’uomo come “fabbro di se stesso”, “faber sui” [*Il fabbro di se stesso*, 1968, VF, OI 702; *François Rabelais*, 1964, AM, OII 645]» (Gordon 173)<sup>1</sup>.

In tale prospettiva, il mito di Prometeo offre un’ enorme quantità di risorse retoriche e tematiche, dunque non sorprende che l’*inventio* di Levi si rivolga di frequente ad esso. Prometeo è il previdente e il preveggen- te, figura «dal pensiero complesso e accorto» (Th., v. 511<sup>2</sup>), «un essere formidabile, capace di trovare scampo anche nelle situazioni impossibili» (Pr., v. 59), colui che dona agli uomini «le cieche speranze» per sopportare la loro condizione mortale (v. 250), e il fuoco, «maestro di ogni arte» (vv. 110-11).

Non solo «i mortali possiedono tutte le arti grazie a Prometeo» (vv. 505-06), e quindi devono a lui tutte le proprie abilità e competenze; l’eroe greco è anche di esempio agli uomini per come sceglie di usare la sua capacità di giudizio, l’astuzia e l’abilità pratica che lo contraddistinguono. Prometeo è un esempio etico di chi sa assumersi la responsabilità delle proprie azioni: nella

<sup>1</sup> *Poesi e antropopoesi* sono due istanze a cui sono riconducibili tutti e cinque i tipi di quel «compendio o tassonomia dell’invenzione o dell’inventore moderni» individuati da Gordon nelle opere di Levi: «[I]l primo è l’invenzione come forma di ri-configurazione o trasposizione imitativa di fenomeni esistenti [...]; il secondo tipo è l’invenzione di un nuovo linguaggio, di un nuovo codice o canale di comunicazione [...]; il terzo è l’invenzione in quanto analisi dei meccanismi [...]. Il quarto tipo compie il breve passo che separa l’“invenzione” dall’affine virtù dell’“inventiva”, proseguendo poi verso l’“ingegno” e l’“astuzia” [...]. La quinta [...] è l’invenzione narrativa o letteraria» (169-72). Cfr. Bartezzaghi, “Le cosmichimiche di Primo Levi” (61-76).

<sup>2</sup> Le citazioni da *Teogonia* (Th.) e da *Opere e giorni* (Op.) sono tratte da Esiodo, *Tutte le opere e i frammenti*. Le citazioni da *Prometeo incatenato* (Pr.) sono tratte da Eschilo, *Le tragedie*.

tragedia di Eschilo egli lo afferma («Volevo, volevo farlo il mio sbaglio: non intendo negarlo!», v. 265) e il coro lo ribadisce («la scelta è stata tua: troppo onore hai fatto ai mortali», vv. 543-44). Le grandi abilità e l'atteggiamento responsabile fanno di Prometeo un eroe estremamente in sintonia con l'etica di Levi<sup>3</sup>, ma il titano è celebre anche per un aspetto che non si addice ad essere incluso fra «le virtù dell'uomo normale»: la *hybris*, l'eccesso che viola il precetto greco della giusta misura (*méden agàn*), un valore molto importante anche per Levi. Tale eccesso è enfatizzato anche dal commento del coro, il quale rimprovera a Prometeo il «troppo onore» concesso agli uomini, un gesto che esorbita dall'ordine imposto da Zeus e dall'etica del dono, poiché i mortali non possono contraccambiare il favore ricevuto (934).

Per tale motivo, nella tragedia di Eschilo non vi è corrispondenza tra caratteristiche dell'eroe e valori etici proposti dall'insieme dell'opera, tra funzione del personaggio e funzione del discorso. Questa discrepanza nella costruzione retorica della narrazione impone di considerare non solo la figura di Prometeo, bensì il mito nella sua totalità come parte dell'enciclopedia a cui Levi attinge per le sue variazioni sul tema della creazione. Inoltre,

<sup>3</sup> «I poeti, e chiunque eserciti una professione creativa ed individuale, hanno in comune con gli scacchisti la responsabilità totale dei loro atti. [...] Anche se solo in occasione di un gioco, [sono] adult[i] e matur[i]» (*Gli scacchisti irribabili*, 1981, AM, OII 764). Ma i risvolti negativi e i limiti di un atteggiamento eccessivamente individualista sono poi esplorati, ad esempio, nel racconto *Protezione* (1968-70, VF, OI 573-77), o nel commento alla vicenda di Falaride e Perillo, narrata da Plinio nelle *Naturalis Historiae* (XXXVII, 89): «Se l'opera era stata inventata da Perillo, e proposta a Falaride, non c'è dubbio che Perillo, a quel tempo già famoso, meritava di essere punito (ma non necessariamente così, e non da Falaride, che accettando il manufatto si era reso complice dell'inventore)» (*Covare il cobra*, 1986, RS, OII 990-91).

non è solo la tragedia di Eschilo il testo a cui rivolgersi per comprendere il rapporto di Levi col mito, poiché un racconto così celebre come quello di Prometeo è narrato anche in altri testi ampiamente disponibili e noti: la *Teogonia* e le *Opere e giorni* di Esiodo, il *Prometeo incatenato* di Eschilo e la *Biblioteca* di Apollodoro.

In merito al rapporto fra Prometeo e gli uomini, è opportuno ricordare che nelle fonti che precedono cronologicamente la tragedia di Eschilo l'eroe non agisce spinto da amore per gli uomini ma per una gara di abilità e di inganni con Zeus (Th., vv. 534-616; Op., vv. 42-105). Tale aspetto si riflette in alcuni dei personaggi prometeici di Levi, i quali agiscono egoisticamente per provare la propria abilità, dunque cedendo alla *hybris*. In questi casi, l'aspetto filantropico, quando viene menzionato, è sbeffeggiato. Ad esempio, Alberto, il compagno di Levi nel lager, sostiene che «Prometeo era stato sciocco a donare il fuoco agli uomini invece di venderlo: avrebbe fatto quattrini, placato Giove ed evitato il guaio dell'avvoltoio» (*Cerio*, 1974, SP, OI 863). Alberto è sì un Prometeo a tutti gli effetti:

risalta come un eroe nell'antierico mondo del campo di concentramento, per il suo ottimismo costruttivo, la sua resistenza al sistema del campo, ragionata e istintiva al tempo stesso [analoga alla resistenza di Prometeo al nuovo ordine imposto da Zeus], per la sua forza e la sua buona volontà, la sua libertà e, infine, per "la sua astuzia" [...]. Per tutte queste qualità, Alberto è una specie di protettore per Levi nel campo, simile a Prometeo che protesse l'uomo dalla volontà distruttiva di Zeus. (Gordon 168)

Tuttavia, bisogna ricordare che il mondo del lager è un mondo in cui ogni forma ed ogni comportamento sono "viziati", esasperati, deformati; e infatti Alberto-

Prometeo non dona gratuitamente agli altri come invece fa l'eroe di Eschilo. Alberto non è un eroe tragico, non vi è *pathos* nella sua azione scenica; è invece personificazione delle abilità prometeiche. Sembra che Alberto agisca sfidando i Nazisti, in un gioco di abilità con cui vuole mostrare di possedere ancora la propria libertà a dispetto del loro potere: «Ho sempre visto, e ancora vedo in lui, la rara figura dell'uomo forte e mite, contro cui si spuntano le armi della notte» (1947, SQU, OI 51). Nel contesto del lager e della narrazione leviana Alberto è veramente un eroe, ma la sua generosità appare un effetto collaterale della titanica impresa di mantenersi umano e resistere al regime nazista. Paradossalmente, contropartita del fatto di avere tale funzione è che il personaggio risulta inevitabilmente idealizzato e “non-umano”, poiché non sembra soffrire per la propria condizione – e la sofferenza è l'unica certezza dell'esistenza (*Un testamento*, 1977, L, OII 147) – anzi, commentando il mito greco addirittura schernisce l'unico tratto “umano” che la tradizione, da Eschilo in poi, attribuisce a Prometeo: la filantropia.

Il personaggio di Alberto, però, non è certo interpretabile e giudicabile alla stregua delle altre figure disumanizzate del lager. La sua ipostatizzazione eroica è dovuta al fatto che la funzione del personaggio è legata al contesto scenico: in un ambientazione extra-ordinaria come quella del lager diventa importante affermare la possibilità di sfuggire all'ordine vigente, c'è bisogno di un Prometeo che usi il proprio ingegno – e non la forza e la violenza (*kratos e bia*), strumenti dei nazisti e di Zeus – per scovare quelle «sacche d'eccezione» (*Il rito e il riso*, 1974, AM, OII 798) nel sistema lager. In Eschilo, «sono la sottomissione al potere del destino e il suo riconoscimento che fanno del Titano un eroe da tragedia» (Calame, *Prométhée généticien* 62). Nell'opera di Levi, invece, parlando di quella «stagione diversa» (*Cerio*, 1974, SP, OI 862) che è stata Auschwitz, l'esi-

genza non è quella di rappresentare l'accettazione della condizione di prigionia, quanto piuttosto di evidenziare come, per sopravvivere, sia necessario non dimenticare ciò che è tipicamente umano, la speranza e l'ingegno donati da Prometeo-Alberto, e la dignità che deriva dal loro esercizio<sup>4</sup>.

La valenza del mito in questo brano, però, non è circoscritta al passato. Nel momento in cui il tempo della narrazione ritorna al presente, in un mondo in cui Levi è un uomo libero, vi è un indizio testuale che ridimensiona il valore eroico di Alberto. Infatti, il motto nei confronti della "sciocchezza" di Prometeo («era stato sciocco a donare il fuoco agli uomini invece di venderlo»; *Cerio*, 1974, SP, OI 863) dissimula l'ironia di Levi, il quale simpatizza con la genuina generosità dell'eroe greco e controbatte alle parole di Alberto affermando che su di lui «[q]uesto discorso, della necessità di essere astuti» ha sempre avuto un «modesto risultato; anzi, [il] risultato paradossale di sviluppare in [lui] una pericolosa tendenza alla simbiosi con un autentico astuto, il quale ricavasse (o ritenesse di ricavare) dalla convivenza con [lui] vantaggi temporali o spirituali» (863). In questa prospettiva Alberto è un autentico astuto e le sue azioni non sono eroiche, perché motivate, almeno in parte, da interessi personali.

Il mito, dunque, si presenta stratificato e operante su più livelli discorsivi, non concedendo di stabilire una funzione univoca per esso. Le forme mitiche, anche atinte da narrazioni differenti (Esiodo e Eschilo, nel caso appena citato), confluendo in un nuovo racconto possono svolgere varie funzioni e interagire tra di loro grazie a quei processi di trasformazione che il nuovo contesto permette di attuare. Un'organizzazione retorica di questo

<sup>4</sup>Cfr. anche la forma di resistenza e la dignità del prigioniero Steinlauf, basate sulla «facoltà di negare il nostro consenso» (1946, SQU, OI 35), cioè sull'uso responsabile della ragione.

tipo, in cui vi è una tensione tra le specifiche funzioni degli elementi della narrazione e la globale funzione etica del discorso, è riscontrabile anche in molti altri racconti. Per la complessità delle connessioni attivate dai temi affrontati, per la loro attualità nelle contingenze storiche in cui Levi viveva e per la ricchezza di sfumature delle qualità e delle azioni dell'eroe, il mito di Prometeo si offre come un'enciclopedia dotata di una notevole densità semiotica, la quale può quindi essere richiamata in una grande varietà di narrazioni.

Ho voluto soffermarmi su un esempio tratto da un racconto storico di Levi perché le caratteristiche riscontrabili in Alberto sono successivamente declinate anche nei racconti di finzione, in situazioni di volta in volta diverse: come attributi di uno o più personaggi, ponendo l'accento su qualità di volta in volta diverse, in alcuni casi esplorandone le potenzialità, in altri soppesandone le conseguenze. A volte è l'aspetto mitico dei doni prometeici ad essere valorizzato, in altre il racconto insiste sulla tragicità degli eroi in scena, ossia sulla personale assunzione di responsabilità del proprio destino. Prima di considerare le occorrenze del mito nei racconti di finzione, però, è utile riflettere su quali siano i doni di Prometeo agli umani, valutando il loro ruolo in relazione all'epistemologia e all'etica di Levi, in particolare in riferimento alla costruzione dialogica fra poiesi e antropopoiesi, fra creazione e creazione di sé.

## *2. Poiesi: homo faber*

Una delle caratteristiche costitutive dell'uomo è di essere "fabbro": secondo una delle «specificazioni» della natura umana date da Levi, «l'uomo è costruttore di recipienti; una specie che non ne costruisce, per definizione non è umana» e tale competenza tecnica è «indizio di

due qualità che, nel bene e nel male, sono squisitamente umane. La prima è la capacità del pensare al domani. [...] La seconda [...] è la capacità di antivedere il comportamento della materia» (*Una bottiglia di sole*, 1985, RS, OII 958). Due talenti prometeici senza dubbio: il primo reso possibile solamente dal dono delle «cieche speranze» (Pr., v. 250), le quali rendono la vita desiderabile agli occhi degli uomini, capaci di dimenticare la propria condizione mortale e quindi di progettare, di “gettare avanti” il proprio pensiero. Il secondo è una variante limitata della virtù onomastica del titano: capacità di prevedere solamente in termini statistici, con una certezza solo approssimativa, che non deriva da un qualche potere soprannaturale, bensì dall’esperienza e dal confronto con la materia e, quindi, anche dall’errore (*Nichel*, 1974, SP, OI 801).

Il commento a Eschilo di Davide Susanetti riassume bene i motivi per cui il mito di Prometeo è importante per Levi:

[m]ettendo retoricamente in primo piano la propria persona e il proprio ruolo [...] Prometeo si autorappresenta e si celebra come il grande sapiente e il generoso benefattore. [...] Egli si aspetta il plauso e l’ammirazione del coro che lo ascolta, del gruppo delle divine Oceanine che sono venute a visitarlo. La sua tirata dovrebbe riempirle di meraviglia. Ma l’effetto sortito è diverso e, con ciò, anche *l’angolatura da cui guardare* questo prodigioso arsenale di scoperte.

Le Oceanine non hanno, in questa occasione, parole di lode e non si effondono, a loro volta, in una celebrazione del progresso. Si limitano a osservare come Prometeo sia *stravolto dal dolore* e abbia smarrito la sua intelligenza [...]. La luce della tecnica si eclissa nella dimensione del delirio e della confusione mentale, nella radicale impotenza che lo stesso protagonista deve ammettere. [...] L’azione di Prometeo appare come *un*

*inutile dispendio: un errore di valutazione che conduce allo scacco e che dimentica i rapporti di forza. (18-19; corsivi miei)*

I termini che ho enfatizzato ricorrono più di una volta nei saggi e nei racconti di Levi, sono i capisaldi della sua etica, in particolare degli aspetti creativi di essa. Dolore ed utilità sono i parametri con cui giudicare le azioni e il valore degli uomini; i cambiamenti di prospettiva e un procedere per prove ed errori sono il metodo promosso dalla sua etica<sup>5</sup>.

Nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, l'eroe illustra quale fosse la condizione degli umani prima che egli concedesse loro doni preziosi per riscattarsi dalla miseria.

Nello stato di natura precedente all'era della civilizzazione prometeica [...], [d]ifesa e insieme limite di questa loro condizione era il difetto di articolazione percettiva, una completa ottusità dei sensi, l'azzeramento delle facoltà estetiche e intellettive: privi di parola (νηπίους, v. 443), privi di vista e di udito (vv. 446-47), privi di discernimento (vv. 454 sgg.). Sprovvisi di organi e di mezzi che li rendessero abili [...]. (Centanni 929-30)

<sup>5</sup>L'etica del dolore è enunciata esplicitamente nel racconto *Un testamento* (1977, L, OII 145-48) e nei saggi *Contro il dolore* (1977, AM, OII 673-75) e *Il brutto potere* (1983, OII 1203-07). Damiano Benvegnù sintetizza in modo efficace la radicalità di questa concezione con il sintagma «*Patior ergo sum*», affermando che «differently from the solipsistic nature of the *Cogito*, Levi's formula not only shapes the ontological status of the first person, the "Ego", but inevitably applies to the presence of others» ("Primo Levi and the Question of the Animal" 90-91). Per quanto riguarda la prospettiva, gli errori di valutazione e le altre virtù dell'etica leviana legate alla capacità creativa, si veda la sezione "L'ingegno" in Gordon (99-173); cfr. anche la sezione "*Homo faber*" in Antonello, "La materia, la mano, l'esperimento" (103-15).

Gli esseri umani, dunque, sono incapaci di sentire e di interpretare, prima ancora che di fare, ed è proprio in questo ordine che, tramite l'insegnamento di competenze e la propria capacità di inventare e creare, Prometeo offre agli uomini la possibilità di uscire dallo stato di minorità che li caratterizza (Calame, *Prométhée généticien* 37). Insegna loro i saperi detti *sophismata* (Pr., vv. 459 e 470) – arti semiotiche che richiedono abilità e ingegnosità, e grazie alle quali è possibile sviluppare le facoltà intellettive (*gnóme*), arti fra cui vi sono il riconoscimento e l'interpretazione dei segni della natura (*sémata*, v. 498) – inventa per loro i numeri, le lettere e la scrittura, «memoria di tutto, madre feconda della poesia» (v. 461). Tra i doni vi sono poi i *mechanémata* (v. 469), mezzi tecnici inventati dal titano – giogo, carro e nave – che rendono possibili molte delle attività umane. «Tutti i prodotti dell'invenzione di Prometeo dipendono dall'intelligenza artigiana, dalla *métis* [...]. Corrispondono a dei saperi tecnici (*téchnai*) e a dei mezzi pratici (*póroi*) che permettono agli uomini mortali di sfuggire alle aporie del non-civilizzato» (Calame, *Prométhée généticien* 38)<sup>6</sup>.

Oltre a tutte le abilità e agli strumenti, dalle opere di Levi emerge più di ogni altra cosa che gli esseri umani hanno appreso da Prometeo la sua operosità e l'attitudine a tradurre in azione ogni moto dell'ingegno. I racconti presentano numerosi e variopinti esempi di questa disposizione verso il mondo, ma essa è riscontrabile anche nei saggi. Particolarmente suggestivo è il fatto che il valore dell'uomo sia valutato proprio in questi termini, su una scala che va dagli ardui viaggi spaziali alle più urgenti sfide terrene:

<sup>6</sup>Un esempio generale dell'importanza del mito di Prometeo nella concezione di ciò che è umano per Levi è il brano seguente: «le virtù dello scacchista, ragione, memoria ed invenzione, sono le virtù di ogni uomo pensante» (*Gli scacchisti irribili*, 1981, AM, OII 763).

Siamo animali singolari, solidi e duttili, spinti da impulsi atavici, e dalla ragione, e insieme da una «forza allegra» per cui, se un'impresa può essere compiuta, essa, sia buona o cattiva, non può essere accantonata ma deve essere compiuta.

Questa, del volo lunare, è un collaudo: altre imprese ci attendono, opere di coraggio e d'ingegno, ben altrimenti impegnative in quanto necessarie alla nostra stessa sopravvivenza; imprese contro la fame, la miseria, il dolore. Devono essere sentite, anche queste, come una sfida al nostro valore, e anche queste, poiché possono, debbono essere compiute. (*La luna e l'uomo*, 1968, RS, OII 928)<sup>7</sup>

Non è dunque senza importanza per un confronto con l'etica leviana il fatto che Eschilo presenti i doni prometeici come degli insegnamenti, delle invenzioni e delle scoperte aventi valore in quanto utili (*ophelémata*, vv. 251, 501, 507 e 613)<sup>8</sup>. E sarà interessante vedere come nei racconti venga di volta in volta valutata l'utilità, in base a quali parametri (sociali, economici, morali, ecc.) e all'interno di quali sistemi di relazioni (individuale, comunitario, ecologico, ecc.).

In generale, credo che il rapporto di Levi con il mito di Prometeo si configuri come una trasformazione retorica che circoscrive gli elementi del mito alla poiesi

<sup>7</sup>Cfr. «Siamo quello che siamo: ognuno di noi, anche il contadino, anche l'artigiano più modesto, è ricercatore, e lo è da sempre»; «[q]uanto alla ricerca di base, essa può e deve proseguire: se l'abbandonassimo tradiremmo la nostra natura e la nostra nobiltà di fucelli pensanti, e la specie umana non avrebbe più motivo di esistere» (*Covare il cobra*, 1986, RS, OII 992 e 993).

<sup>8</sup>Per l'utilitarismo etico di Levi, cfr. il capitolo "L'utile" in Gordon (83-98).

umana; un'operazione ermeneutica che accorda il mito ad un'etica della misura e del contegno. Ma questo ridimensionamento non è affatto una limitazione al pensiero di Levi, al contrario, è il tratto specifico della sua etica. Il pensare al futuro è una «*poiesis* prefigurante» (Centanni 931), facoltà di immaginare e progettare, condizione necessaria di ogni attività umana. Da un'altra prospettiva, inoltre, si può affermare che il misurarsi artigianalmente con la materia porta anche alla conoscenza di sé e dei propri limiti, offrendo la possibilità di migliorarsi (*Ferro*, 1974, SP, OI 778). In accordo alla poetica di Levi, è «in termini tecnico-operativi e pragmatici che potremo dunque cercare di accostarci alla natura umana» (Porro, “La cultura ibrida di Primo Levi” 125), ossia nei termini di una antropopoiesi.

### 3. *Antropopoiesi: homo faber sui*

Molto è stato già detto sulla convinzione di Levi che l'uomo debba essere *faber sui* e costruirsi dalla radici; così come è stato sottolineato anche lo stretto rapporto di questo principio etico con la valorizzazione dell'abilità artigiana e di un atteggiamento pragmatico. In particolare è stato posto l'accento su come tale concezione sia dovuta alla formazione scientifica dell'autore, alla passione per l'alpinismo ma, in modo non trascurabile, anche alle letture di gioventù<sup>9</sup>. A mio avviso, però, è il mito di Prometeo il *topos* privilegiato di molte riflessioni

<sup>9</sup>Per rimanere in ambito letterario, senza citare gli interessi scientifici: sulla lettura di Joseph Conrad, cfr. Bertone, “Italo Calvino e Primo Levi”; su Melville, le prefazioni a *Giovinezza* e a un brano di *Moby Dick* (*Un'occasione di provarsi* e *Il pozzo buio dell'animo umano*, 1980, RR, OII 1414 e 1452); e Antonello ricorda anche la lettura di Arthur Conan Doyle (“La materia, la mano, l'esperimento” 109).

su come la capacità poietica degli uomini si trasformi in antropopoiesi, ossia su come la *téchne* intervenga nei processi di costruzione di identità.

Con il termine «antropopoiesi» si indica l'insieme «dei diversi modi con cui l'uomo costruisce se stesso socialmente e culturalmente[;] questa categoria include tutte le procedure, tecniche e simboliche, che permettono all'uomo di modificare e migliorare la propria "natura"» (Calame, *Prométhée généticien* 22). Tale nozione, derivata dal campo dell'antropologia e dell'etnografia, non è distante dagli interessi e dal pensiero di Levi, come dimostrano le numerose risonanze che si possono avvertire nel seguente brano di Clifford Geertz:

la cultura, invece di essere aggiunta, per così dire, ad un animale ormai completo, o virtualmente completo, fu un ingrediente, e il più importante, nella produzione di questo animale. [...] Tra il modello culturale, il corpo e il cervello fu creato un effettivo sistema di retroazione in cui ciascuno foggia il progresso dell'altro, un sistema del quale l'interazione tra l'uso crescente degli attrezzi, la mutante anatomia della mano e la espansione della rappresentazione del pollice sulla corteccia cerebrale è soltanto uno degli esempi più vistosi. Sottomettendosi alla guida di programmi simbolicamente mediati per produrre manufatti, organizzare la vita sociale o esprimere emozioni, l'uomo determinò, anche se inconsciamente, le fasi culminanti del suo destino biologico. Letteralmente, anche se senza saperlo, creò se stesso. (62-63)

Proprio come raccontato nel mito di Prometeo, l'uomo è un essere incompleto per natura, che agisce tramite abilità tecniche e ingegno, e così facendo contribuisce al proprio sviluppo biologico. Nel racconto *Il fabbro di se stesso* l'evoluzione umana è presentata in questi termini,

come il frutto di un processo in cui necessità naturale, volontà e uso delle *téchnai* sono inseparabili: «se io so che una cosa deve essere fatta, voglio farla, ed essa si fa» (1968, VF, OII 703). Natura e tecnica seguono la stessa logica: l'evoluzione delle specie è un processo per tentativi ed errori e ciò vale anche per gli sforzi umani di comprendere il mondo e agire in esso<sup>10</sup>. Il fabbro di se stesso è colui in cui convergono questi due aspetti dell'universo antropologico, creatura ibrida la cui specificità è di co-evolvere con le proprie creazioni, in un processo di formazione che coinvolge tecnica e natura senza che la prima prevalga sulla seconda. È questa la condizione anche di Prometeo, maestro di tutte le arti ma intimamente legato alla natura: «[e]gli invoca gli elementi [naturali come testimoni della sua pena] in base a un'immediata comunanza con essi [...]. È l'immediatezza della parentela e del contatto amichevole e, appunto perciò, la più completa immediatezza umana [...]» (Kerényi, "Prometeo" 233; Pr., vv. 88-93). Di fronte ad una legge rigida e assoluta – il *nomos* di Zeus – esercitata da un'a-

<sup>10</sup> Cfr. «Dunque, non solo l'uomo è forte perché tale si è fatto, fin da quando, un milione d'anni addietro, fra le molte armi che la natura offriva agli animali ha optato per il cervello: l'uomo è forte in sé, è più forte di quanto stimasse, è fatto di una sostanza fragile solo in apparenza, è stato misteriosamente progettato con enormi, insospettati margini di sicurezza» (*La luna e l'uomo*, 1968, RS, OII 928). «La facilità con cui l'uomo si adatta all'assenza di peso è un affascinante mistero. [...] nulla della nostra lunga storia evolutiva ha potuto prepararci a una condizione così innaturale come la non-gravità. Abbiamo dunque margini di sicurezza vasti e imprevisi» (*L'uomo che vola*, 1985, RS, OII 976). Per Gordon, «[i]n Levi la pratica, ovvero prova ed errore, è un processo di vita, di apprendimento dal vivere. È fallibile per definizione, ma è iscritta nel sistema stesso della vita, dall'universo naturale in evoluzione fino all'individuo, come lo è nel lavoro letterario e nel raccontare storie» (147-48); cfr. Antonello, "La materia, la mano, l'esperimento" (111).

stratta volontà tramite la potenza (*kratos*) e la violenza (*bia*), Prometeo si appella al proprio contatto con la natura, ponendosi come ragione incarnata in opposizione ad una legge che non tiene in considerazione le esigenze e i desideri umani<sup>11</sup>. La colpa di Prometeo è quella di aver oltrepassato i limiti posti da Zeus e per questo si ritrova nella condizione di impotenza tipica degli uomini:

E allora si chiarisce subito, che quell'ordinamento cui questa misura appartiene, è la causa delle sofferenze di Prometeo che non ha fatto nulla di diverso da ciò che noi siamo costretti di fare. Egli si è messo nella posizione di noi, uomini. Le sue azioni e le sue sofferenze non erano che le inevitabili conseguenze di questa posizione. E appunto perché sono le conseguenze di essa, le sue sofferenze, viste da quella posizione, sono un patire ingiustizia.

[...] [L]a sua particolare maniera d'esistenza priva l'uomo di una capacità: la capacità di soffrire senza sentire in ciò ingiustizia, una capacità degli animali, la cui esistenza, tra piacere e dolore, s'inquadra nell'ordinamento di Zeus. (Kerényi, "Prometeo" 235)

L'uomo, dunque, come Prometeo, vuole ribellarsi a quell'ordine disincarnato e ingiusto, ad una volontà che non è disposta ad ascoltare le ragioni altrui. E il mito insegna che per fare ciò egli deve riconoscere il valore della natura, proprio come solo gli elementi naturali possono essere testimoni compassionevoli della sofferenza ingiusta di Prometeo. Tale aspetto dell'etica leviana è stato rimarcato da Mario Porro:

La possibilità e il dovere di autodeterminarci non possono spingersi fino alla perdita delle nostre radici biolo-

<sup>11</sup> Per una lettura delle opere di Levi che valorizzi la questione del legame tra razionalità e corporeità, cfr. Ross.

giche. Chi coltiva l'illusione di poter sfuggire ai vincoli della *natura* non può che incorrere in una degradazione dell'umano: una volta ridotto a merce, privato di sensazioni e sentimenti, l'uomo diventa facile vittima degli esiti distorti delle sue stesse macchine, suggeriscono tanti racconti di *Storie naturali* e *Vizio di forma*. ("La cultura ibrida di Primo Levi" 123)

Per Levi qualsiasi forma di tecnica e di potere che cerchi di dominare la natura è destinato a fallire perché ciò è insensato e distante dalla realtà, in quanto ignora la continuità evolutiva e la stretta interdipendenza che vi è tra cultura e natura.

Gli umani costruiscono da sé il proprio destino, assumendosi la responsabilità delle proprie azioni, e la sola necessità con cui devono convivere è quella della sofferenza, unica certezza dell'esistenza. Una sofferenza dovuta alle azioni umane e agli inevitabili errori di giudizio che si commettono, non a un progetto divino né ad una forza superiore<sup>12</sup>. Il quadro dipinto da Levi, però, non ha sempre toni tragici: spesso, soprattutto a partire da *Vizio di forma*, l'uomo tenta di agire in modo "virtuoso" ma è ostacolato da un soggetto collettivo indeterminato. Sono la banalità e l'alienazione che caratterizzano la vita sociale dei personaggi ad opporre una resistenza ostinata alle possibilità creative degli uomini, imprigionati nelle loro vite monotone e insipide; e a volte tali condizioni esterne sono acquisite e incarnate dai personaggi stessi, in una forma inquietante di antropopoesi:

<sup>12</sup> Si noti come l'insistenza sul libero arbitrio e sulla responsabilità e il dolore che derivano dal suo esercizio sono aspetti comuni al mito di Prometeo e al mito biblico della creazione (cfr. *infra*, cap. 5, par. 2); ma nell'insieme dell'enciclopedia mitica leviana questi aspetti sono fondamentali anche per la storia del Golem (cfr. *infra*, cap. 4, par. 3.4).

Azionò il lampeggiatore di sinistra, il quale significava che incominciava una nuova giornata. Si avviò verso il lavoro, e strada facendo calcolò che le lampade rosse di una sua giornata erano in media duecento: settantamila in un anno, tre milioni e mezzo in cinquant'anni di vita attiva. Allora gli parve che la calotta cranica gli si indurisse, come se ricoperta da un'enorme callosità adatta a percuotere contro i muri, quasi un corno di rinoceronte, ma più piatto e più ottuso. (*Lumini rossi*, 1968-70, VF, OI 628-29)

Sono queste le ultime righe del racconto *Lumini rossi*, nelle quali è percepibile un effetto perturbante che si insinua nella scena comica con cui termina la narrazione: il lettore sorride della metamorfosi immaginata dall'anonimo protagonista – soprattutto per il contrasto che si crea con il tono piatto e descrittivo dell'intero racconto – ma la facilità con cui ciascuno può immedesimarsi in lui fa sorgere anche un sentimento perturbante, accresciuto dal finale aperto: inizia una nuova giornata, ma per quanto tempo continuerà così la vita? Troveremo la forza di liberarci da questa oppressione?

In più di un racconto sono gli altri o un impersonale ordine della società a porre dei vincoli all'ingegno e alla creatività umana, limitando dunque negativamente la libertà dei rapporti con gli altri e con il mondo naturale; l'enunciazione più esplicita di tali subdoli vincoli, però, è riscontrabile in una poesia:

Colui che m'ha avvinto alla terra  
 Non scatenava terremoti né folgori,  
 Era di voce dimessa e piana,  
 Aveva la faccia di ognuno.  
 L'avvoltoio che mi rode ogni sera  
 Ha la faccia di ognuno. (*Sidereus nuncius*, 1984, AOI,  
 OII 578)

È Galileo che parla e il riferimento prometeico è palestinese. Con un'interpretazione della vicenda galileiana che può ricordare quella che Brecht mette in scena in *Vita di Galileo* (652-54), e che echeggia ciò che Levi sostiene ne *I sommersi e i salvati* (1979-86, OII 1020-28): l'accento non è posto sulla colpevolezza della Chiesa, persecutore effettivo di Galileo, ma sulla colpa che riguarda ogni individuo che rinunci ad usare i propri sensi e la propria ragione per paura di un potere più grande<sup>13</sup>. Considerando il mito di Prometeo e l'etica di Levi nel loro complesso, si può affermare che questa colpa ricade su chi rinuncia a ciò che rende umani e tradisce «la nostra natura e la nostra nobiltà di fucelli pensanti» (*Covare il cobra*, 1986, RS, OII 993).

Oltre che rifiutando la presenza di una forza sovranaturale che non possa essere contrastata dall'agire umano, Levi mostra di avere un rapporto critico con il mito anche perché non considera Prometeo un eroe completamente positivo<sup>14</sup>. Anzi, sembra quasi che il titano diventi il simbolo dei rischi continui in cui l'uomo può incorrere nell'usare i propri talenti e nel costruire se stesso. Nonostante Prometeo condivida con gli uomini l'esperienza della sofferenza – oltre che le capacità tecniche – Levi non arriva mai a proporlo come simbolo della con-

<sup>13</sup> *Sidereus nuncius* è stata scritta l'11 aprile 1984, anno in cui era in corso la stesura de *I sommersi e i salvati* (cfr. OII 1563-66), e quindi la riflessione sulla «zona grigia», ma anche periodo in cui Levi scrive racconti in cui i temi della passiva omologazione e dell'alienazione della vita quotidiana hanno un ruolo importante (*Anagrafe*, 1981, OII 1162-65; *La grande mutazione*, 1983, RS, OII 868-72; *Il fabbricante di specchi*, 1985, RS, OII 894-97). La sostituzione dell'aquila del mito greco con la figura dell'avvoltoio è ricorrente in Levi (*Angelica Farfalla*, 1962, SN, OI 440; *Pieno impiego*, 1966, SN, OI 527).

<sup>14</sup> Si ricordi che la sua figura è stata interpretata anche come *trickster* (cfr. Bianchi 127; Kerényi, “Prometeo”).

dizione umana *tout court*, ma lo usa solo come metafora per alcuni personaggi le cui azioni hanno esiti ambigui, se non negativi. La macchia della *hybris* è troppo evidente (forse anche troppo nota ai lettori) perché Prometeo possa servire come araldo dell'uomo. A mio avviso, garantirgli tale ruolo vorrebbe dire sbilanciarsi troppo verso un pessimismo che afferma l'inevitabilità dell'eccesso, verso una libertà che risulta autodistruttiva, invece che condizione di possibilità dell'autodeterminazione.

Chi, dunque, può salvare Prometeo dalla propria libertà senza freni? Chi può arginare un «uomo pericoloso, [...] ingegnoso e irresponsabile, superbo e sciocco» (*Alcune applicazioni del Mimete*, 1964, SN, OI 461)? Levi non propone una sola risposta a tale interrogativo implicito nelle sue opere, ma le soluzioni narrative scelte sono tutte molto simili fra loro, e simili alla vicenda narrata dal mito: i personaggi prometeici vengono a trovarsi in situazioni in cui è impossibile agire, analoghe all'incatenamento del titano: la prigione per il narratore di *Alcune applicazioni del Mimete* (OI 460), uno stato di catalessi per il dottor Kleber di *Versamina* (1965, SN, OI 474-75) e per Simpson in *Trattamento di quiescenza* (1966, SN, OI 566-67), il bombardamento del laboratorio per il dottor Leeb di *Angelica Farfalla* (1962, SN, OI 440).

Tenendo in considerazione questi aspetti del mito di Prometeo, le osservazioni che seguono riguarderanno i racconti in cui vi sono influenze del mito a livello tematico e retorico. Ma piuttosto che soffermarsi su aspetti tematici come la convergenza di natura e cultura, i quali rischiano di risultare troppo generici perché possano plausibilmente essere ricondotti a processi di abduzione relativi ad un'enciclopedia specificamente prometeica, credo sia più proficuo concentrarsi su temi e aspetti retorici più specifici, quali gli attributi e i discorsi del titano, la vicenda narrata, e le omologie funzionali più evidenti tra racconto contemporaneo e mito.

#### 4. *Arte semiotica, preveggenza e cecità umana*

I racconti di *Vizio di forma* presentano tratti prometeici piuttosto marcati e, tra tutte le arti di cui gli uomini hanno ricevuto dono, per il chimico Primo Levi l'abilità più preziosa è quella di manipolare la materia e costruire artefatti. Si è visto come vi siano esplicite dichiarazioni in tal senso: ad esempio, ne *Il sesto giorno* il primo requisito di progettazione dell'essere umano è la «particolare attitudine a creare ed utilizzare strumenti» (1957, SN, OI 532), peculiarità ribadita anche nel saggio *Una bottiglia di sole* (1985, RS, OII 958). La rilevanza di tale aspetto è stata sottolineata da molti critici, anche per l'importanza culturale di un atteggiamento pragmatico aperto ai saperi e alle competenze tecnico-scientifiche. Tuttavia, non è possibile trascurare che c'è un'altra *téchne* che accompagna sempre l'invenzione e creazione di nuove tecnologie: la capacità ermeneutica, ossia la facoltà di capire i segni del mondo, il carattere altrui, il funzionamento delle cose e i misteri dell'ecosistema costituito da tecnica e natura. In breve, l'arte semiotica. Nei racconti, ogni scoperta e ogni congegno realizzato sono sempre accompagnati da un processo ermeneutico. «Nulla è più vivificante di un'ipotesi» (*Verso occidente*, 1968-70, VF, OI 582) e non vi è racconto che non dia risalto agli sforzi che continuamente facciamo per comprendere i fenomeni intorno a noi. I processi di decodificazione, interpretazione e organizzazione dei segni sono narrati accuratamente, così come anche il ricorso all'ingegno per trovare la chiave di lettura o la soluzione di un problema. Ma non è la conoscenza ottenuta ad essere importante, fondamentale è invece il percorso fatto verso la comprensione – l'attività semiotica di osservazione e interpretazione che orienta il misurarsi con la materia – imparando dai tentativi fatti e dai propri errori di valutazione.

Gli esempi sono innumerevoli, dal dottor Morandi

che cerca di risalire ai ricordi dell'anziano collega Montesanto decifrando gli odori conservati da questo (*I mnemagoghi*, 1946, SN, OI 401-08), al giornalista che osservando una giraffa in corsa entro il recinto di uno zoo si rende conto «di quanto sia grande il loro bisogno della libertà dei grandi spazi, e di quanto sia crudele costringerli entro le maglie di un reticolato» (*La giraffa dello zoo*, 1987, OII 1340). I rapporti tra osservazione, interpretazione e sperimentazione sono stati illustrati chiaramente da Antonello nel suo studio sull'epistemologia e gnoseologia di Levi ("La materia, la mano, l'esperimento"), e vorrei qui semplicemente rimarcare come in ogni racconto di finzione si mettano in risalto i processi ermeneutici del rapporto tra l'uomo e l'ecosistema in cui vive: in ogni storia è messa in scena la formulazione di un'ipotesi e la sua verifica teorica o empirica. È questa un'abilità prometeica, come si è visto, e saranno rilevanti per il percorso di lettura qui proposto i casi in cui, oltre all'insistenza sulle capacità semiotiche dell'uomo, vi è un'aggregazione con altri tratti prometeici.

Un caso ricorrente di convergenza di elementi riconducibili al mito riguarda l'occorrenza nello stesso racconto di episodi semiotici di riflessione e interpretazione in connessione a riferimenti all'ignoranza del futuro, alla condizione di cecità degli uomini e al ruolo del destino. Così, ad esempio, ne *Il servo* si dice: «non una lettera, non un segno dei rotoli della Legge è a caso: a chi vi sa leggere, tutto appare distinto, ogni impresa passata, presente e futura, la formula e *il destino dell'umanità e di ogni uomo*, e i tuoi, e quelli di ogni carne, fino al *verme cieco* che tenta la sua via per mezzo il fango» (1968-70, VF, OI 711-12; corsivi miei)<sup>15</sup>. In *Verso occidente* il rife-

<sup>15</sup> Il verme è metafora dell'uomo, eco dantesca (*Purgatorio*, X, vv. 124 e 129), che riporta al mito biblico della creazione e alla condizione umana come coesistenza di elementi opposti: terra e alito divino. È così in *Angelica farfalla*, in cui è

rimento prometeico è quasi palestinese:

fra chi possiede l'amore di vita e chi lo ha smarrito non esiste un linguaggio comune. Lo stesso evento viene descritto dai due in due modi che non hanno niente in comune: l'uno ne ricava gioia e l'altro tormento, ognuno ne trae conferma per la propria visione del mondo. [...] Noi abbiamo torto, e lo sappiamo, ma troviamo più gradevole tenere *gli occhi chiusi*. La vita non ha uno scopo; il dolore prevale sempre sulla gioia; siamo tutti dei condannati a morte, a cui il giorno dell'esecuzione non è stato rivelato [...]. *[Q]uesta è la difesa principale, quella naturale, che ci viene donata insieme con la vita perché la vita ci sia sopportabile*. (1968-70, VF, OI 581; corsivi miei)<sup>16</sup>

esplicitato l'uso di «una citazione dalla Divina Commedia, in italiano, in cui è questione di vermi, di insetti lontani dalla perfezione» (1962, SN, OI 438). «[Q]uesto è proprio della condizione umana, di essere sospesi fra il fango e il cielo, fra il nulla e l'infinito» (*François Rabelais*, 1964, AM, OI 646). Analogamente, il fango si riferisce alla misera condizione dell'uomo: in *Verso occidente*, i «roditori che avanzavano nel fango, affondandovi fino al ventre; procedevano con fatica ma senza esitare» (1968-70, VF, OI 578). Ma è soprattutto esperienza del Lager: «Avevamo lavorato a lungo insieme, nel fango polacco. A tutti noi capitava di caderci, nel fango profondo e viscido del cantiere, ma, per quel tanto di nobiltà animale che sopravvive anche nell'uomo desolato, ci sforzavamo di evitare le cadute, o almeno di ridurne gli effetti»; ma anche: «Il fango era il suo rifugio, la sua difesa putativa. Era l'omino di fango, il colore del fango era il suo colore» (*Capaneo*, 1959, L, OII 7). E ancora: «in questa casa del fango e del dolore» (*Lilit*, 1979, L, OII 543). E vi sono anche riferimenti letterali all'animale in congiunzione alla specifica attribuzione di cecità: a proposito dei sentieri liguri, il Versificatore compone: «Seguo il cammino cieco dei lombrichi» (1960, SN, OI 431).

<sup>16</sup> Cfr. «l'infinita vanità del tutto, di cui è difficile dubitare,

Altrettanto palese è la nota chiusura di *Procacciatori d'affari*:

Accetto, ma vorrei nascere a caso, come ognuno: fra i miliardi di nascituri *senza destino*, fra i *predestinati* alla servitù o alla contesa fin dalla culla, se pure avranno una culla. [...] Preferisco essere solo a fabbricare me stesso, e la collera che mi sarà necessaria, se ne sarò capace; se no, *accetterò il destino di tutti*. Il cammino dell'*umanità inerme e cieca* sarà il mio cammino. (1970, VF, OI 625; corsivi miei).

Meno chiara, invece, è la formula di *Protezione*: «Mi sento protetta come in una fortezza [...]. [C]ontro tutto. Contro gli uomini, il vento, il sole e la pioggia. Contro lo smog e l'aria contaminata e le scorie radioattive. *Contro il destino e contro tutte le cose che non si vedono e non si prevedono*. Contro i cattivi pensieri e contro le malattie e *contro l'avvenire* e contro me stessa» (1968-70, VF, OI 577; corsivi miei).

La cecità umana può essere una preziosissima tutela naturale contro l'angoscia della morte, ma talvolta è proprio l'ignoranza del futuro a rivelarsi angosciata e a richiedere ulteriori protezioni per poterla sopportare. In questo caso, come in molti altri, non è possibile assegnare una funzione e un'interpretazione univoche a motivi, forme e temi della narrazione: la complessità emerge sempre, senza timore delle contraddizioni, perché anche il paradosso è parte della vita. Anzi, la stessa esistenza si fonda su un paradosso: siamo certi di esistere solamente perché sofferiamo, ma è la speranza di un futuro senza sofferenza a far sì che la nostra esistenza continui.

In quest'ottica il mito di Prometeo viene sfruttato per

pesa su noi solo nei momenti di chiaroveggenza, e questi, in una vita normale, non sono frequenti» (*Il brutto potere*, 1983, OII 1203).

rappresentare situazioni ad elevata complessità, ecosistemi in cui forze individuali, intersoggettive e ambientali interagiscono creando tensioni relazionali e narrative che affasciano il lettore, ma allo stesso tempo lo inquietano, inducendolo a riflettere. Levi è in grado di ottenere una notevole densità semiotica intrecciando il mito con altri elementi di quella vasta enciclopedia della creazione che è alimentata da fonti eterogenee. Oltre agli esempi citati finora, il gruppo di racconti che ruotano intorno alle macchine prodotte dalla società americana NATCA sono un esempio notevole di tale abilità.

## 5. *La NATCA*

### 5.1 *Il versificatore (1960; 1965 [radio])*

In generale, si può affermare che in tutti gli episodi di questa serie riguardante le vicende del signor Simpson e del narratore, alter ego letterario di Levi, «la figura di Prometeo ritorna, a più riprese, come metafora insieme positiva e negativa» in un processo che fa oscillare il lettore «fra un ottimismo euforico, ma anche ingenuo, per l'eterno potenziale dell'inventiva umana di cambiare il [...] mondo, e un'ansia malcelata per i rischi (che per Simpson si riveleranno fatali) d'investire troppo di [se] stessi nelle [proprie] invenzioni» (Gordon 167).

Nel primo racconto della serie non vi sono espliciti riferimenti al mito, ma intorno al tema dell'ingegno si avvia un dialogo tra tradizione ebraica e tradizione greca che continuerà nei racconti successivi. Immediatamente prima della comparsa in scena del Versificatore vi è un momento intenso in cui il poeta contempla la virtù del proprio lavoro, elevando l'arte di comporre versi a sublime atto creativo: «esiste una gioia, nel nostro lavoro, una felicità profonda,

diversa da tutte le altre, la felicità del creare, del trarre dal nulla, del vedersi nascere davanti, a poco a poco, o d'un tratto, come per incanto, qualcosa di nuovo, qualcosa di vivo che non c'era prima...» (SN, OI 419). Una scena lirica che evoca la creazione divina, una momentanea seduzione per questo potere che avvicina l'agire umano alla capacità generatrice di Dio. Ma il vagheggiamento del poeta si interrompe subito a causa della consapevolezza dell'urgenza pragmatica che lo vincola come «mestierante» della poesia: «(*Freddo ad un tratto*) Prenda nota, signorina [...] è tutta roba che può servire» (419).

Quello del «creare dal nulla» è un motivo dominante anche nel mito di Prometeo. L'immagine della creazione *ex nihilo* per indicare l'attività dell'ingegno umano<sup>17</sup> suggerisce che la capacità di escogitare soluzioni creative e associazioni linguistiche sia un lavoro che non richiede una materia di base da modellare. È un'affermazione di vago sapore idealista che stonerebbe nel quadro dell'etica leviana se non fosse per l'interruzione narrativa, la quale riconduce ad una concezione dell'attività poetica come rielaborazione di materiale grezzo che può essere archiviato per usi successivi. In questo contesto, tale pragmaticità è presentata dal punto di vista del poeta – laureato in Lettere (quasi sicuramente in una facoltà universitaria di stampo gentiliano)<sup>18</sup> – e quindi connotata

<sup>17</sup>La centralità di tale questione emerge anche dalla scena del primo esperimento col Versificatore, in cui il tema scelto dal poeta è proprio «limiti dell'ingegno umano» (424). Bartezzaghi giustamente si domanda: «Chi è il parodiato? Il linguaggio poetico, o la sua scimmia meccanica, o l'ingegno umano (il “cerèbro folle”) che ha prodotto entrambi?» (“Le cosmichimiche di Primo Levi” 36).

<sup>18</sup>Cfr. «Avevo un ottimo rapporto con la mia insegnante di italiano, ma quando ha detto pubblicamente che le materie letterarie hanno valore formativo, e quelle scientifiche solo valore informativo, mi si sono rizzati i capelli in testa. Sono uscito

negativamente in quanto silente. È curioso, però, che sia proprio lo stesso poeta a sorprendersi quando Simpson, nel racconto successivo, usa lo stesso sintagma: «Ohibò! Come, dal nulla?» (*L'ordine a buon mercato*, 1964, SN, OI 449). Tale cambiamento è spiegabile in due modi differenti. Da un lato, è indice di un'evoluzione dei personaggi avvertibile in modo evidente in tutti i racconti della serie, poiché ogni episodio presenta aspetti diversi delle loro personalità; dall'altro lato è anche parte di un più ampio processo che vede crescere la complessità della questione etica comune a tutti gli episodi, con l'inserimento di volta in volta di nuovi punti di vista e nuovi elementi da tenere in considerazione. La dinamicità dei personaggi, i cambiamenti di prospettiva, il ricorso a tradizioni mitiche differenti, sono tutte strategie riconducibili a tale processo, scelte retoriche che non permettono di affermare alcuna verità e rimettono continuamente in discussione ogni certezza, anche quelle costruite tramite il racconto.

Si possono considerare parte di questa poetica anche gli altri riferimenti mitici che compaiono accanto agli echi biblici e prometeici. Il primo si incontra quando, per testare la «cultura generale» della macchina, il poeta sceglie un tema mitologico: *I sette a Tebe* (426). Nel racconto il poeta ammette di non conoscere i loro nomi, ma Levi uno lo ricorda molto bene, grazie anche alla mediazione dantesca, tanto da intitolarvi un racconto: Capaneo (1959, L, OII 7-12). L'eroe greco è il più prometeico dei sette assalitori della città, orgoglioso e tracotante sfida Zeus ad ostacolare le sue imprese, e nel racconto omonimo Levi dice: «dalla memoria liceale mi affiorava, sbiadita come da una incarnazione anteriore, l'immagine

confermato nell'idea che esisteva una congiura gentiliana. Tu giovane fascista, tu giovane crociano, tu giovane cresciuto in questa Italia non avvicinarti alle fonti del sapere scientifico, perché sono pericolose [...]» (1984, D 14).

spavalda di Capaneo, che dal fondo dell'inferno sfida Giove e ne irride le folgori» (OII 10; cfr. *Inferno* XIV, vv. 43-72). Oltre che per il riferimento ad Eschilo, autore de *I sette a Tebe* e del *Prometeo incatenato*, e alla spavalderia prometeica di Capaneo, questo brano è estremamente interessante anche perché si offre come mise en abyme del processo di abduzione che caratterizza il rapporto con il mito-enciclopedia. Le immagini mitiche che affiorano alla memoria dell'autore sono inserite nel racconto come elementi per orientare l'interpretazione del lettore, per accrescere la densità di senso del sistema di relazioni messo in scena (cfr. supra, cap. 1, par. 4).

Tale densità è ottenuta anche tramite la convergenza di miti greci e miti ebraici. Così l'identità di Simpson viene arricchita dall'etimologia onomastica che collega il venditore al biblico Sansone: «Un legame... poetico!», conviene «*con profonda ammirazione*» il poeta (OI 432). Ma nuovamente il trasporto lirico che eleva la poesia a materia dello spirito viene troncato dall'economia che regola la mercificazione del lavoro: «venendo adesso a questioni più terrene, più prosaiche... vogliamo rivedere un poco quel suo preventivo?» (433). Inoltre, dal punto di vista mitico, il legame poetico stabilito dal Versificatore è notevole anche per la spiegazione che ne dà Simpson: «in quel momento d'angoscia, sentendo aumentare rapidamente l'amperaggio, ha provato il bisogno di un intervento, di un soccorso, e ha stabilito un legame fra il soccorritore antico e il moderno» (432). Infatti, dopo i due componimenti dall'aura prometeica – il primo sui limiti dell'ingegno umano, il secondo su un componimento di Eschilo – la macchina chiude la propria esibizione con dei versi in cui è ancora rinvenibile una vaga allusione alla vicenda del titano, ossia invocando un soccorritore che sappia salvarla dal proprio tormento. Viene così istituito un collegamento tra Sansone e Eracle, soccorritore di Prometeo e mitico benefattore dell'umanità che agisce

in accordo alla volontà di Zeus, al contrario del titano ribelle (Th., vv. 507ss).

Il gioco di rifrazioni e scomposizione dei tratti notevoli del mito di Prometeo che è all'opera ne *Il Versificatore* viene continuato dall'autore anche nei racconti successivi, con ulteriori inversioni delle parti e contraddizioni che complicano l'interpretazione dell'*ethos* autoriale.

### 5.2 *L'ordine a buon mercato* (1964)

Nel secondo episodio della serie si ha il primo esplicito riferimento al mito di Prometeo: è il poeta-narratore che, commentando la funzione del Mimete, insiste «sul duplice aspetto delle sue virtù: 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 sui meccanismi vitali» (OI 454).

L'allusione è alle tecniche di ingegneria genetica – argomento che però sarà sviluppato solamente nel racconto successivo – e viene confermata da una dichiarazione di Simpson, il quale afferma che «il principio stesso su cui si fonda il Mimete è una novità rivoluzionaria, di estremo interesse non solo pratico ma anche concettuale. Non imita, non simula: ma riproduce il modello, lo ricrea identico, per così dire, dal nulla...», «nel Mimete si ripete un procedimento genetico recentemente scoperto, [...] il modello “è legato alla copia dallo stesso rapporto che lega il seme all'albero”» (449)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. il brano di Arthur Clarke antologizzato in *La ricerca delle radici*: «Immaginiamo un apparecchio a raggi super X che possa scrutare un oggetto solido, atomo per atomo [...]. Concessa la possibilità d'un simile strumento, non dovrebbe sembrare tanto più difficile invertire il procedimento e ricostru-

I tratti comuni tra il racconto e il mito di Prometeo in riferimento all'ingegno e alla capacità creativa sono facilmente ravvisabili, e proseguono la riflessione avviata ne *Il Versificatore*. Viene ripresa anche la scelta di far convergere le tradizioni ebraica e greca; la fervida attività di sperimentazione con il Mimete, infatti, è scandita secondo il ritmo della narrazione biblica della creazione del mondo, fino all'enfatica affermazione: «il settimo giorno mi riposai» (453).

Invece, è una novità l'atteggiamento di Simpson, il quale cambia rispetto al racconto precedente: non è più un venditore entusiasta, bensì un moralista che si indigna per i pericolosi esperimenti tentati. Sorpreso da tale comportamento, il narratore conclude il racconto osservando che «[è] incredibile come persone notoriamente accorte agiscano talora in modo contrario ai propri interessi» (455). Anche in questo caso, dunque, il richiamo a ragioni pragmatiche è un espediente per interrompere la narrazione, ma in questa occasione l'effetto ottenuto non è un aumento di complessità, quanto piuttosto una sospensione: alla chiusura scenica non corrisponde una conclusione della vicenda narrata, la quale avrà invece un epilogo all'inizio del prossimo racconto della serie (*Alcune applicazioni del Mimete*, 1964, SN, OI 460)<sup>20</sup>. Anche la questione etica rimane aperta, come già negli altri racconti, ma non perché sia impossibile enunciare

ire, dalla informazione trasmessa, un duplicato dell'originale, identico a questo in tutto e per tutto. [...] Trasmetterebbe [...] l'informazione secondo cui un'adatta provvista di materia non organizzata nell'apparecchio ricevente potrebbe venire composta nella forma desiderata» (*La TV secondo Leonardo*, 1986, RR, OII 1506); il testo di Clarke è del 1962 ed è stato tradotto in italiano nel 1965.

<sup>20</sup> L'epilogo in carcere compariva però nella versione pubblicata sul quotidiano *Il giorno* nel 1964 (Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*).

una verità morale, bensì per il rifiuto del narratore di riflettere sulle implicazioni etiche dei propri esperimenti, assumendosi le dovute responsabilità. Un Prometeo, dunque, la cui azione è interrotta dall'imprigionamento e che, nell'epilogo orgogliosamente rivendica di «scontare la pena del [suo] lavoro di pioniere, ben lontano dall'immaginare chi, e in che modo, lo stesse continuando» (460). Tale affermazione legittima ulteriormente l'interpretazione della vicenda alla luce del mito greco perché è proprio il narratore a dichiararsi precursore di Gilberto, il quale è esplicitamente identificato con Prometeo.

### *5.3 Alcune applicazioni del Mimete (1964 [La moglie in duplicato]; 1965 [radio])*

Nel terzo racconto della serie, il protagonista è presentato dal narratore nel modo seguente: «Gilberto è un figlio del secolo. Ha trentaquattro anni, è un bravo impiegato, mio amico da sempre. Non beve, non fuma, e coltiva una sola passione: quella di tormentare la materia inanimata» (460). Ma non solo quella inanimata, perché acquistando un Mimete, un duplicatore tridimensionale, Gilberto decide di clonare la moglie Emma. Tale intraprendenza porta il narratore a definire l'amico «un uomo pericoloso, un piccolo prometeo nocivo: è ingegnoso e irresponsabile, superbo e sciocco. È un figlio del secolo, come dicevo prima: anzi, è un simbolo del nostro secolo. Ho sempre pensato che sarebbe stato capace, all'occorrenza di costruire una bomba atomica e di lasciarla cadere su Milano “per vedere che effetto fa”» (461). E successivamente aggiunge: «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. [...] [S]ono convinto che si è indotto a duplicarla [...] per un male inteso spirito di avventura, per un gusto insano

da Erostrato; appunto “per vedere che effetto fa”» (462).

La storia si focalizza sulla questione dei limiti dell’ingegno umano – tema caro al poeta-narratore che lo aveva scelto per il primo test del suo Versificatore – ma non viene data alcuna indicazione su quali siano tali limiti. Piuttosto vi si può leggere un invito a riflettere sull’uso delle *téchnai* e, soprattutto, sull’etica della ricerca scientifica e sul concetto di progresso. L’ingegneria genetica è al centro della vicenda e si incontrano affermazioni “anti-deterministiche” che spostano momentaneamente la riflessione dal piano etico a quello epistemologico<sup>21</sup>. Il narratore, infatti, riferendosi a Emma e alla sua copia, dice che «la loro identità, originariamente perfetta, era destinata a non durare [...]. Bastava pensare che le due Emme non occupavano materialmente la stessa porzione di spazio: [...] erano perciò esposte a incidenti diversi [...], a diverse esperienze. Fatalmente si sarebbero differenziate spiritualmente e poi corporalmente [...]». Ma con l’ironia tipica di Levi il narratore contraddice le proprie riflessioni dicendo: «Esposi a Gilberto queste mie considerazioni, e tentai di fargli intendere che non si trattava di una mia gratuita ipotesi pessimistica, bensì di una previsione solidamente fondata sul senso comune, quasi di un teorema» (464, corsivo mio). Non è possibile determinare causalmente l’evoluzione di un organismo, ma la diversificazione di due processi sperimentali è cosa certa, poiché sempre soggetta ad incidenti ed esperienze differenti. Non è il fato a stabilire la necessità di ciò che deve essere, bensì solamente una constatazione pragmatica che deriva la propria validità dal senso comune: il ruolo del destino è ridotto ad un alto grado di probabilità, ad una conoscenza dovuta alla familiarità con la materia.

<sup>21</sup> Cassata afferma che questo cambiamento epistemologico nelle opere di Levi – la crisi del determinismo – avviene con *Vizio di forma* (Cassata 95-99), ma credo che già in *Alcune applicazioni del mimete* ve ne sia un esempio ben articolato.

Le osservazioni del narratore sembrano reintrodurre un aspetto prometeico che il personaggio di Gilberto non possiede: la volontà di autodeterminazione. Nella sua foga creativa, infatti, Gilberto trascura di fare ipotesi sul possibile esito del suo esperimento – non incarna quindi la preveggenza di Prometeo – ma il personaggio-narratore gli ricorda che è alle prese con un processo strettamente legato all'azione di più cause e non soggetto ad unica norma che domina la creazione, sia questa l'opera divina o un'applicazione del Mimete (cfr. Calame, *Prométhée généticien* 17-26).

#### 5.4 *La misura della bellezza* (1965)

Nel quarto dei sei racconti sui congegni di produzione NATCA, i rapporti tra il narratore e Simpson cambiano nuovamente. «[U]na certa sua intolleranza, una sua rigidità puritana che era venuta in luce segnatamente nell'episodio dei duplicatori» (OI 495) aveva raffreddato i loro rapporti, *La misura della bellezza*, però, mette in luce un nuovo aspetto del venditore, un «lato cinico», che fa una cattiva impressione sul narratore. Dopo che al poeta e a Gilberto, il ruolo di sperimentatore tocca a Simpson, e il narratore diventa un osservatore dalla dubbia moralità, un «Peeping Tom» (496) che giunge a ricattare il commerciante per conoscere il funzionamento del dispositivo di nuova invenzione. Il racconto si chiude con una forma chiasmica rispetto a *L'ordine a buon mercato*: non vi è più traccia degli «scrupoli moralistici» di Simpson, anzi, l'operato commerciale dell'agente NATCA sembra ora motivato dalla ricerca delle «avventure del pensiero» e degli «affari d'oro» rifiutati in precedenza (*L'ordine a buon mercato*, 1964, SN, OI 454). In *L'ordine a buon mercato* il signor Simpson «impallidisce», ha «una reazione impetuosa» e definisce «una porcheria» gli esperimenti del narratore, dicendo di voler «restare fuori di quella

faccenda. [...] poi [...] salutò seccamente e se ne andò» (454). Ne *La misura della bellezza*, invece, è il narratore a reagire in modo negativo all'illustrazione degli usi del Calometro: «non conoscevo questo lato cinico del carattere di Simpson: ci siamo lasciati freddamente, e temo che la nostra amicizia sia seriamente compromessa» (504).

Nessuno degli atteggiamenti risulta credibile, né l'indignazione di Simpson per le applicazioni del Mimete, né il disagio del narratore per il cinismo dell'americano. Ciascuno dei personaggi ha le proprie qualità negative ma nella narrazione vengono enfatizzati il fatto che ognuno esprime un giudizio negativo sull'altro e il conseguente prendere le distanze da ciò che si reputa moralmente sconcertante. I racconti sulle macchine NATCA sembrano dei quadretti prometeici in cui elementi del mito sono rimescolati liberamente e ibridati con l'attualità scientifica e economica della società contemporanea. L'utilità sociale dei doni prometeici degenera nella ricerca dell'utile economico di Simpson; la previdenza del titano è soppiantata dalla curiosità irresponsabile di Gilberto, un atteggiamento da Erostrato o Epimeteo; l'osservazione attenta e l'interpretazione dei fenomeni naturali compare nella forma viziata del Peeping Tom – un'ossessione perversa di cui il narratore si vanta – e la conoscenza così ottenuta è usata per ricattare Simpson, non per migliorare la propria vita, come insegnato da Prometeo.

### 5.5 *Pieno impiego* (1966 [*La scoperta del pieno impiego*])

Anche nel racconto *Pieno impiego* si assiste ad un uso poco virtuoso delle *téchnai*. Inizialmente Simpson presenta i propri progetti attraverso una molto ragionevole considerazione sulla necessità di un ridimensionamento dell'uso della tecnica: «Proprio qui sta il nocciolo della questione: alla NATCA sbagliano o esagerano. È una mia

vecchia idea: le macchine sono importanti, non ne possiamo più fare a meno, condizionano il nostro mondo, ma non sono sempre la soluzione migliore dei nostri problemi» (OI 518). Colui che il lettore ha imparato a conoscere come mediatore fra la tecnologia più avanzata e l'uomo comune sembra dunque voler abbandonare il proprio ruolo per rivolgersi ad altri mezzi che possano offrire risultati migliori nel sopperire ai bisogni umani. Ma la nuova posizione che assume è comunque legata ad un'arte prometeica, all'interpretazione dei segni della natura. Comprendendo il linguaggio degli insetti, Simpson si fa intermediario tra questi e l'uomo, e può affermare: «sono al mio servizio. Anzi, più esattamente: abbiamo concluso un accordo» (520). Ma il narratore chiosa la risposta facendo capire che questa è solo una battuta, e infatti l'accordo si rivela uno sfruttamento: Simpson non «dimentic[a] mai di essere un uomo d'affari» (525) ed è attento a trarre il miglior profitto da ogni trattativa con gli insetti.

Sebbene gli accordi stipulati tra uomo e animali siano presentati come frutto di un dialogo ragionevole e conveniente a entrambe le parti, il sempre maggior impiego degli insetti per lavori utili agli umani ricorda una gestione del lavoro di tipo capitalista in cui gli insetti sono espropriati delle proprie competenze per essere messi al servizio della tecnica e dell'uomo. Ne risulta un quadro molto distante dal valore del lavoro artigiano lodato da Levi, nonché una trasformazione negativa del mito che mostra l'utilizzo dell'ingegno umano orientato al profitto economico. L'*ethos* autoriale è ancora una volta ambiguo: gli impieghi ipotizzati da Simpson per gli insetti sono tutti socialmente utili, rispettosi dell'ambiente e in grado di salvare vite umane, tuttavia il riferimento esplicito ai limiti della mano artefice («le nostre dita sono troppo grosse e lente», 526) getta un'ombra di dubbio sul valore etico del lavoro degli insetti al servizio dell'uomo.

La possibilità di un cattivo uso dell'ingegno umano, che porta a strumentalizzare gli animali non solo per guadagno ma anche per fini illeciti, è illustrata dal comportamento di O'Toole, un socio di Simpson, «giovane, ottimista, intelligente, instancabile, e poi pieno di fantasia, una miniera di idee» (526), il quale utilizza delle anguille per trafficare eroina. Più del singolo episodio, però, sono interessanti i commenti di Simpson: «quel disgraziato: come se io gli avessi fatto mancare il denaro»; «ho il fisco alle calcagna. Si immaginano che io guadagni chissà che cosa» (527). È l'utile economico l'aspetto messo in risalto, come confermato anche nel racconto successivo, *Trattamento di quiescenza* (1966, SN, OI 548-67), in cui Simpson vende alla NATCA formiche addestrate, società i cui padroni «hanno per ogni loro azione solo due scopi, che poi si riducono a uno: guadagnare quattrini e acquistare prestigio, che poi vuol dire guadagnare altri quattrini» (552).

Il racconto si conclude con una domanda che problematizza in termini prometeici il rapporto fra ingegno e profitto, lasciando nuovamente aperta la questione etica, che verrà ripresa e approfondita ulteriormente nel racconto successivo: «Una vecchia storia, vero? Inventi il fuoco e lo doni agli uomini, poi un avvoltoio ti rode il fegato per l'eternità» (527).

### 5.6 *Trattamento di quiescenza* (1966)

Tra i guadagni che Simpson ottiene vendendo in esclusiva alla NATCA formiche addestrate vi è anche un «regalo unico al mondo», che però si rivelerà essere tutt'altro che benefico. Più che in ogni altro racconto della serie, in *Trattamento di quiescenza* compaiono critiche all'operato della compagnia americana, le quali vengono proprio dal loro esponente di spicco, il signor Simpson. Costui è un personaggio in continua evoluzione che ha

la funzione di rendere manifesti due lati della questione etica legata al lavoro: da una parte la continua problematicità dell'impiego della tecnica, che pone l'uomo costantemente di fronte a nuovi dilemmi; dall'altra un percorso umano di riflessione etica, dall'atteggiamento «*alacre e gioviale*» del venditore ne *Il versificatore* (OI 419) alla noia e oppressione che egli vive in *Trattamento di quiescenza* (OI 566).

I primi segni del mutamento finale di Simpson sono nelle sue parole: «una volta mi ci appassionavo, a questi giochetti: adesso, invece, non ci provo più nessun gusto, e mi danno perfino un vago senso di disagio» (549). Gli stati d'animo che egli si attribuisce sono tutti connotati negativamente: «sono proprio queste le cose che mi irritano»; «vengono i brividi»; «perché dovrei continuare a farmi venire cattivo sangue coi clienti?»; «non c'è niente di più irritante di una telefonata durante la fruizione» (550). Ma è il narratore a indicare esplicitamente la gravità delle conseguenze a cui può portare la tecnologia:

mi pare [...] che questo Torec sia uno strumento definitivo. Uno strumento di sovversione, voglio dire: nessun'altra macchina della NATCA, anzi, nessuna 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. [...] Mi sembra assai più pericoloso di qualsiasi droga: chi lavorerebbe più? Chi si curerebbe ancora della famiglia? (552)

Il fuoco della questione etica è spostato dall'utile economico all'utilità sociale, o meglio, alla pericolosità sociale delle macchine e dei mass media; un'invocazione diretta del dilemma prometeico, ossia la capacità di giu-

dicare fino a che punto l'abilità tecnica sia un bene per l'uomo. La replica di Simpson sembra eludere la questione, lasciando però aperta la riflessione, come già negli altri racconti («non le ho mica detto che il Torec sia in vendita», 552), ma questo è appunto un espediente tipico di Levi, una tecnica che riguarda specificamente la forma narrativa, ma che è anche ricollegabile alla strategia retorica di più ampia portata con cui l'autore racconta e approfondisce la vicenda di un singolo individuo o di un singolo dispositivo tecnologico per invitare ad affrontare una questione che interessa tutti gli esseri umani.

Come spesso avviene nei racconti della serie, il frutto dell'ingegno umano è innanzitutto presentato dal punto di vista di chi lo deve commercializzare, il cui fine economico è però dissimulato da un'illustrazione delle caratteristiche socialmente utili dell'invenzione in questione. Per il Torec si cerca il consenso «alla sua distribuzione in tutte le case di riposo e alla sua assegnazione gratuita a tutti gli invalidi e agli ammalati inguaribili», e se ne studiano «le possibilità come ausiliario didattico, per lo studio della geografia, per esempio» (553); e per le registrazioni dei nastri vengono ingaggiati «buoni scrittori e poeti», i quali mettono «a disposizione del fruitore la loro cultura e la loro sensibilità» (556). Solo successivamente si accenna all'inevitabile speculazione che nasce dal commercio: «mi hanno detto che già sta nascendo in America un mercato nero dei nastri: escono misteriosamente dagli studi della NATCA e vengono incettati dai ragazzi che possiedono dei Torec clandestini fabbricati alla meglio da radiotecnici di pochi scrupoli» (556).

In questo episodio, ma anche altrove, vi è un processo di generalizzazione che parte dal singolo caso narrato per giungere a considerazioni di ordine antropologico più vasto, per cui il narratore viene giudicato in quanto esponente del tipo umano dell'«intellettuale italiano» di «buona famiglia borghese», valutazione a cui si aggiunge

un commento sulle condizioni che hanno reso possibile l'accettazione di Mussolini da parte degli italiani (557). Il catalogo corredato alla macchina si propone come «tentativo di una sistematica delle esperienze pensabili» (556) e questo contesto favorisce le astrazioni generalizzanti. Ve ne è infatti una seconda in cui l'intento classificatorio è messo in scena direttamente spiegando il funzionamento del Torec: «credo [...] che lo abbiano inciso per quegli altri, per i Biondi-Anglosassoni-Protestanti, e per i razzisti di tutte le razze. Pensi che godimento raffinato, sentirsi soffrire nei panni di chi si vuole far soffrire!» (559). In entrambi i casi le generalizzazioni sono troncate cambiando argomento («Ma non divaghiamo», «Be', lasciamo andare», 557 e 559), creando così un effetto di non-chiusura dei quesiti etici sollevati dal racconto.

*Trattamento di quiescenza* è un testo in cui l'autore ricorre più di una volta ad una figura retorica molto sfruttata in tutte le sue opere: la *mise en abyme*. Il Torec è proposto come macchina che rende potenzialmente possibile fruire di tutte le esperienze dell'esistenza umana – mettendo quindi in scena la tendenza di Levi a sperimentare cambiando prospettiva – e una specifica parte del catalogo sintetizza il rapporto in cui stanno *Trattamento di quiescenza* e l'etica dell'autore: questo racconto è una vera e propria antologia dell'etica leviana e i nastri «Epic», «registrazioni del così detto “effetto Epicuro”», affrontano il nodo centrale di tale etica, offrendo esperienze virtuali della «cessazione di uno stato di sofferenza o di bisogno» (562). «Tutti i nastri Epic sono antologici, cioè sono fatti di centoni», e in quello provato dal narratore è «stato possibile condensare sette soddisfazioni in venti minuti di spettacolo» (563). Proprio per la forma in cui sono raccolte tali esperienze di confronto con la sofferenza, i nastri «Epic» mettono in scena due procedimenti retorici: per un verso, la struttura antologica del nastro richiama la forma del racconto *Trattamento di quiescenza*, il quale

raccoglie accenni a numerosi aspetti dell'etica di Levi, mettendo al centro della vicenda ingegno, lavoro e sofferenza; per un altro verso, con il rapido susseguirsi dei centoni<sup>22</sup>, tale forma ripropone l'effetto di non-chiusura delle questioni etiche che si è visto essere ricorrente in molti racconti.

La riflessione sulla sofferenza è breve ma esplicita: «da questi giochetti frigidati alle spese del dolore, che cosa si può spremere se non un piacere in scatola, fine a se stesso, solipsistico, da solitari? Insomma, mi sembrano una diserzione, non mi sembrano morali» (563). Ma il quesito rimane aperto e nel rispondere Simpson ricorre egli stesso all'espedito del cambiamento di prospettiva: «Forse ha ragione, – disse Simpson dopo un breve silenzio: – ma 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?» (563). Alla domanda del narratore sulla liceità delle esperienze «Epic» si aggiungono, quindi, gli interrogativi di Simpson, rimarcando l'importanza della riflessione etica.

Il racconto non invita solamente a porsi delle domande, bensì mette in evidenza anche il bisogno umano della condivisione di esperienze e il pericolo di ridursi ad un'esistenza solipsistica. In quest'ottica è rilevante il fatto che le tensioni tra Simpson e il narratore siano sorpassate in fretta in questo racconto: non sono menzionati gli episodi di freddezza dei loro incontri precedenti e anche lo spiacevole inconveniente del nastro «Corrada Colli, una serata di», viene superato senza troppe difficoltà, nonostante l'esperienza omosessuale sia sentita come «impossibile, mostruosa» (561). Il pomeriggio di esperimenti col Torec si conclude con Simpson che «estor[ce] affettuosamente la promessa di tornare a trovarlo a novembre,

<sup>22</sup> «Non durò a lungo: non avevo bevuto neppure un litro che l'acqua non mi dava più alcun piacere» (562).

quando la sua raccolta di nastri sarebbe stata completa», lasciando dunque qualche speranza per una condivisione futura. Ma l'epilogo mostra l'esito tristemente negativo di un uomo soggiogato dal potere di una macchina, «oppresso da una noia vasta come il mare, pesante come il mondo, quando il nastro finisce: allora non gli resta che infilarne un altro» (566). La disfatta di Simpson viene descritta con due paragoni biblici che mostrano situazioni in cui l'uomo fallisce nel tentativo di dare un senso a ciò che vive: la lotta tra Giacobbe e l'angelo (Genesi 32:24-34) è vana perché «perduta in partenza» (OI 566) e la sapienza di Salomone sta nel riconoscere la vanità di tutto (Qohèlet 1:7-9 e 1:18)<sup>23</sup>.

È particolarmente interessante il riferimento al libro di *Qohèlet*, il meno ortodosso di tutti i testi del *Tanakh*, ma anche il più affine all'etica di Levi<sup>24</sup>. La sapienza dell'autore biblico non è quella tradizionale dei rabbini, poiché anche questa è cosa vana; la virtù del saggio non è l'accumulo di conoscenza, bensì il godere delle proprie opere, del frutto del proprio lavoro, perché la saggezza è «acquistata con dolore, in una vita piena d'opere e di colpe» (OI

<sup>23</sup> Giacobbe viene benedetto dall'angelo con il nome di «Israele», ossia colui che «ha lottato con Dio» (Genesi 32:28); e in *Qohèlet* si dice: «egli non può competere con chi è più forte di lui» (6:10), a proposito del valore dell'uomo di fronte a Dio. Entrambi gli episodi ricordano l'impotenza di Giobbe (*Il giusto oppresso dall'ingiustizia*, RR, 1980, OII 1369-80).

<sup>24</sup> Qohèlet è «un pensatore coraggioso convinto che le antiche affermazioni teologiche e sapienziali della tradizione fossero vecchie e non resistessero più alla critica, un conservatore e un innovatore allo stesso tempo. [...] Certo, la sua figura è contraddittoria [...]. “Per tutto ciò possiamo definirlo un lucido pensatore realista, che con la sua sottile ironia mette in ridicolo tutte le dottrine, le ideologie, le pratiche, gli usi e le credenze con cui gli uomini si illudono di ‘conoscere’ la realtà in maniera definitiva ed esaustiva”» (Cini Tassinaro 26-7; la citazione è da Líndez 35).

567)<sup>25</sup>. Incontrare una citazione biblica in questo contesto, alla fine di un ciclo di racconti che ha esplorato in modo estremamente critico e pragmatico la questione della tecnica e del lavoro, potrebbe lasciare perplessi. Dopo aver escogitato continuamente forme narrative per proporre un'etica fondata sulla responsabilità individuale, come può Levi riconoscere autorità morale ad una parola che, per quanto anomala rispetto ad altre voci bibliche, è comunque ispirata da una forza divina e quindi soggetta ad una legge e ad un ordine sovranaturali? Il riferimento alla tradizione biblica<sup>26</sup> è in parte ridimensionato da una piccola ma importante alterazione del testo di *Qohélet*, così che nemmeno l'autorità irriverente di questo antico sapiente – simile al Rabelais tanto amato – viene accolta senza riserve. Accanto all'affermazione della necessità

<sup>25</sup> «Non negai ai miei occhi tutto ciò che bramavano, né privai d'alcuna gioia il mio cuore. Godetti anzi d'ogni mia fatica; e fu questa la ricompensa di tutte le opere mie» (Qohélet 2:10); «Così ho compreso che non c'è nulla di meglio per loro che rallegrarsi e fare bene durante la loro vita» (3:12); «Vedo che non c'è altra felicità per l'uomo che godere delle opere sue, perché questa è la sua sorte» (3:22). L'acqua è simbolo di sapienza (Isaia 11:9), ma Qohélet afferma che nonostante la continua ricerca di comprensione non si giunge mai ad essa, «il mare non s'empie» (Qohélet 1:7; OI 567). «Qohélet è un pensatore scettico e dubbioso, non tanto nell'ambito della crisi di fede, quanto in quello della crisi della sapienza. Egli cerca di capire tutte le esperienze della vita, ma comprende che lo sforzo è vano e sempre limitato e parziale, perfino doloroso. Non urla il suo dolore come Giobbe, ma lo osserva con disincanto, senza lamento: non c'è tragedia o disperazione, ma amaro sorriso e nera malinconia. Il relativismo e l'enigma sembrano essere gli unici assoluti, e l'incomprensibilità la sorte dell'esistenza umana» (Cini Tassinari 29).

<sup>26</sup> Non è solo *Qohélet* ad essere citato, cenni alla vita e alle virtù di Salomone sono tratti anche dai *Libri dei re* e dai *Libri delle cronache*.

dell'operare, infatti, Levi pone la necessità della responsabilità, del riconoscere senza vergogna i propri errori. Un tratto che riecheggia il verso in cui Prometeo ammette la propria colpa di fronte alle Oceanine (Pr., v. 265), suscitando l'effetto di una vaga convergenza tra enciclopedia prometeica e tradizione ebraica.

Salomone è qui un esempio positivo di ricchezza di vita, di esperienze e di solidarietà<sup>27</sup>, al punto che il suo testo è l'unica forma di condivisione che riesce a far breccia nell'apatia di Simpson, «nei rari giorni in cui è in pace con se stesso» e in cui riesce a comprendere «se stesso e la sua condizione». Tuttavia, l'ultimo paragrafo del racconto si apre con una proposizione avversativa che toglie a Simpson il privilegio di avere l'ultima parola, svelando anzi l'illusione della panacea offerta da una lettura empatica di *Qohèlet*. La saggezza di Simpson non è quella narrata da Salomone, essa è solamente «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» (OI 567). L'eccesso di tecnologia neutralizza l'efficacia della speranza, *phármakon* prometeico donato agli uomini contro la costante visione della morte che incombe sull'esistenza. Nella vulgata di Levi non vi è speranza senza la possibilità di agire responsabilmente: l'uomo «senza Torec sarebbe perduto, col Torec è perduto ugualmente», incatenato ad una roccia di noia «pesante come il mondo» che inibisce qualsiasi azione. La punizione di Simpson-Prometeo non è più solamente quella di *Pieno impiego* – in cui l'uomo d'affari è tormentato dal fisco – qui Simpson è uomo integralmente, e la questione etica diventa tormento esistenziale reiterato. Soffre le conseguenze di una vita dominata da un uso

<sup>27</sup> «Re vecchio e giusto, sazio di sapienza e di giorni, che [...] aveva dato veste di canto alla sua saggezza» (OI 567). Si noti che Salomone condivide la sua ricchezza tramite il canto, creazione poetica.

irresponsabile della tecnica, non l'affrontare la morte: questa non è temuta perché «l'ha già sperimentata sei volte, in sei versioni diverse, registrate su sei dei nastri dalla fascia nera» (567).

## 6. *Da fabbro a fabbro di se stesso*

### 6.1 *Il fabbro di se stesso (1968)*

Nella quotidianità i processi di antropopoiesi sono per buona parte inconsci o inconsapevoli, ne *Il fabbro di se stesso*, invece, la finzione letteraria offre la possibilità di esplorare la co-evoluzione di natura e tecnica guidate da un intervento consapevole. Nel racconto l'evoluzione segue due principi complementari: il protagonista e sua moglie sono soggetti ai cambiamenti del mondo naturale ma reagiscono anche a queste variazioni ambientali.

«Io» so tutto questo, ho *fatto e subito* tutto quanto i miei avi hanno *fatto e subito*, perché io ho ereditato le loro memorie, e pertanto io sono loro. (VF, OI 703; corsivi miei)

Tale dicotomia è presentata al lettore nell'introduzione alle pagine di diario che narrano l'evoluzione del «fabbro di se stesso» ed è ribadita anche alla fine del racconto:

Con queste mie ultime *trasformazioni ed invenzioni*, il più è ormai compiuto: da allora, nulla di essenziale mi è più *successo*, né penso mi debba più *succedere* in avvenire. (709; corsivi miei)

Questo essere vivente agisce inventando e trasformando ma è anche soggetto agli accadimenti. Il suo atteggiamento non è solo di reazione agli eventi, egli è in

grado anche di agire volontariamente per raggiungere i propri obiettivi, mutando in base alle proprie scelte. Ciò che nella conclusione è espresso dal sintagma «trasformazioni ed invenzioni», all'inizio del racconto è espresso in modo più esteso con le seguenti parole:

Ora, se io so che una cosa deve essere fatta, voglio farla, ed essa si fa, non è come se io l'avessi fatta, non l'ho fatta io? Se l'aurora mi abbaglia, ed io voglio chiudere gli occhi, e gli occhi mi si chiudono, non ho io chiuso gli occhi? Ma se mi occorre staccare il ventre dalla madre terra, se lo voglio staccare, ed esso nei millenni si stacca, ed io non ho più strisciato ma ho camminato, non è questa opera mia? Io sono il fabbro di me stesso [...]. (703)

Il primo dono di Prometeo si rivela fondamentale ancora una volta: la capacità di guardare al futuro è la condizione necessaria per poter progettare la propria metamorfosi. E in questo racconto tale capacità è esplorata retrospettivamente, raccontando le mutazioni di un organismo che al termine della sua evoluzione sarà un essere umano.

Uno di loro [i miei avi], il primo, mutò felicemente acquistando questa virtù della memoria ereditaria, e l'ha trasmessa fino a me, *cosicché/affinché* io possa oggi dire «io» con questa inusitata ampiezza. (703; corsivo mio)

La centralità della volontà del soggetto è rimarcata in più occasioni e il tono del racconto, autoritario e saccente, sottolinea tale aspetto: il protagonista si fa vanto continuamente della propria esperienza eccezionale e delle proprie abilità. Levi, tuttavia, inserisce un contrappunto ironico a questa vanità: vi è un'ironia di sapore psicanalitico nell'enfasi data alla grandezza di questo

«io», maggiormente evidente in alcune brevi scene che lo sminuiscono. Da un lato, quindi, vi sono allocuzioni dirette al lettore con cui il protagonista deride la limitatezza degli uomini ordinari<sup>28</sup> e si vanta delle proprie peculiarità<sup>29</sup>. Dall'altro lato, il tono del racconto vira al comico parodiando i linguaggi da imprenditore e da artigiano, e anche tramite il frequente ricorso a luoghi comuni e euristiche di pensiero; un insieme di scelte retoriche che fa risaltare la banalità degli stereotipi esibiti dal «fabbro di se stesso», soprattutto quelli coniugali e lavorativi.

<sup>28</sup> «Ma che ricordi sono questi, che non obbediscono al vostro richiamo? A cosa vi servono?» (702); «Tu, lettore, avrai certo conosciuto tuo padre, o saprai comunque molto di lui. Avrai forse conosciuto tuo nonno, meno probabilmente il tuo bisnonno. Alcuni pochi fra voi possono risalire nel tempo per cinque o dieci, attraverso documenti, testimonianze o ritratti, e vi trovano uomini, diversi da loro nei costumi, carattere e linguaggio, pure ancora uomini. Ma diecimila generazioni? O dieci milioni di generazioni. Quale dei vostri antenati in linea maschile non sarà più uomo ma quasi-uomo? Metteteli in fila e guardateli: quale non è più uomo ma altro? Quale non più mammifero? E qual era il suo aspetto?» (702-03).

<sup>29</sup> «*Io* ricordo tutto: voglio dire, tutto quanto *mi* è accaduto dall'infanzia. Posso riaccenderne in *me* la memoria *quando desidero*, e raccontarlo. Ma anche *la mia memoria cellulare è migliore della vostra*, anzi è piena: *io ricordo tutto* quanto è avvenuto ad ognuno dei miei avi, in linea diretta, fino al tempo più remoto. Fino al tempo, credo, in cui il primo dei *miei* avi ebbe in dono (o si fece dono di) un encefalo differenziato. Perciò, *il mio dire "io" è più ricco del vostro*, e si sprofonda nel tempo» (702; corsivi miei); «*"Io"* so tutto questo, ho fatto e subito tutto quanto i miei avi hanno fatto e subito, perché *io* ho ereditato le loro memorie, e pertanto *io* sono loro. Uno di loro, il primo, mutò felicemente acquistando questa virtù della memoria ereditaria, e l'ha trasmessa fino a *me*, cosicché/affinché *io* possa oggi dire «*io*» con questa inusitata ampiezza. So anche il come e il perché di ogni variazione, piccola o grande» (703; corsivi miei).

La parte introduttiva ha un tono più saccente e autoritario, e sono spiegate in modo didascalico le differenze tra l'uomo comune e il protagonista; nelle pagine di diario, invece, assieme al genere discorsivo muta anche il tono, diventando molto colloquiale. Nel contesto dell'enciclopedia prometeica che si sta qui valutando è inoltre rilevante l'argomento con cui il protagonista sancisce la propria superiorità sugli uomini comuni:

Queste cose le avete registrate, «recorded»: le ricordate bene, ma, ripeto, a che serve ricordare senza evocare? Non è questo il senso del verbo «ricordare», quale viene comunemente pronunciato e inteso.

Per me è diverso. Io ricordo tutto: voglio dire, tutto quanto mi è accaduto dall'infanzia. Posso riaccenderne in me la memoria quando desidero, e raccontarlo. (702)

L'atteggiamento arrogante potrebbe essere considerato prometeico di per sé, ma è il rapporto istituito tra memoria e racconto ad essere incisivo nel suggerire un'analogia con il mito. I versi di Eschilo parlano della memoria come «madre feconda della poesia» (Pr., v. 461); nel racconto di Levi la memoria è una virtù straordinaria che distingue il protagonista dagli altri esseri viventi<sup>30</sup>, ed è proprio tale virtù a rendere eccezionale la narrazione. Se il protagonista non avesse questa «memoria cellulare ereditaria» il racconto non esisterebbe poiché esso è il diario delle metamorfosi che lo hanno portato a diventare un essere umano, dunque una storia di trasformazioni autopoietiche e antropoietiche.

Nelle pagine del diario la questione dell'antropoiesi viene esplorata come una serie di scelte evolutive; in particolare, sono un punto d'orgoglio le ingegnose sperimentazioni biologiche della moglie del protagonista,

<sup>30</sup> «Non sono diverso da voi viventi che in un punto: ho memoria migliore della vostra» (702).

riguardanti la procreazione e la crescita dei piccoli. La peculiare temporalità del racconto, per cui milioni di anni sono condensati in poche righe, permette di presentare l'evoluzione come un problema di progettazione dell'organismo, un lavoro creativo in cui ontogenesi e filogenesi si sovrappongono. Così la decisione di «allevare i piccoli in una qualche cavità del suo stesso organismo, e poi, una volta che siano autonomi, di metterli fuori» (703-04) non è solo una questione di sviluppo della progenie, bensì una scelta che segna il passaggio da anfibi a mammiferi, perché la «moglie si è messa in capo di tenersi le uova in corpo» (703). Una decisione rivoluzionaria che comporta un ulteriore sforzo inventivo per rendere possibile il cambiamento: «È chiaro che dovrà limitare di molto il numero dei piccoli» e riuscire a «modificare sei ghiandole epiteliali, e a farne uscire qualche goccia di un liquido bianco», «un alimento completo, zuccheri, proteine, vitamine e grassi» (704).

Il tema della procreazione incontra quello dell'antropopoiesi in modo più significativo – e con elementi riconducibili al mito di Prometeo – nel momento in cui il narratore esplicita alla moglie quali sono le abilità che i figli dovranno avere:

Fai attenzione, i figli a me non importa che siano alti tre metri, né che pesino mezza tonnellata, né che siano capaci di stritolare coi denti un femore di bisonte: io i figli li voglio coi riflessi pronti e i sensi bene sviluppati, e soprattutto svegli e pieni di fantasia, che magari col tempo siano capaci di inventare la ruota e l'alfabeto. (705)

Le virtù che i futuri esseri umani dovranno avere sono le stesse che Prometeo dona loro nella tragedia di Eschilo. Gli uomini erano privi di vista e di udito (Pr., vv. 446-47) prima che il titano intervenisse in loro favore, e qui si sottolinea che è fondamentale avere «i sensi bene

sviluppati»; fantasia e ingegno sono i doni più noti di Prometeo, e anche il narratore li presenta come imprescindibili; e l'alfabeto (v. 461) e la ruota (v. 469) sono i primi mezzi tecnici che gli uomini ricevono dal loro benefattore.

Ritornando alla parte introduttiva del racconto, è rilevante sottolineare che l'argomento antropopoesi viene introdotto in riferimento a due pratiche ben precise: il ricordare e il raccontare. La costruzione di un'identità (biologica, in questo caso) è quindi strettamente legata alla narrazione, un tema che Levi affronta in più occasioni, sia rispetto alla memoria dei fatti storici sia in rapporto all'invenzione letteraria, come nei racconti *Lavoro creativo* (1968-70, VF, OI 651-60) e *Nel parco* (1968-70, VF, OI 671-80). La finzionalità de *Il fabbro di se stesso* si articola su più livelli ma l'aspetto più evidente è la straordinaria memoria del narratore, grazie alle possibilità che tale facoltà retrospettiva offre. Leggendo con attenzione il diario, tuttavia, si nota che la finzione non si articola solo tramite una retrospezione eccezionale ma anche tramite forme di anticipazione.

Nella pagina datata «- 2 x 10<sup>7</sup>» (OI 706), al di là della ovvie difficoltà pratiche che un dinosauro può incontrare nello scrivere, i fenomeni testuali di prospezione<sup>31</sup> inducono a collocare il tempo della scrittura del diario ad uno stadio biologico e cronologico più avanzato, attribuendo quindi la narrazione ad un essere umano, il quale però evoca i ricordi dei propri avi presentandoli dal loro punto di vista, senza una mediazione discorsiva evidente. Ogni pagina corrisponde ad un'era temporale dell'ordine delle decine, centinaia o migliaia di anni, e gli eventi di ciascun periodo sono raccontati come se il narratore li stesse registrando su un diario scritto in quella stessa epoca. In

<sup>31</sup> Sui concetti di «retrospezione» e «prospezione», cfr. Sternberg, «Raccontare nel tempo (II): cronologia, teleologia, narratività».

alcuni casi il tentativo di mimesi di uno stadio evolutivo antecedente a quello umano è tale da superare palesemente i limiti di una coerenza logica: ad esempio, in una pagina datata cinque milioni di anni fa il narratore – che, approssimativamente, si è da poco evoluto in primate – fa una serie di commenti che presuppongono una manualità, una soggettività, e un insieme di conoscenze, valori e elementi culturali propri degli esseri umani: «Chi dice che la morte è inscritta nella vita non ha pensato a loro [gli alberi]»; «mentre scrivo, ho qui davanti a me una quercia» (707); «Mi stavo guardando le mani e i piedi, così, oziosamente: ormai, tanto per intenderci, sono fatti su e giù come i vostri»; «certi dettagli biologici [...] li conservo deliberatamente, come si fa coi ritratti degli antenati» (708).

Esempi di questo tipo ricorrono con una tale frequenza che è difficile non considerarli una strategia retorica dell'autore, un gioco con le possibilità della finzione letteraria. Inoltre, è doveroso aggiungere che ad un lettore attento non possono sfuggire le incoerenze nello sviluppo della narrazione: errori di biologia grossolani che sembrano improbabili per un osservatore scrupoloso come Primo Levi, tanto più che il racconto è dedicato a Italo Calvino, notoriamente appassionato di biologia<sup>32</sup>. Mi riferisco in particolare al fatto che l'evoluzione dell'organismo narrante contraddice quanto egli ha tronfiamente millantato nella parte introduttiva, ossia il fatto di ricordare «tutto quanto è avvenuto ad ognuno dei miei avi, *in linea diretta*» (702; corsivo mio). Secondo quanto riportano le pagine del diario, però: un miliardo

<sup>32</sup> «Calvino ha preso spunto per scrivere *Le Cosmicomiche* da un mio racconto, *Il sesto giorno*, pubblicato in una rivista prima che nelle *Storie naturali*, perciò mi ha regalato il suo libro con una dedica molto cordiale. Adesso, invece, vorrei chiedere io il permesso a lui di prestarmi il suo Qfwfq su cui ho già un racconto in mente» (*Note ai testi*, OI 1444).

di anni fa era un pesce; novecento milioni di anni dopo sperimenta per la prima volta il mammiferismo, quindi, presumibilmente, si evolve in un cetaceo; dopo cinquanta milioni di anni approda sulla terraferma, ma in forma di anfibio – quindi momentaneamente riconvertito alla riproduzione ovovivipara – che cambia la pelle, striscia e sta pensando di farsi crescere qualche gamba, salvo poi ricordarsi di essere mammifero perché la moglie partorisce, talvolta assistita da un'ostetrica. Dopo altri trenta milioni di anni si ritrova ad essere un rettile, per la precisione un dinosauro, il quale sopravvive inspiegabilmente ad un'estinzione di massa e venticinque milioni di anni dopo è un primate convinto, che in pochi milioni di anni può evolvere finalmente in antropoide.

Tali incongruenze sono talmente bizzarre che, a mio avviso, suggeriscono di leggere la dedica a Calvino in esergo non solo nei termini di un'affinità tematica con *Le Cosmicomiche*, bensì anche come somiglianza nella costruzione retorica del racconto; una tesi condivisa anche da Antonello:

Così come accade nelle *Storie naturali* di Levi, il protagonista dei racconti cosmicomici, Qfwfq, è visto come voce di una epistemologia di senso comune, comica, perché caricato di tutti i tic, di tutte le idiosincrasie, gelosie, rivalità, confusioni, desideri dell'uomo medio di fronte a rivoluzioni paradigmatiche, salti evolutivi, flessi nella trasformazione della materia, in un turbinio di metamorfosi e dislocazioni percettive, mettendo così in risalto le stabilità della psicologia umana e la difficoltà ad accordarsi ai continui cambi paradigmatici. ("Cibernetica e fantasmi" 197)

La vicenda narrata ne *Il fabbro di se stesso* è originale e avvincente, con un ritmo incalzante e un tono ironico che coinvolgono facilmente il lettore nelle peripezie evo-

lutive del protagonista. A mio avviso, il fatto che il gioco tra suspense, sorpresa e curiosità suscitate dal racconto sia estremamente vivo, e quindi l'interesse narrativo del lettore risulti accentuato, è un aspetto fondamentale del racconto (cfr. Sternberg, "Raccontare nel tempo (II)"; Baroni). Tale coinvolgimento emotivo-cognitivo nella vicenda è orientato a ridurre il grado di attenzione critica del lettore, in modo che l'autore possa giocare sul piano metanarrativo senza che il racconto risulti un esercizio di stile eccessivamente artificioso.

L'impiego di tale tecnica mi sembra l'ennesima dimostrazione dell'eterogeneità retorica messa in campo da Levi, il quale ricorre di volta in volta agli strumenti espressivi che ritiene più idonei per le proprie narrazioni. La funzione della metanarrazione è solitamente quella di rendere esplicito il gioco narrativo, simulando il coinvolgimento del lettore in esso, e in un contesto di *fiction* a tale funzione si aggiunge un'esibizione delle possibilità della creazione e finzione letteraria. Vi è però anche un effetto secondario, ossia quello di sottolineare il potere dell'autore, orchestratore che può decidere ogni cosa tramite le scelte retoriche con cui costruisce il discorso. Ciò non avviene solamente creando un mondo di finzione e mettendo in risalto gli elementi che si vuole siano notati: una delle possibilità offerte dalla metanarrazione – la meno evidente al lettore – è proprio la manipolazione della comunicazione, ossia il fatto di simulare una narrazione trasparente, commentando il discorso mentre viene enunciato e rendendo esplicito ciò che si sta facendo, mentre allo stesso tempo si "imbrogli" il lettore confondendo i piani della narrazione e fornendogli delle informazioni inattendibili<sup>33</sup>. Credo sia questo il caso de *Il fabbro di*

<sup>33</sup>Secondo la terminologia introdotta da Wayne Booth questo fenomeno è identificato con il nome di «narrazione inaffidabile»; per una trattazione più aggiornata dell'argomento, cfr. Yacobi, "Fictional Reliability as a Communicative Problem"

*se stesso*: nello specifico, le tracce dell'inaffidabilità del narratore hanno la funzione di screditarlo, di mostrare il lato negativo del *self-made man*, arrogante e saccente, quasi un altro «Prometeo nocivo». Tale procedimento retorico è antitetico al più evidente plauso all'ingegnosità e all'abilità tecnica dell'organismo in evoluzione, ed è proprio nel momento in cui il narratore sembra enunciare una delle tesi del manifesto etico di Levi – la celebrazione della mano come organo principe di un tipo fondamentale di intelligenza – che emerge la provocazione morale:

Ho anche notato che, facendo le cose, te ne vengono in mente altre, a catena: spesso ho l'impressione di pensare più con le mani che col cervello.

Con le mani, non che sia facile, ma si può anche scheggiare una selce, e legare la scheggia in cima a un bastone, e insomma farsi un'ascia, e con l'ascia difendere il mio territorio, o magari anche allargarlo; in altri termini, sfondare la testa di certi altri «io» che mi stanno fra i piedi, o corteggiano mia moglie, o anche soltanto sono più bianchi o più neri o più pelosi o meno pelosi di me, o parlano con accento diverso. (OI 709)

Leggere questo paragrafo – il penultimo del racconto – dopo aver osservato l'ingegnosità e la straordinaria memoria del protagonista crea un effetto di sorpresa abbastanza sconcertante. L'intera narrazione sembra voler coinvolgere il lettore, anche se in modo un po' brusco, per ottenere un effetto di ammirazione; tuttavia, il finale è straniante perché propone un'applicazione bellicosa della creatività umana. La sensazione è quella di essere caduti in una vera e propria «trappola morale» poiché il personaggio che nella sua boria risultava comico si presenta ora sotto una luce diversa, capace di odiare e di

e “Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator’s (Un)Reliability”.

fare violenza ad altri «io» come lui, addirittura sereno nell'ammettere il razzismo come motivazione della propria aggressività. La questione etica emerge improvvisamente e viene lasciata in sospeso dalla rapida conclusione della narrazione:

Ma qui questo diario può anche finire. Con queste mie ultime trasformazioni ed invenzioni, il più è ormai compiuto: da allora, nulla di essenziale mi è più successo, né penso mi debba più succedere in avvenire. (709)

L'interruzione del racconto su un atteggiamento moralmente riprovevole sembra insinuare che, nell'evoluzione del pianeta e delle creature che lo abitano, la caratteristica essenziale degli esseri umani sia riconducibile all'odio e alla violenza, vizi di forma di quelle virtuose applicazioni dell'ingegno animale esemplificate nella prima parte del racconto – nonché nei primi novecentocinquanta milioni di anni di evoluzione. La trappola morale di Levi ci presenta un ingegno animale responsabile di possibilità virtuose e un ingegno umano esposto a rischi viziosi.

Un'interpretazione di questo tipo, però, non tiene in debito conto i segnali testuali che marcano l'inaffidabilità del narratore. Prendendoli in considerazione il giudizio morale sulle sue gesta varia leggermente poiché le incongruenze del racconto portano il lettore a formulare l'ipotesi che il narratore sia in qualche modo sospetto, generando un effetto di attesa per la conferma o smentita di tale ipotesi interpretativa. Così, nel momento in cui incontra l'improvvisa ammissione di aggressività, il ruolo del lettore non è di inferiorità nei confronti dell'autore che lo ha ingannato portandolo a sorridere di un personaggio che si rivela essere razzista; al contrario, in questa prospettiva il lettore trova confermate le proprie perplessità sull'affidabilità del narratore, in quanto si rivela un

personaggio moralmente dubbio, oltre che un narratore poco credibile.

Ipotesi ermeneutiche di questo tipo sono solitamente molto vaghe<sup>34</sup> e non richiedono di essere confermate o smentite in modo deciso o pertinente. Come spesso accade per molti giudizi di valore, dal momento in cui si formula una spiegazione ipotetica si innesca un processo di ricerca di indizi che possano essere d'appiglio per risolvere l'ambiguità, in questo caso riguardante l'*ethos* del narratore. La suspense che alimenta la progressione narrativa con il desiderio di colmare tale gap di informazione è l'altra faccia dell'effetto sorpresa che invece si ha in una lettura che non coglie le tracce dell'inaffidabilità del narratore; due effetti che dipendono dalla reazione del lettore alla metanarrazione che sovrappone i piani narrativi (cfr. Sternberg, "Raccontare nel tempo (II)"). Nel caso in cui si ritenga il narratore affidabile, la suspense riguarda il piano della vicenda narrata, ossia il modo in cui l'organismo protagonista evolverà fino allo stadio di essere umano, e la sorpresa riguarda la delusione per un contrasto di valori che si genera nel lettore, prima divertito dal protagonista e poi deluso dal suo comportamento razzista. Nel caso in cui si percepisca un narratore inaffidabile, la suspense riguarda anche il piano dell'enunciazione narrativa, ossia il fatto che il narratore si confermi o smentisca inaffidabile, e la delusione per la meschina evoluzione biologica è simultaneamente – se non prevalentemente – soddisfazione per la corretta intuizione sull'*ethos* del narratore che si rivela essere una figura moralmente dubbia<sup>35</sup>. In quest'ultimo caso, però, subentra un'ambiguità nei confronti di quanto raccontato

<sup>34</sup> Umberto Eco le chiama «abduzioni ipocodificate» (*I limiti dell'interpretazione*).

<sup>35</sup> Inattendibilità e dubbia moralità sono tratti che spesso si sovrappongono nei cosiddetti narratori inaffidabili (Yacobi, "Fictional Reliability as a Communicative Problem").

in precedenza: si apre un'incertezza di valutazione sull'abilità e l'ingegno del protagonista poiché, sebbene questi siano manifestazione di valore, sono anche strumento per azioni violente.

Per percepire l'inaffidabilità del narratore è necessario prestare attenzione in particolar modo ai segnali metanarrativi. Chi racconta è un essere umano che «evoca» i ricordi della propria memoria cellulare e li presenta nel diario in forma non mediata, assumendo di volta in volta il punto di vista dei suoi antenati. Grazie alla memoria ereditaria vi è una parziale identità biologica tra il narratore e i suoi antenati, e si può affermare che la voce degli avi sia quella del narratore in senso proprio: è egli stesso a ricordare ciò che è accaduto loro. La finzione di questa mimesi, però, viene smascherata da vari segnali testuali: dalle riflessioni che tradiscono un punto di vista umano, dai riferimenti ad aspetti culturali e sociali, e dall'uso di espressioni idiomatiche. La credibilità di ciò che viene raccontato è quindi messa in dubbio dalla goffa abilità fabulatrice del narratore, la quale genera però un'attenzione verso un'abilità narrativa di livello superiore, quella dell'autore.

Ne *Il fabbro di se stesso*, dunque, il tema della creazione è presente in modo evidente in quanto racconto di un'evoluzione antropopoietica, ma è presente anche come creazione letteraria che esibisce il proprio carattere di finzione. *L'homo faber*, in quanto artigiano del linguaggio e inventore di storie fantastiche, utilizza la narrazione per rappresentare l'altro aspetto del suo essere creatore, quello di *homo faber sui*. Volendo valutare le dinamiche della comunicazione in atto, il fatto di marcare la finzionalità del racconto risulta una sorta di bilanciamento alla forte tematica antropopoietica. In altri termini, l'effetto globale è che, sebbene necessarie, l'attitudine pragmatica e l'intraprendenza lavorativa del protagonista non sono le forme più importanti dell'ingegno; non lo sono perché

non vi è una virtù dominante: anche la capacità di immaginare e la creatività che si manifesta nella scrittura sono altrettanto essenziali. O meglio, tutte le forme dell'ingegno sono soggette alle stesse possibilità virtuose e agli stessi rischi viziosi, come esemplificato dall'evoluzione biologica del violento protagonista e dalla disonestà del narratore.

6.2 *Procacciatori d'affari* (1970; 1977 [tv]; 1980 [teatro])

Una dinamica analoga a proposito della moralità e affidabilità dei personaggi si trova nel racconto *Procacciatori d'affari*. Il titolo suggerisce che il perseguimento dell'utile economico sia un criterio fondamentale per valutare le azioni e i discorsi che si incontrano nella vicenda narrata, ma questo aspetto si rivela del tutto secondario rispetto al tema etico della storia, pur essendo funzionale al mantenimento di un tono comico e parodico che allevia la drammaticità di alcune scene. Il racconto è una rappresentazione fantastica delle considerazioni che portano un'anima a decidere di intraprendere un'esistenza come essere umano che sia fabbro di se stesso, quindi una sorta di riflessione trascendentale sulla condizione umana.

In un oltremondo in cui vivono i «non-nati», simile a quello descritto da Samuel Butler in *Erewhon*<sup>36</sup>, i tre indi-

<sup>36</sup> «Erewhonians believe in pre-existence; and not only this [...], but they believe that it is of their own free act and deed in a previous state that they come to be born into this world at all [...]. The conditions which they must accept are so uncertain, that none but the most foolish of the unborn will consent to them; and it is from these, and these only, that our own ranks are recruited. [...] Who these are to be, whether rich or poor, kind or unkind, healthy or diseased, there is no knowing»

vidui che fanno visita al non-nato S. si presentano come dei «funzionari», «specialisti della Terra» (VF, OI 610) pronti ad illustrare «con tono professionale e concreto» le attrattive di nascere come creatura del «Genere Umano» (611). Levi trae molti spunti dal romanzo di Butler, ma a differenza di *Erewhon*, la cui mitologia stabilisce chiaramente che per i non-nati è un tormento nascere sulla terra<sup>37</sup>, il più tenace dei procacciatori d'affari afferma:

Io, noti bene, non ho argomenti per dimostrare chi dei due abbia ragione, il non-nato o il nato, ma una cosa le posso affermare per diretta esperienza: chi ha assaggiato il frutto della vita non ne sa più fare a meno. I nati, tutti i nati, con pochissime eccezioni, si aggrappano alla vita con una tenacia che stupisce perfino noi propagandisti, e che è il miglior elogio della vita stessa. Non se ne staccano finché hanno fiato in corpo: è uno spettacolo unico. (621-22)

È la determinazione di S., «un ragazzo educato, ma dalla testa dura» (619), a costringere il funzionario ad ammettere l'impossibilità di argomentare facendo un bilancio degli aspetti positivi e negativi della vita umana, nonostante non vi sia nessuno meglio qualificato di lui per farlo<sup>38</sup>. E difatti tutti i tentativi di persuasione non avvengono tramite dimostrazione o argomentazione, bensì grazie ad immagini in cui i soggetti raffigurati sono «come impazienti di entrare in azione» (613) o che si animano mostrando delle microstorie. In effetti, sembra

(Butler 215-27).

<sup>37</sup>Ma ci sono anche frasi che affermano la contraddittorietà di molte credenze; gli abitanti di *Erewhon*, infatti, credono e allo stesso tempo non credono alle proprie leggende (Butler 216).

<sup>38</sup>«A noi funzionari la licenza ce la danno solo se possiamo esibire un curriculum terrestre completo» (615).

proprio essere l'esemplificazione narrativa il metodo privilegiato per testimoniare come sia l'esistenza degli esseri umani e, come spesso accade nella vita e nei racconti<sup>39</sup>, gli eventi sono imprevedibili: una giovane madre indiana è «entrata per errore» nel campionario (613); la metamorfosi di un atleta avviene al contrario (613-14); un'animazione, «come se il meccanismo fosse sfuggito al controllo», mostra a un lettore un futuro nell'esercizio che lo porta a morire lontano dalla propria famiglia (620).

Le storie che S. vede nelle immagini che gli vengono mostrate lo lasciano molto perplesso e ciò costringe i funzionari ad ammettere che «non tutto sulla Terra è programmato, un margine di libertà (e quindi d'imprevedibilità) esiste; il tessuto ha qualche smagliatura, non possiamo negarlo» (617). E successivamente affermano anche che nella progettazione c'è stato qualche errore: «Lei, mi pare, lo ha intuito: qualcuno da qualche parte ha sbagliato, ed i piani terrestri presentano una faglia, un vizio di forma» (623). Tali affermazioni sono il nucleo dell'intera raccolta di racconti, l'enunciazione dell'esistenza di «un "vizio di forma" che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale» (1971, OI 1441)<sup>40</sup>. Quale può dunque essere l'atteggiamento del funzionario, incaricato di promuovere la vita umana, di fronte a questa tragica constatazione? Nel risvolto editoriale del libro Levi scrive che questi racconti

<sup>39</sup> «La vita, comprende, la vita è un *tessuto* unico, anche se ha un diritto e un rovescio; ha giorni chiari e giorni scuri, è un *intreccio* di sconfitte e vittorie» (621; corsivi miei); si noti come i vocaboli usati rimandino alla metafora della «trama» narrativa.

<sup>40</sup> Si tenga presente che il sintagma «vizio di forma» è però ironico, come afferma Levi stesso: «nella mia intenzione è ironico, cioè si tratta di qualcosa di assai più profondo che un vizio di forma; si tratta, come è stato detto, di un errore di sostanza [...], il fallimento della tecnica come fattore di progresso» (1971, "Primo Levi - Vizio di forma").

hanno «un'aura [...] di sostanziale confidenza per il futuro» (1443), li propone quindi come veicolo di speranza; il procacciatore d'affari adotta la stessa tecnica: contrasta le “trame smagliate” con altrettante storie, combattendo la miseria e la tristezza delle prime con l'intensità tragica delle seconde.

Nei tre esempi di «elogio della vita» i cardini dell'esistenza umana sono l'ignoranza del futuro (qui evocata dal campo semantico dell'oscurità) e la capacità di sperare<sup>41</sup>, sono queste le virtù necessarie per resistere ai momenti più neri: un minatore rimasto bloccato in una galleria crollata «era solo, ferito, affamato, tagliato fuori dal mondo, *in mezzo alle tenebre*. Gli sarebbe stato facile morire: per lui, non sarebbe stato altro che il passaggio da un *buio* a un altro *buio*. Non sapeva neppure in quale direzione avrebbe trovato la salvezza: ma scavò *a caso*, per dodici giorni, e rivide la luce». Il secondo esempio è quello di Robinson Crusoe, il quale «visse in *solitudine* per ventott'anni senza mai perdere la *speranza* e la gioia di vivere». Il terzo riguarda un uomo comune: «il suo lavoro quotidiano è un immutabile *pozzo* di noia, la moglie lo disprezza e probabilmente ama un altro, i figli sono cresciuti e lo guardano senza vederlo. Eppure resiste, e resisterà a lungo, come uno scoglio: aspetterà ogni giorno il suo domani, ogni giorno udrà *una voce che gli promette per il domani qualcosa di bello, grande e nuovo*» (622; corsivi miei).

Nemmeno queste storie, però, riescono a superare la perplessità del non-nato e l'ultima carta che il giovane e

<sup>41</sup> Anche Butler insiste su questo punto: «they say that there was a race of men tried upon the earth once, who knew the future better than the past, but that they died in a twelvemonth from the misery which their knowledge caused them; and if any were to be born too prescient now, he would be culled out by natural selection, before he had time to transmit so peace-destroying a faculty to his descendants» (225).

determinato funzionario G. decide di giocarsi è quella di rendere S. protagonista di una storia. Il potenziale acquirente viene adulato e fatto sentire importante<sup>42</sup>, e gli vengono offerti «delle ottime possibilità» e dei «buoni vantaggi iniziali» (624), ma le parole del procacciatore d'affari sono sospette, così come anche il futuro che egli prospetta al non-nato. Tutte le qualità positive che egli attribuisce a S., infatti, sono in palese contraddizione con il comportamento che costui ha avuto finora: è poco serio in quanto lavora con discontinuità, si distrae e il campanello deve suonare tre volte prima che si decida ad aprire (609); ammette di non essere preparato<sup>43</sup>; è disonesto in quanto fruga nella borsa dei funzionari e prende delle fotografie «in un modo tutt'altro che regolare» (618); e la sua titubanza è in buona parte dovuta a codardia, al timore di avere dei guai per il diverso colore della pelle o di nascere in condizioni disagiate (618 e 623). Per quanto riguarda le promesse del propagandista, il futuro che aspetta il non-nato sembra essere quello di uno scienziato o di un medico:

Le daremo un corpo agile e sano, e la inseriremo entro un contorno affascinante: in questi luoghi silenziosi si costruisce il mondo di domani, o si penetra quello di ieri, con strumenti nuovi e meravigliosi. E questo è an-

<sup>42</sup> «Non gliel'ho rivelato all'inizio perché non la conoscevo ancora, e volevo fare certe verifiche, ma ora glielo posso dire: non siamo venuti da lei come andiamo da tutti, non siamo arrivati qui per caso. Lei ci era stato segnalato. [...] Abbiamo necessità urgente di gente seria e preparata, onesta e coraggiosa: ecco perché abbiamo insistito e insistiamo. Noi non siamo per la quantità ma per la qualità» (623).

<sup>43</sup> «Ma... ecco, non sono pronto. Non mi sento pronto: non ho fatto nessun calcolo, nessun preparativo. Sa bene come succede, quando non c'è una scadenza: si preferisce lasciar passare i giorni, e restare così, nel vago, senza prendere decisioni» (610).

cora lei, qui dove si raddrizzano i torti, e si fa giustizia rapidamente e gratis. O anche qui, dove si sopisce il dolore, e si rende la vita più tollerabile, più sicura e più lunga. I veri padroni sono questi, siete voi: non i capi dei governi né i condottieri di armate. (624)

È un futuro ambiguo quello che aspetta S., i termini scelti per descriverlo sono vaghi e evocano aspetti positivi e negativi: lo sviluppo della tecnica offre la possibilità di nuove conoscenze, la giustizia non tarda a venire e la sofferenza può essere alleviata; ma è un bene che la giustizia sia rapida e senza costo? E a quali conseguenze si va incontro se «si sopisce il dolore»?

Giustizia e sofferenza sono temi che Levi troppo spesso affronta e dibatte in modo minuzioso perché le promesse di un venditore motivato da «una modesta provvigione, oltre al rimborso delle spese» (624), non risultino sospette. Eppure S. accetta di nascere tra gli esseri umani. Prima di decidere resta in silenzio molto a lungo, come se stesse riflettendo sulle ultime immagini viste, quelle per cui

non occorre commenti, né la lusinga del diventare vive: parlavano un linguaggio ben chiaro. Si vide un cannone multiplo sparare nelle tenebre, illuminando col suo bagliore case crollate e fabbriche in rovina; poi cumuli di cadaveri scheletrici ai piedi di un rogo, in una tetra cornice di fumo e di filo spinato; poi una capanna di canne sotto una pioggia tropicale, e dentro, sul pavimento di terra nuda, un bambino stava morendo; poi una squalida distesa di campi non coltivati e ridotti a paludi, e di foreste senza foglie; poi un villaggio, ed una valle intera, invasi e sepolti da una gigantesca marea di fango. (624)

Sono queste le scene che spingono il non-nato ad accettare un'esistenza umana: è l'empatia suscitata dalla sof-

ferenza altrui a convincerlo più di ogni retorica, al punto da volerla condividere e «nascere a caso, come ognuno: fra i miliardi di nascituri senza destino» (625). E qual è la motivazione di tale scelta? La vergogna. Una vergogna che ci sarà comunque, qualunque sia la condizione sociale ed economica, perché è ciò che si prova ad essere parte del genere umano sapendo che vi sono altri uomini che soffrono ingiustamente (cfr. 1985, SES, OII 1057-58). Per questo motivo S. preferisce nascere «senza indulgenze e senza condoni», perché nonostante i propri difetti vuole essere un uomo giusto: «Preferisco essere solo a fabbricare me stesso e la collera che mi sarà necessaria»<sup>44</sup>, per non dover «chinare la fronte per tutta la vita davanti a ciascuno dei miei compagni non privilegiati» (OI 625).

### 6.3 *Le nostre belle specificazioni* (1968-70)

A differenza di *Procacciatori d'affari*, che si focalizza sull'uguaglianza dei diritti di tutti e sulla responsabilità etica delle scelte che si fanno nella costruzione di sé, il racconto *Le nostre belle specificazioni* introduce una prospettiva più antropologica, affrontando il rapporto tra poiesi e antropopoiesi, tra le abilità creative ed ermeneutiche degli esseri umani e una possibile identità di specie. Vi è però un tratto in comune tra i due racconti: il contesto commerciale che fa da sfondo alla vicenda. Se in *Procacciatori d'affari* i funzionari devono convincere un non-nato ad “acquistare” una vita umana, in *Le nostre belle specificazioni* l'impiegato Renaudo è alle prese con le procedure burocratiche di approvazione della «Specifico 366 478, Uomo» (VF, OI 664). In un certo senso il secondo racconto potrebbe essere il seguito del

<sup>44</sup>La collera è attribuito dei giusti di Israele; cfr. *Il servo* (1968-70, VF, OI 713) e *infra*, cap. 4, par. 3.2.

primo: là, in conclusione, si afferma che «ogni uomo è artefice di se stesso» e S. sceglie di «esserlo appieno, costruirsi dalle radici» (625); qui si ribadisce che il sistema delle specificazioni vige «in ogni parte del mondo in cui l'uomo si sia fatto fabbro» (670), è questa la condizione fondamentale dell'esistenza umana. I procacciatori d'affari vendono la vita umana ai non-nati, le specificazioni sono i criteri in base ai quali è decretata l'«accettazione» del «materiale in entrata», gli esseri umani assunti nell'Azienda in cui si svolge la vicenda (664).

Il processo descritto è una forma di adattamento selettivo: solo chi è *fit* all'ambiente (azienda) viene accettato nel mondo, salvo poi continuare a rispettare certi parametri per avere il diritto di sopravvivere. Renaudo reputa tutto ciò una «scemenza disumana» (667). A mio avviso, lo scandalo non è per il rigore nel controllo delle specifiche, quanto piuttosto per il fatto che il caso, l'anomalia – componenti essenziali della vita – non sono accettati, e quindi nemmeno la novità: in breve, si richiede un'esistenza in cui non ci può essere creatività. L'evoluzione è pianificata e regolamentata. *Le nostre belle specificazioni* mostra il lato negativo della staticità, e si contrappone ad altri racconti in cui la novità e la metamorfosi sono accettate come una ricchezza e una possibilità di crescita (*La grande mutazione*, 1983, RS, OII 868-72; *Disfilassi*, 1978, L, OII 93-99), anche se presentano dei rischi (*Angelica Farfalla*, 1962, SN, OI 434-41). Non si riconosce che alla formazione di un embrione (epigenesi) «faranno seguito tutte le complessità dello sviluppo, e a questo punto l'aspetto combinatorio dell'embriologia, sottolineato dal termine *epigenesi*, imporrà nuove prove di conformità» (Bateson, *Mente e natura*, 236; corsivo mio), cioè diverse da quelle della specifica applicata all'origine.

In questo racconto, l'attività poetica umana non è una forma di creatività libera, è piuttosto codificata in un sistema rigido che vuole ordinare ogni opera dell'ingegno

e addirittura trovare i tratti distintivi di tale facoltà inventiva. È un mondo in cui dominano «la normalizzazione, l'unificazione, la programmazione, la standardizzazione, e la razionalizzazione della produzione» (OI 670). In un contesto siffatto si inserisce un'importante conversazione tra Renaudo e il direttore dell'Azienda, il cavalier Vittorio Amedeo Peirani, il quale avanza una proposta per superare la separazione tra pensiero scientifico e umanistico, un tema caro a Levi. L'integerrimo cavalier Peirani, infatti, osa dire: «Non hai mai avuto il dubbio che l'evidente divorzio fra le dottrine tecniche e quelle morali, e l'altrettanto evidente atrofia di queste ultime, siano dovuti proprio al fatto che l'universo morale manca finora di definizioni e tolleranze valide?» (663). La via suggerita per il dialogo tra le due culture è quella della rigidità: solo perseguendo «tecniche di unificazione» e trovando regole precise a cui conformarsi le discipline morali potranno «proliferare rigogliosamente» (670).

Il racconto mostra gli esiti assurdi a cui la razionalizzazione e la normatività possono condurre se applicate a tutti i campi dell'esistenza, e Peirani è la vittima illustre di tale sistema, costretto a dimettersi perché «ormai sprovvisto dei requisiti di conformità alla specificazione» (670). L'assurdità di un mondo in cui la tecnica domina sull'uomo è palese e viene presentata sotto una veste comica in cui il buon senso di Renaudo si scontra con l'inflessibilità di Peirani e del sistema, grazie anche all'intervento del collega Di Salvo che combatte una battaglia contro le follie della burocrazia. La comicità, però, veicola anche un'ironia che riguarda l'argomento chiamato in causa da Peirani: la separazione delle due culture. L'esempio più eclatante è una delle affermazioni che il cavaliere pronuncia in difesa del sistema vigente, una prolusione in cui si coglie l'ironia dell'autore in quanto ricalca un brano di Rabelais, come verrà spiegato in seguito a Renaudo da Di Salvo:

Il giorno in cui non solo tutti gli oggetti, ma anche tutti i concetti, la Giustizia, l'Onestà, o anche solo il Profitto, o l'Ingegnere, o il Magistrato, avranno la loro buona specifica, con le relative tolleranze, e ben chiari i metodi e gli strumenti per controllarle, ebbene, quello sarà un gran giorno. (663)<sup>45</sup>

Ironicamente Peirani usa le parole di un maestro delle belle lettere, dissacratore di ogni autorità e trasgressore di ogni vincolo imposto alla creatività. Lo stesso meccanismo retorico è all'opera in un'altra affermazione del cavaliere:

con questo mio lavoro di trent'anni fa ho apportato un contributo, piccolo ma definitivo, all'ordine dell'azienda e quindi all'ordine del mondo. Una specifica è opera

<sup>45</sup> Cfr. «quando sarà tal dono di grazia elargito agli umani, così che posto in non cale ogni altro studio e negozio, ad altro non intendano che a leggere voi, a penetrare in voi, a conoscervi, usarvi, praticarvi, incorporarvi, sanguificarvi e incentrificarvi nei profondi ventricoli dei loro cervelli, nell'intimo midollo delle ossa, nell'intricato labirinto delle arterie? Oh allora sì, e non prima, e per altra via sarà felice il mondo! [...] non più tempeste, brinate, gelate, non più calamitosi uragani! Sopra la terra abbonderà ogni bene. Non più guerre, non saccheggi, non vessazioni, né assassini, né stragi, eccetto, s'intende contro gli eretici e i dannati ribelli. Una pace perenne e incorruttibile regnerà nell'universo; e gaudio, allegrezza, letizia, sollazzo, divertimento, piacere e delizia, per quanto è dato volerne e goderne alla natura umana. Ma, oh la grande dottrina, l'inestimabile erudizione, i deifici precetti, incastonati nei divini capitoli di queste eterne Decretali! Oh come, leggendo soltanto un mezzo canone, un piccolo paragrafo, una piccolissima sentenza di queste sacrosante Decretali, voi vi sentite avvampare nei cuori la fornace dell'amor divino e della carità verso il prossimo, purché non sia tocco da eresia, e raffermarsi in voi il disprezzo di tutte le cose effimere e terrene; l'estatica elevazione dei vostri spiriti fino al terzo cielo, la piena e certa soddisfazione di tutte le vostre aspirazioni!» (Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, libro IV, cap. LI).

sacra: occorre fatica e devozione per compilarla, e anche umiltà, che a lei manca; ma una volta compilata, e approvata dagli uffici competenti, deve restare, come una pietra d'angolo. (663)

L'attribuzione di sacralità alle pratiche burocratiche e la similitudine biblica echeggiano nuovamente il testo di Rabelais, in cui le decretali hanno origine divina.

Un altro esempio dell'ironia che nasce dal contrasto con la proposta di Peirani è il modo in cui Di Salvo descrive la burocrazia ricorrendo ad una tecnica tipica del sapere umanistico: il pensiero analogico, una forma di produzione che, ovviamente, non ha nulla a che vedere con la standardizzazione e la razionalizzazione. «Una pratica, vedi, è uno strano uccello. Sotto certi aspetti assomiglia a un seme, sotto altri a un bisonte» (666). Partendo da questa analogia Di Salvo sviluppa un'ardita allegoria dei percorsi della burocrazia, una figura di pensiero che viene accolta anche da Renaudo per affrontare il proprio dilemma morale e decidere cosa fare della pratica di cui nessuno è ancora a conoscenza.

La questione etica che tormenta Renaudo ricorda quella del muratore di Fossano che «detestava la Germania, i tedeschi, il loro cibo, la loro parlata, la loro guerra; ma quando lo misero a tirare su muri di protezione contro le bombe, li faceva diritti, solidi, con mattoni bene intrecciati e con tutta la calcina che ci voleva; non per ossequio agli ordini, ma per dignità professionale» (1985, SES, OII 1087). Renaudo non vuole essere negligente ma, al contrario del muratore, il lavoro non è l'unico mezzo che ha per affermare la propria dignità, possiede ancora un margine di libertà che gli permette di opporsi a ciò che considera «una scemenza disumana» (667). Per il muratore di Fossano poiesi e antropopoiesi coincidono, Renaudo invece può scegliere un'altra via per autodeterminarsi, ma non sa decidere.

Il tema dell'antropopoiesi è strettamente connesso al contrasto fra dottrine tecniche e morali: è una questione di come costruire se stessi, di quale «tipo umano» si vuole essere.

A Renaudo piaceva classificare i suoi simili: non ridurli a schemi, ma soffermarsi così, da dilettante, sulle loro somiglianze e dissimiglianze, prevederne i comportamenti, frugare nei motivi da cui scaturiscono le parole e le azioni. (667)

Le classificazioni di Renaudo non sono rigide come quelle imposte dal sistema, anzi, egli ricorre al linguaggio figurato per identificare persone e relazioni umane<sup>46</sup>. In quest'ottica Peirani è il «tipo umano [...] del “right or wrong, my country”, dell'obbedienza cadaverica del buon suddito» (668), fedele al sistema in cui crede, ossequioso a quella legge di Zeus che Prometeo ha osato mettere in discussione e per cui è stato punito. Renaudo però non è un eroe e non ha tratti prometeici, è piuttosto Di Salvo ad avere l'audacia e la “preveggenza” per sfidare l'ordine vigente:

Bisogna vedere più lontano, a costo di qualche rischio e di qualche scomodità: fare esplodere le contraddizioni del sistema, come suol dirsi. E mi attira l'eleganza del gioco, la sua giustizia e la sua economia: saranno le Decretali a liquidare se stesse. Per mano tua, se lo vorrai: se no, per mano mia. (669)

Alla fine il gesto di Di Salvo non raggiunge l'obiettivo

<sup>46</sup>Di Salvo è «acuto e flessibile, ma anche spento, logoro, e un po' sporco, con dentro qualche cosa di livido, di ammaccato e poi impiasticciato alla meglio per coprire il guasto», e di fronte a lui Renaudo ha paura di sentirsi «come una mosca fra le branche di una mantide» (667).

che si era prefisso, ma è comunque necessario e giusto, il timore e l'inazione di Renaudo non sono la soluzione di nulla, non possono portare a nessun cambiamento, e nell'etica di Levi ciò non è accettabile.

#### 6.4 *Il fabbricante di specchi (1985)*

Anche il racconto *Il fabbricante di specchi* affronta la questione del rapporto tra poiesi e antropopoiesi, questa volta introducendo l'aspetto sociale come elemento chiave della costruzione d'identità. Il protagonista non è né il «buon suddito» obbediente che compila Decretali con cui ordinare il mondo e gli individui, né un ardito impiegato che tenta di fare implodere il sistema; tuttavia, il conflitto tra controllo e creatività rimane. Timoteo è colui che, per cogliere la ricca varietà del mondo e il mistero dell'identità di un essere umano, «[f]in da ragazzo, di nascosto dal padre e dal nonno, aveva trasgredito le regole della corporazione», e solamente con la morte di suo padre, «sciolto dal vincolo della tradizione» (RS, OII 894), può essere creativo in modo libero.

I primi effetti di questa libertà sono immediatamente associati ad un commento metafisico, quasi a voler rimarcare l'inestricabile rapporto tra poiesi ed esistenza:

Che cosa fa uno specchio? «Riflette», come una mente umana; ma gli specchi usuali obbediscono a una legge fisica semplice e inesorabile; riflettono come una mente rigida, ossessa, che pretende di accogliere in sé la realtà del mondo: come se ce ne fosse una sola! Gli specchi segreti di Timoteo erano più versatili. (894)

L'angolazione è decisamente diversa da quella con cui Levi presenta il burocratizzato tentativo di comprensione del mondo in *Le nostre belle specificazioni*. Gli specchi «se-

greti» riflettono «un mondo più rosso o più verde di quello vero, o variopinto, o con contorni delicatamente sfumati, in modo che le persone e gli oggetti sembr[ano] agglomerarsi fra loro come nuvole» (894), e a volte danno risultati non previsti, proprio come le combinazioni del mondo reale<sup>47</sup>.

L'ambizione di sperimentare di Timoteo – personaggio «dall'aria arguta, trasognata» (896), molto simile a quel «piccolo prometeo nocivo» che è Gilberto (*Alcune applicazioni del Mimete*, 1964, SN, OI 461), ma anche ai prometeici “dottori” da laboratorio di altri racconti<sup>48</sup> – lo porta a voler creare uno «Spemet», uno «specchio metafisico» che «non obbedisce alle leggi dell'ottica, ma riproduce la tua immagine quale essa viene vista da chi ti sta di fronte» (OII 895). Ecco introdotta la dimensione sociale della costruzione d'identità: il modo in cui si è visti dagli altri è parte di come si è, anzi, determina il fatto che non esista un vero «io»:

Distribui vari Spemet ai suoi amici più cari. Notò che non due immagini coincidevano fra loro: insomma, un vero Timoteo non esisteva. (897)

Lo stesso argomento era stato affrontato da Levi molti anni prima, nel confronto istituito fra l'esistenza umana “ordinaria” e l'esperienza del lager; scriveva infatti: «Parte

<sup>47</sup> Sulla complessità delle combinazioni in rapporto alla comunicazione fra individui, cfr. il commento al racconto *Ammutinamento* (1968-70, VF, OI 718-24), *infra*, cap. 5, par. 4, e la prefazione a *La ricerca delle radici* (1980, OII 1363).

<sup>48</sup> Sono inventori e sperimentatori con la materia, chiusi nel loro laboratorio, quasi incatenati ad esso: il dottor Montesanto (*I mnemagoghi*, 1946 SN, OI 401-08), il personaggio-narratore del ciclo NATCA (in *L'ordine a buon mercato*, 1964, SN, OI 447-55), il dottor Kleber (*Versamina*, 1965, SN, OI 467-76), il dottor Leeb (*Angelica farfalla*, 1962, SN, OI 434-41) e Memnone (*Il passa-muri*, 1986, RS, OII 898-901).

del nostro esistere ha sede nelle anime di chi ci accosta: ecco perché è non-umana l'esperienza di chi ha vissuto giorni in cui l'uomo è stato una cosa agli occhi dell'uomo» (OI 168)<sup>49</sup>. Nonostante questa affinità tematica, *Il fabbricante di specchi* affronta però i problemi di un mondo ordinario: non si avverte la necessità di sentirsi ancora uomini, e non vi sono riflessioni sulla costruzione intersoggettiva della propria identità che vadano oltre le poche righe citate. Le osservazioni del narratore sono scontate e di ciò il lettore è avvertito fin dal momento in cui l'invenzione di Timoteo viene presentata per la prima volta: «l'idea era vecchia, l'aveva già pensata Esopo e chissà quanti altri prima e dopo di lui, ma Timoteo era stato il primo a realizzarla» (OII 895). Così l'atmosfera del racconto mantiene un'aura di ordinarietà e la narrazione presenta episodi ovvi: l'ex-fidanzata lo vede come un essere disgustoso, «calvo, [...] le labbra socchiuse in un sogghigno melenso da cui trasparivano i denti guasti»; per la madre è un «sedicenne, biondo, roseo, etereo e angelico» (896); e alla nuova ragazza sembra un dio greco, tanto che, commenta ironicamente il narratore, guardando nello Spemet, «in quel momento, Timoteo si accorse di amare Emma di un amore intenso, dolce e duraturo» (897). In aggiunta a tale rappresentazione della mediocrità dei rapporti umani, anche il valore dell'ingegno è sminuito da una valutazione basata sull'utile economico che se ne può ricavare:

Notò ancora che lo Spemet possedeva una virtù spiccata: rinsaldava le amicizie antiche e serie, scioglieva rapidamente le amicizie d'abitudine o di convenzione. Tuttavia ogni tentativo di sfruttamento commerciale fallì: tutti i rappresentanti furono concordi nel riferire che i clienti

<sup>49</sup> Cfr. anche la poesia *Amici*: «Di noi ciascuno reca l'impronta / Dell'amico incontrato per via; / In ognuno la traccia di ognuno. / Per il bene od il male / In saggezza o in follia / Ognuno stampato da ognuno» (1985, OII 623).

soddisfatti della propria immagine riflessa dalla fronte di amici o parenti erano troppo pochi. Le vendite sarebbero state comunque scarsissime, anche se il prezzo si fosse dimezzato. (897)

Se teniamo conto dell'etica di Levi e del ruolo fondamentale che egli attribuisce alla creatività, la situazione rappresentata ne *Il fabbricante di specchi* non è poi così lontana da quella del lager<sup>50</sup>. Così come ad Auschwitz «l'uomo è stato una cosa agli occhi dell'uomo», analogamente una società in cui non si è in grado di accettare la diversità di prospettiva dello sguardo altrui è un ambiente “disumano” (cfr. Gordon 133-54). È un mondo in cui la fiamma dell'ingegno si spegne sotto l'azione distruttiva dell'inerzia, riducendo Timoteo a sterile fabbricante, non più artigiano e inventore:

Timoteo brevettò lo Spemet e si dissanguò per alcuni anni nello sforzo di mantener vivo il brevetto, tentò invano di venderlo, poi si rassegnò, e continuò a fabbricare specchi piani, del resto di qualità eccellente, fino all'età della pensione. (OII 897)

L'evento intorno a cui il racconto si muove è l'incontro con lo sguardo altrui, incontro reso possibile dall'abilità poetica dell'uomo, ma tale evento è perturbante: non si è in grado di riconoscere se stessi – l'idea che si ha di se stessi – in ciò che il punto di vista altrui ci mostra. La nostra identità si forma anche nella relazione con gli altri e, guardando negli Spemet, le «esteriorizzazioni semi-reificate dell'alterità che è in noi ci rivelano che il sé, come anche il corpo (che nel caso dello Spemet cambia effettivamente per meglio riflettere il sé percepito), è fondamentalmente *unheimlich*» (Ross 37).

<sup>50</sup> Si ricordi che Levi stesso ribadisce la continuità tra le opere di testimonianza e i racconti di *Vizio di forma*, individuando la «smagliatura» come elemento comune (1971, VF, OI 1443).

### 7. *Prometeo e il dottor Frankenstein*

Tra i racconti che presentano un'affinità con il mito di Prometeo ve n'è un gruppo con una notevole caratteristica comune: la presenza di un personaggio prometeico che si cimenta in esperimenti sugli esseri umani, sia egli un dottore, un medico o uno scienziato che si occupa di biologia o genetica. Questi personaggi ricordano il dottor Frankenstein del racconto omonimo di Mary Shelley, colui che è riuscito a creare la vita in laboratorio, unendo parti di corpi umani. Frankenstein è un personaggio prometeico che «ritorna ossessivamente in Levi, nelle sue riflessioni sul problema dello scienziato come inventore e trasgressore dei limiti» (Gordon 158 e 169), un personaggio nel cui orizzonte si trova il tema dell'antropopoesi intrecciato ad aspetti che riguardano la poiesi e le relazioni con altri esseri viventi. La storia del dottor Frankenstein è talmente nota che per il lettore è facile istituire collegamenti a partire dai racconti di Levi, nei quali si trovano diversi tentativi di trasformazione-creazione della materia organica. Il mondo in cui sono ambientati i racconti leviani, però, è estremamente più complesso di quello in cui studia e opera il dottor Frankenstein – le possibilità offerte dalla tecnica si sono moltiplicate e così anche gli esiti degli esperimenti – ma l'insegnamento morale che se ne può trarre non è molto distante da quello del racconto dell'autrice inglese.

#### 7.1 *Angelica Farfalla (1962; 1965 [radio])*

Il racconto *Angelica Farfalla* (SN) affronta il caso della metamorfosi dell'uomo in un essere alato tramite un processo di evoluzione indotta, una forma di antropopoesi ideale: la trasformazione dell'uomo in angelo.

L'atmosfera lugubre del paese abbandonato che si incontra nell'incipit è evocata anche in un saggio dal titolo *Farfalle* (1981, AM, OII 751-54), dove si descrive un ambiente ospedaliero caratterizzato da sofferenza e morte: «L'edificio, attualmente (1981) in ristrutturazione, che ospitava l'Ospedale di San Giovanni Battista di Torino, non è un luogo ameno. Le sue mura vetuste e le altissime volte sembrano imbevute dei dolori di generazioni; i busti dei benefattori, che fiancheggiano le scale, guardano il visitatore con l'occhio senza sguardo delle mummie» (751)<sup>51</sup>. La somiglianza del titolo e dell'ambientazione iniziale non sembrano casuali, e l'analogia tra i due scritti continua anche nel modo in cui si sviluppa il discorso. Il racconto ha un titolo che evoca un'immagine celestiale ma l'incipit presenta immediatamente uno scenario inquietante e, successivamente, le «angeliche farfalle» sono descritte a partire dai resti trovati fra le ceneri, presentate in tutta la loro mostruosità. Anche il titolo del saggio probabilmente suscita immagini di bellezza e armonia con il semplice riferimento alle farfalle, ma l'introduzione del tema avviene circoscrivendo il luogo – un edificio che evoca ricordi tristi e funesti – in cui il narratore ha osservato i corpi defunti di questi animali. Inoltre, le creature sono in seguito presentate da una prospettiva che reifica l'animale e suscita un effetto di straniamento: descrivendone la vista al microscopio, infatti, Levi sottolinea che «per la maggior parte degli osservatori, all'ammirazione subentra l'orrore o il ribrezzo. In assenza dell'abitudine culturale, quest'oggetto nuovo ci sconcerta; gli occhi enormi e senza pupille, le antenne simili a corna, l'apparato boccale mostruoso ci appaiono come una maschera diabolica, una parodia distorta del viso umano» (752). A rafforzare il contrasto fra senso comune e inquietudine

<sup>51</sup> Oltre alla descrizione della desolazione del villaggio in macerie, in *Angelica Farfalla* si legge anche: «Assomigliavano alle teste delle mummie che si vedono nei musei» (OI 440).

suscitata si parla poi di «lunga ombra ammonitoria», di «mistero conturbante della metamorfosi» e del significato simbolico che tale processo naturale assume «negli strati profondi della nostra coscienza», aspetti che sono evocati dalle leggende popolari o da scrittori quali il “crepuscolare” Guido Gozzano o il “mistico” Herman Hesse (753-54).

Il saggio è stato scritto oltre vent’anni dopo il racconto ma non stupisce che tra i due lavori vi sia affinità nonostante tale distanza temporale. I temi affrontati e evocati, infatti, sono ricorrenti e cruciali per Levi: il rapporto estetico distorto fra esseri umani e regni vegetale e animale, l’ambiguità insita in ogni fenomeno e in ogni creatura, la metamorfosi animale che allude alla capacità antropopietica. A mio avviso, il valore aggiunto di *Angelica Farfalla* è che il contesto di *fiction* e l’abile costruzione narrativa<sup>52</sup> permettono all’autore di sfruttare l’enigmaticità e il mistero del racconto – a cavallo tra fantastico-gotico e fantascienza – per accrescere l’effetto di ambiguità che investe i temi affrontati e il risvolto etico dell’opera.

La tecnica antropopietica presentata nel racconto è simile ad alcune tradizioni in uso fra popolazioni tribali, dove l’ingestione di certi alimenti ha una funzione centrale nei riti di passaggio all’età adulta (cfr. Calame, *Prométhée généticien* 92-98). Il professor Leeb «si propone di sottoporre interi villaggi, per generazioni, a regimi alimentari pazzeschi, a base di latte fermentato, o di uova di pesce, o di orzo germinante, o di poltiglia di

<sup>52</sup> Si assiste a continui cambi di scena, salti temporali e variazioni del punto di vista e della scala degli eventi narrati, i quali oscillano tra episodi con allusioni ad un contesto storico preciso, possibili applicazioni ad «interi villaggi, per generazioni» e considerazioni biologiche di portata universale: la neotenia come segno della «ulteriore capacità di sviluppo» comune a molti animali (OI 438).

alghes» (OI 438) per innescare il processo di metamorfosi dell'organismo e indurre l'evoluzione in «angelica farfalla». A tale forma tradizionale di antropopoesi si aggiunge però anche l'intervento della tecnologia più avanzata: infatti, è solo «da qualche decennio» che i biologi riescono a pilotare i processi fisiologici di metamorfosi tramite la somministrazione di «estratto tiroideo» (437).

Il racconto di questo macabro tentativo rende palese il rapporto distorto dell'uomo con la natura: le farfalle non sono belle per noi (cfr. *Farfalle*, 1981, OII 752; *Perché gli animali sono belli?*, 1980, RR, OII 1383-87), la natura non è al servizio dell'uomo che vuole sperimentare indiscriminatamente sugli animali o con la genetica. A confermare tale interpretazione contribuisce anche il fatto che l'opera del dottor Leeb è accomunata alle teorie di Alfred Rosenberg, autore de *Il mito del XX secolo*, il cui lavoro è frutto di un uso improprio dell'ingegno umano<sup>53</sup>. «Su quali

<sup>53</sup> Durante il Terzo Reich c'è stata una pubblica diatriba tra Alfred Rosenberg, il dedicatario del lavoro del dottor Leeb e Oswald Spengler, uno degli ispiratori delle idee naziste. È curioso che al piano terra della palazzina degli orrori viva una certa vedova Spengler: che sia forse la moglie del noto autore de *Il tramonto dell'Occidente*? Il cameo della vedova Spengler potrebbe essere una semplice allusione al contesto storico-ideologico, ma il fatto che nel racconto di Levi Spengler sia morto potrebbe anche essere un gioco perturbante che riguarda la smentita delle sue idee per mezzo dei risultati del lavoro di Leeb: l'Occidente (e quindi il Nazismo, sua fase «invernale») non è al tramonto perché può trasformarsi e rinascere sotto altra forma. E la suggestione diventa ancora più inquietante se si tiene conto della convergenza tra la credenza di Leeb che ci siano dei «fondamenti fisiologici della metempsicosi» (OI 438) e la teoria di Rosenberg sull'esistenza di un'«anima della razza». Se ci fosse bisogno di una conferma che Levi conoscesse Spengler questa può venire dal saggio *La rima alla riscossa*, in cui dice: «a partire dagli inizi di questo secolo [...] si è cominciato a parlare di crisi della civiltà e di

basi sperimentali?», viene chiesto a proposito della validità delle teorie di Leeb. «Nessuna, o poche. È agli atti un suo lungo manoscritto: una ben curiosa mistura di osservazioni acute, di generalizzazioni temerarie, di teorie stravaganti e fumose, di divagazioni letterarie e mitologiche, di spunti polemici pieni di livore, di rampanti adulazioni a Persone Molto Importanti dell'epoca» (OI 438). La questione non riguarda quindi la «schisi innaturale» tra scienza e discipline umanistiche («Premessa», 1985, AM, OII 632) e i pericoli a cui può esporre l'ignoranza delle leggi del mondo naturale. Interpretare il racconto in questi termini vorrebbe dire leggerlo con la lente dell'umanista più attento al contenuto del proprio sapere piuttosto che ai modi in cui esso è acquisito. Il racconto è invece ambiguo: da un lato affascina perché evoca un potenziale umano che tende al celestiale, ma dall'altro è perturbante perché mostra come il sogno possa facilmente diventare un incubo. La vicenda riporta il lettore ad una dimensione più pragmatica, mostrando come sia nocivo ignorare l'importanza della conoscenza che deriva dal fare le cose, dallo sperimentare prima di costruire teorie.

Il colonnello, infatti, mette in evidenza il contrasto fra teoresi e prassi, e la prima volta che esprime la sua opinione sul dottor Leeb lo “assolve” proprio per la sua attenzione ai fatti: «[i]l suo era un tempo propizio alle teorie, sapete bene, e se la teoria era in armonia coll'ambiente, non occorreva molta documentazione perché venisse varata e trovasse accoglienza, anche molto in su. Ma Leeb, a modo suo, era uno scienziato serio: cercava i fatti, non il successo» (OI 436). Inoltre, questo commento sul pragmatismo del dottore – incontrato prima che il lettore venga a conoscenza dei suoi macabri esperimenti – acquista un risalto maggiore anche per il contrasto con il dialogo che segue subito dopo, in cui il colonnello afferma: «membro quale sono della Chiesa presbiteriana... insomma credo in un'anima immortale, e tramonto dell'Occidente» (1985, RS, OII 943).

tengo alla mia», ma viene interrotto dal chimico Hilbert che lo sprona a sua volta ad un atteggiamento pragmatico: «Ci dica quello che sa, per favore. Non per niente, ma dal momento che sono tre mesi ieri che tutti noi non ci occupiamo d'altro... Mi pare giunto il momento, insomma, di sapere a che gioco si gioca. Anche per poter lavorare con un po' più di intelligenza, capisce» (436). È dopo queste battute che l'assenza di basi sperimentali nel lavoro di Leeb viene messa in luce, sciogliendo ogni riserva sul suo essere un personaggio negativo, in quanto ha lasciato che il caos e un certo idealismo prendessero il sopravvento sulla sua impresa.<sup>54</sup> Solo a questo punto la scena è pronta per accogliere la testimonianza di Gertrude Enk, una giovane ragazza che svela progressivamente gli orrori degli esperimenti del professore.

Il lavoro di Leeb ricorda molto quello di un altro celebre dottore tedesco, Frankenstein, e il racconto della ragazza riconduce all'archetipo comune ai due: Prometeo. Entrambi scoprono che i principi che regolano le trasformazioni di un organismo vivente sono imprevedibili e non controllabili: sia Frankenstein che Leeb creano dei mostri<sup>55</sup> ma la presenza del mito

<sup>54</sup> Roberta Mori nota che «the names of three of the detectives (Hilbert, Smirnov, and Leduc) coincide with those of the late nineteenth-, early twentieth-century mathematicians David Hilbert and Vladimir Ivanovich Smirnov, and the French physicist Anatole Leduc. Levi presents two clashing concepts of science—science as pure heuristic spirit aiming at knowledge and the improvement of humanity (represented by the three Allied officers) versus science reduced to spurious doctrine exploited in the service of despotism (represented by the German scientist)» (“Worlds of ‘Un-knowledge’” 276).

<sup>55</sup> Il dottor Frankenstein chiama la propria creatura con vari appellativi («creature», «monster», «fiend», «wretch», «daemon», «devil») e tra questi compare anche «vile insect». Inoltre, parlando di sé al dottore, la creatura dice: «ought to be thy Adam, but I am rather the *fallen angel*» (Shelley; corsivo

di Prometeo è diversa nei due racconti. Mentre il personaggio di Shelley intraprende l'impresa di creare l'uomo dalla materia inanimata, l'attenzione di Levi si focalizza invece sulle conseguenze a cui possono portare esperimenti che forzano i limiti vigenti, e il mito che emerge dalle sue pagine è rovesciato: l'avvoltoio non tormenta il Prometeo postmoderno, anzi, è l'animale ad essere incatenato e divorato. E non è Leeb-Prometeo ad accanirsi sugli avvoltoi, sono coloro che hanno assistito come "spettatori" a mangiarli, non per un ordine superiore ma per necessità naturale: «tutti avevano fame» (440). Le leggi di natura vengono trasgredite e le leggi di natura decretano la punizione, ma ad essere punito non è il trasgressore. Mito e memoria si sovrappongono: la vittima è un innocente, è colui che appare diverso e che non viene riconosciuto come nostro simile; i deportati ormai trasformati in «bestiacce» non sono più umani, sono il capro espiatorio, mentre il trasgressore è libero e, «cercando bene, lo si troverebbe, forse non tanto lontano» (441)<sup>56</sup>.

## 7.2 *Versamina* (1965; 1966 [radio])

Un'ambientazione simile a quella di *Angelica Farfalla* si incontra nel racconto *Versamina*, in cui un chimico

mio).

<sup>56</sup> Le dinamiche sociali tra riconoscimento dell'alterità e etica sono importanti anche nel racconto di Shelley: lo si nota dalle difficoltà incontrate dal mostro ad interagire con gli esseri umani, dalla richiesta che egli fa a Frankenstein per avere una compagna ed essere quindi felice, e dai numerosi accenni all'importanza delle relazioni familiari e di amicizia: «we are unfashioned creatures, but half made up, if one wiser, better, dearer than ourselves – such a friend ought to be – do not lend his aid to perfect our weak and faulty natures».

visita l'Istituto in cui aveva lavorato molti anni prima, in tempi di maggiore attività. L'atmosfera è desolata e tutto appare degradato in confronto ai ricordi del chimico Dessauer; si è conservato immutato solo un individuo che è sempre apparso logoro, il vecchio assistente e custode Dybowski, il quale si incarica di raccontare la storia del defunto collega Kleber, «Wunderkleber, come lo chiamavano, Kleber dei miracoli» (SN, OI 467), novello Frankenstein.

Simile al professor Leeb, Kleber è presentato come uno «della vecchia scuola, credeva più a i fatti che alle statistiche» (468-69), «testardo, serio, attaccato al lavoro, istruito, abilissimo. Non gli mancava neppure quel filo di follia che nel nostro lavoro non guasta» (468). Come in *Angelica Farfalla*, anche qui lo scienziato è introdotto tramite una descrizione che ne mette in risalto le qualità positive, le virtù di uomo pragmatico, ma in questa occasione si incontra anche un'altra importante caratteristica prometeica, quel «filo di follia» che ha spinto il titano a infrangere gli ordini di Zeus, e Frankenstein le leggi naturali e divine. L'ambizione di Kleber emerge in modo progressivo nella storia ma l'atrocità della sua trasgressione è evidente fin dalla scoperta della prima «versamina»: conigli, uomini, cani, cavie e topi sono trasformati in bestie autolesioniste che compiono gesti feroci con conseguenze raccapriccianti.

Personaggio di un mondo senza dei, Kleber si autoinfligge la propria pena e comincia a drogarsi dopo aver stipulato un accordo economico con una compagnia farmaceutica<sup>57</sup>. In questo modo il mito di Prometeo

<sup>57</sup>Lo stesso avviene per un altro personaggio prometeico, il signor Simpson, il quale si “droga” con il Torec e protrae la sua pena autodistruggendosi lentamente. Per entrambi la pena è circoscritta ad un momento ben preciso reiterato nel tempo – per Simpson è l'uso del Torec, per Kleber l'assunzione delle versamine – allo stesso modo in cui nel mito di Prometeo l'a-

estende sempre più la propria ombra sul racconto: già trasgressore, il professore firma la propria condanna per ambizione e avidità («fece un contratto con la OPG, e cominciò a drogarsi», 473), assumendo quindi anche il ruolo di Zeus, nonché quello dell'aquila che gli divora il fegato. Al termine della storia raccontata da Dybowski, sono le riflessioni di Dessauer a rendere chiaro quale sia la legge trasgredita da 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. (476)

Il racconto si conclude con una metafora che attribuisce al dolore il mestiere di custode, con un'eco intratestuale che riporta all'incipit, in cui si trova un commento generico sui lavori che distruggono e conservano: «Fra quelli che conservano meglio, per un naturale compenso, sono appunto i mestieri che consistono nel conservare qualcosa» (467). Ne consegue che il dolore è sempre presente proprio perché è il «custode» della vita.

Etica ed estetica sono intimamente connesse, qui

quila agisce esclusivamente di giorno, concedendo una tregua notturna. Al contrario del mito, però, in cui la punizione per aver trasgredito alla legge di Zeus deve essere esemplare e terribile (soprattutto nella versione di Eschilo), nei racconti di Levi il tormento subito è paradossalmente anche momento di sollievo. Simpson e Kleber traggono piacere dalle loro droghe ma la pena sorge proprio nel tentativo di appagamento. Non si tratta di una punizione imposta successivamente come, invece, avviene nel mito, e tale scelta retorica contribuisce a sfumare ulteriormente i confini della questione etica.

come anche in altri racconti, e il lettore si trova in una situazione complessa e di difficile interpretazione. Inoltre, Levi utilizza la tecnica della *mise en abyme* per rappresentare e allo stesso tempo dissimulare il processo estetico in atto: Dybowski – il quale è narratore ma anche spettatore, avendo «visto tutta la storia solo dalla parte dei cani» (473) – esplicita che «[a] guardarli, era una cosa orribile e affascinante» (471). È così che il lettore si sente di fronte a molti dei racconti di Levi, diviso fra attrazione per il potenziale dell'ingegno umano e repulsione per le perversioni a cui può condurre. Tale tensione ossimorica pervade tutta la narrazione, sia sul piano della vicenda sia sul piano dell'organizzazione retorica del discorso, e nell'ultimo paragrafo assume la forma di una citazione letteraria. Nell'epilogo, infatti, è riportata la reazione di Dessauer al racconto del vecchio Dybowski: «[p]ensava a molte cose confuse insieme», «contraddittoriamente» (476). E a questi pensieri si aggiunge anche «una di quelle associazioni di cui la memoria è generosa», ossia un'evocazione analogica di alcuni versi del *Macbeth*, con i quali il racconto si conclude: «Fair is foul, and foul is fair: / Hover through the fog and filthy air».

Sono state date varie interpretazioni di tale scelta retorica ma non ne è stato finora rilevato il valore in rapporto alla *fictionality* del contesto<sup>58</sup>. A mio avviso, la citazione

<sup>58</sup> Secondo Nancy Harrowitz, «[i]n “Versamina” it is only the lesson of *Macbeth* that stops the scientist from repeating the mistakes of the past, even though he has learned of the fate of the others who took the drug. Literary culture is thus raised to a position of ethical authority higher than that of empirical experimentation. Here we have an illustration not of the role of science in the formulation of culture, but of the role of culture in the formation of science. The inversion of fair and foul, so central to Levi's post-Holocaust understanding of culture, has become a double inversion, this time of methodology. His use of *Macbeth* as a figure to gloss his story suggests another kind of reversal as well: he uses science, in other words his versami-

non ha solamente un ruolo precipuo nel sintetizzare in un'immagine la complessità della questione etica sollevata, lasciando ancora una volta il lettore a «brancolare nella nebbia» senza risposte. Proprio per la sua appropriatezza e per la sua collocazione in fine di racconto, credo che la citazione abbia anche la funzione di sottolineare il valore della scrittura di finzione: formazione di compromesso che permette di condensare e rappresentare il carattere contraddittorio e paradossale dell'esistenza. In tutto il racconto la finzionalità è messa in evidenza da vari segnali testuali che ricordano al lettore il contesto scenico della narrazione, ed è allo stesso tempo dissimulata dagli elementi biografici e cronachistici del racconto di Dybowski, testimone oculare della vicenda narrata<sup>59</sup>.

ne example, to reflect back on *Macbeth*» (71). Non credo però che Dessauer abbia imparato dalla letteratura e sia deciso a non ripetere l'errore di Kleber, anzi, la questione rimane aperta.

<sup>59</sup> Il segnale più evidente della *fictionality* è forse quello in cui si costruisce una scenografia adatta al tema della narrazione, una città piena di contraddizioni: «Stava ascoltando con attenzione, ma insieme non riusciva a distogliere lo sguardo dalla nebbia e della pioggia fuori dai vetri, né ad interrompere un suo filo di pensiero: 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 questo nuova, per il resto decrepita, anzi, senza tempo, pietrificata come Gomorra. *Il teatro più adatto per la storia contorta che il vecchio andava dipanando*» (470-71; corsivo mio). Allo stesso tempo, però, dato che l'enfasi del racconto è sulla comprensione e tutela della vita, vi sono anche segnali che mettono in secondo piano l'aspetto creativo della narrazione promuovendo invece la staticità dell'esistenza: nell'incipit si distingue tra «mestieri che distruggono e mestieri che conservano» chi li compie (467), senza nominare il valore antropopoietico del lavoro, ma, soprattutto, presentando il narratore Dybowski come

Ma il finale sancisce il potere della *fiction*, strumento che permette di cogliere e comunicare i paradossi della vita. Così, anche se siamo condannati a «vagare nella nebbia e nell'aria sudicia», in una terra «mai vista ma meglio che vista» dove «il giusto è orribile, e ciò che è orribile è giusto», la letteratura è un *pharmakon* migliore delle versamine perché ci aiuta a comunicare e condividere le nostre esperienze, «anche i dolori più pesanti e più lunghi, il dolore di un'assenza, di un vuoto attorno a te, il dolore di un fallimento non riparabile, il dolore di sentirsi finito» (476).

### 7.3 *La bella addormentata nel frigo* (1952; 1961 [radio]; 1978 [tv])

Ne *La bella addormentata nel frigo* vi è un uso del mito greco piuttosto libero che, pur non essendo molto evidente, è a mio avviso fondamentale per comprendere l'organizzazione retorica del racconto. L'esito narrativo è una sorta di smembramento della figura di Prometeo, la quale si trova riflessa in personaggi diversi, con un conseguente annebbiamento dei confini morali dell'intera vicenda. In questo racconto gli uomini di scienza cercano di combattere il destino mortale degli umani ed inventano a questo scopo la tecnologia criogenica.

La questione dell'uso della tecnica è affrontata ponendo attenzione alle possibili ricadute negative. Si assiste infatti all'inquietante vicenda in cui sono gli stessi uomini che hanno saputo dimostrare la propria grande abilità inventiva a far soffrire le pene di Prometeo ad un altro essere umano: Patricia è "incatenata" alla sua cella frigorifera ed è condannata a subire le ripetute molestie

una persona che conserva qualcosa, non come una persona che crea una storia nuova (cfr. *supra*, cap. 1, par. 2.3).

del proprio custode. Una possibile conseguenza dell'*hybris* umana, dunque, è anche quella di una scissione tra carnefici e vittime: la tecnica prometeica ha portato ad avere da un lato esseri umani che interpretano le parti di Zeus torturatore e dell'avvoltoio e, dall'altro lato, un essere umano incatenato e sofferente. Ma la divisione non è così netta come può apparire: Patricia ama pensare che sarà bella e giovane in eterno e, inoltre, si è offerta volontaria per l'esperimento, allettata dai guadagni che avrebbe potuto fare vendendo le memorie dei suoi incontri con uomini illustri<sup>60</sup>. In lei si ritrova quindi quell'aspetto delle arti prometeiche che guarda all'utilità (*ophelémata*), però nella versione degenerata che valuta i risultati delle azioni in termini di profitto economico. In ultimo, Patricia utilizza la propria astuzia per indurre Baldur a liberarla, salvo poi sbarazzarsi di lui. La divisione dei ruoli scenici, dunque, inizialmente appare chiara ma viene messa in discussione con l'avanzare dell'azione.

Le analogie con il mito non si limitano alla sola versione greca, sono infatti individuabili delle affinità anche con il moderno Prometeo di Mary Shelley. I risvegli di Patricia ricordano quelli del mostro creato in laboratorio dal dottor Frankenstein<sup>61</sup>, risvegli che però non sono accompagnati dal terrore di chi vi assiste, anzi, l'alte-

<sup>60</sup>Nel racconto *Trattamento di quiescenza* viene detto che il termine «incontri» usato per alcuni nastri «è un eufemismo bello e buono. [...] per la massima parte si tratta di tutt'altro, sono nastri sexy. L'incontro c'è, ma in un altro senso, insomma» (OI 559). L'allusione potrebbe valere anche per Patricia, confermando il lato cinico del suo carattere che emerge anche dal modo in cui sfrutta Baldur.

<sup>61</sup>Più che il racconto di Shelley, in questo caso ha un ruolo importante nell'immaginario dell'epoca (ma anche in quello attuale) la versione cinematografica, un film di grande successo prodotto dalla Universal Studios nel 1931.

razione di un essere vivente oltre i limiti imposti dalla natura diventa occasione di spettacolo. L'esperienza è perturbante per gli astanti, i quali sono attratti ma anche timorosi di fronte alla novità: «il corpo della donna costituisce un fragile, ma cristallizzato, raccordo tra mondi distinti, fungendo, altresì, da “oggetto mediatore” tra più dimensioni» (Di Fazio 33). Patricia incarna il processo di convergenza tra natura e tecnica in atto nella società, è emblema delle possibilità offerte dalle *téchnai*, una creatura la cui esistenza è controllata dalla tecnologia ma che allo stesso tempo sfugge ad essa, proprio come il mostro creato dal dottor Frankenstein<sup>62</sup>.

Nel contesto di un discorso che indaga i processi enciclopedici che interessano la composizione retorica dei racconti, è interessante rilevare anche altri indici di intertestualità che confermano quanto sia frequente la tendenza di Levi a far convergere e ibridare tradizioni diverse. Come è evidente, il titolo del racconto è un riferimento alla popolare fiaba appartenente ad un folclore transnazionale, e la grande popolarità di queste narrazioni crea delle difficoltà nel ricostruire le influenze intertestuali. Quale versione della fiaba aveva letto Levi? E con quale intento propone la propria rielaborazione fantascientifica? In dialogo con quali testi e con quali tradizioni si pone? Il racconto, con i suoi elementi perturbanti, potrebbe considerarsi una provocante risposta alla casta versione di Perrault, forse la più celebre delle varianti. Inoltre, sono riscontrabili delle affinità con una versione più antica della fiaba, quella di Cesare Basile intitolata *Sole, Luna e Talia*, in cui sono rappresentati perturbanti episodi di deflorazione, stupro e infedeltà coniugale, temi ripresi in maniera più allusiva anche da Levi.

Mito greco, racconto fantastico e fiaba popolare: *La bella addormentata nel frigo* sfrutta le risorse di tre

<sup>62</sup>Questo tema è esplorato più a fondo nel racconto *Il servo* (cfr. *infra*, cap. 4, par. 3.4).

narrazioni estremamente conosciute per costruire una trappola morale che metta in scena situazioni ambigue e perturbanti. Il lettore è divertito dalla parodia del titolo della fiaba e dall'ironia che investe i *cliché* da commedia borghese e, grazie a questi espedienti, i temi trattati e le questioni etiche sollevate si insinuano nella memoria.

8. *L'antropopoesi narrativa: Lavoro creativo e Nel parco (1968-70)*

Nella coppia di racconti *Lavoro creativo e Nel parco*, si ha quel gioco di rispecchiamenti che si è già incontrato in *La bella addormentata nel frigo*, con ulteriori forme di intertestualità che legano la raccolta del 1971, *Vizio di forma*, a quella del 1966, *Storie naturali*. Con il recupero di temi già affrontati ritorna anche il tema dell'ibrido, ma non nella forma del centauro bensì in quella dell'«ambi-geno» (VF, OI 657), colui che è allo stesso tempo persona reale e personaggio letterario.

Per chi conosce *Storie naturali*, l'effetto suscitato dalla lettura è quello di identificare Antonio Casella come alter ego di Primo Levi scrittore, mentre James Collins è decisamente simile al signor Simpson. Collins, però, si presenta al lettore con diversi gradi e forme di esistenza: è il protagonista di «una fortunata raccolta di novelle»; è «un inventore, geniale ed un po' stravagante, che creava straordinarie macchine per conto di una società americana» (652); è un abitante del Parco Nazionale, tecnico che sa rendersi utile per molti lavori che richiedono manualità e ingegno; ed è autore a sua volta, dunque anche alter ego dello stesso Levi, chimico e scrittore.

Questa rifrazione metanarrativa tra autori e personaggi assume la forma di un'esplorazione delle possibilità di antropopoesi offerte dal raccontare. L'esistenza

è costruita tramite il discorso, dice Collins al proprio creatore, «quello che conta, sono le testimonianze, e lei ne ha scritto un bel numero con le sue stesse mani, e, per comune consenso, sono valide» (657). E sempre Collins invita Casella alla responsabilità: «Adesso i giochi sono fatti, e io sono quello che sono, che diamine; non si metta in testa di cambiarmi, che tanto, gliel'ho già detto, non potrebbe. Un personaggio è come un figlio, quando è nato, è nato» (654). All'autore ormai anziano non resta quindi che «concep[ire] l'idea di fare da sé: di scrivere la propria autobiografia», garantendosi l'accesso al Parco Nazionale. Così in tre anni di lavoro «accumul[a] [...] nel suo altro io tutte le virtù che non [ha] saputo costruire dentro di sé nella sua vita reale» (659). In questo caso la scrittura non è *téchne* che contribuisce all'antropopoiesi ma strumento nocivo usato a fini personali, attività mossa dallo stesso «spirito da Erostrato» esibito da Gilberto in *Alcune applicazioni del Mimete* (462). Casella alimenta con la scrittura letteraria la propria «speranza di immortalità», ironicamente definita dal narratore come «ragionevole» (659). Non avendo un fondamento etico l'impresa ha un esito solo illusoriamente positivo, poiché in ultimo conduce Casella all'isolamento, condizione che da Levi è sempre dipinta in toni negativi: «creò un mondo più vero del vero, al cui centro stava lui [...]; pagina su pagina, pietra su pietra, si murò intorno un edificio». Ma l'*ethos* del narratore è ancora una volta ambiguo, perché il risultato del lavoro di scrittura è presentato come seducente, «armonioso e solido, fatto di viaggi, di amori, di combattimenti e di scoperte: una vita piena e molteplice, quale nessun uomo aveva mai vissuta» (659).

Il finale di *Lavoro creativo* fornisce indicazioni indispensabili per interpretare l'esperienza di Casella nel Parco poiché queste portano il lettore ad enfatizzare proprio l'aspetto solitario dell'esperienza di auto-fiction descritta nel racconto successivo. Il risultato di tale let-

tura intertestuale è la percezione che *Nel parco* sia una specie di parabola triste, lungo la quale Casella passa dall'entusiasmo per gli incontri con luoghi e personaggi che hanno a lungo vissuto nel suo immaginario letterario ad una fine malinconica, in cui «compre[nde] che il suo tempo [è] giunto, la sua memoria estinta, la sua testimonianza compiuta» (680). Una tristezza che lo avvicina ai protagonisti che vivono una qualche forma di solitudine in altri racconti di *Vizio di forma*, anche perché tale tristezza emerge sempre in corrispondenza del finale della narrazione<sup>63</sup>. Tornando però alla conclusione di *Lavoro creativo*, è interessante che l'ambiguità seducente che viene presentata al lettore sarà riecheggiata quasi dieci anni più tardi in *Disfilassi* (1978, L, OII 93-99): come Casella si sente «intimamente contento» (OI 659) della ricchezza con cui si è raccontato, pronto ad acquisire lo statuto di «ambigeno» e ad entrare nel Parco Nazionale, così Amelia, «con un ottavo di linfa vegetale che le corr[e] nelle vene» (OI 95), si abbandona alla conturbante fantasia di una fecondazione tra specie diverse. L'ibridismo è un tema caro a Levi e la tentazione di immaginare nuove forme di esistenza è irresistibile sia per Casella che per Amelia, ma l'ambientazione utopica e l'organizzazione

<sup>63</sup> Casella: «Provava tristezza, ma non spavento né angoscia» (680); Peirani: «Rassegno pertanto le mie dimissioni, con animo colmo di tristezza» (*Le nostre belle specificazioni*, OI 670); Mario: «parve che qualcosa in lui si spegnesse [...]. Giorgio lo trovò poco dopo in un angolo della palestra, seduto in terra, col capo fra le mani, che piangeva in grossi singhiozzi» (*I sintetici*, OI 599); Marta: «provò un piacere intenso e breve che la riempì di una tristezza grigia, luminosa, non dolorosa: questa tristezza le rimase addosso a lungo, le tenne compagnia dentro la sua corazza, e l'aiutò a vivere per parecchi giorni» (*Protezione*, OI 577). Si noti come anche la figuratività di questo elemento non sia riducibile ad una funzione univoca: il sentimento di tristezza può evocare condizioni differenti e orientare la riflessione etica in direzioni diverse.

retorica di entrambe le narrazioni costruiscono un contesto in cui la questione della positività della metamorfosi è lasciata in sospeso su due scene in cui la solitudine dei protagonisti è perturbante. Con il consueto senso della misura, Levi sembra metterci in guardia dal potere dei nostri desideri, una forza che se non è gestita in modo responsabile può destabilizzare qualsiasi proposito etico di vita sociale<sup>64</sup>.

Per concludere le riflessioni sulle forme di antropopoesi letteraria è senz'altro pertinente un commento sulla distribuzione dei racconti in *Vizio di forma*, dato che non segue l'ordine cronologico di composizione. Non pare un caso, infatti, che tra *Lavoro creativo* e *Nel parco* si trovi *Le nostre belle specificazioni*. Fra due esempi di antropopoesi narrativa Levi inserisce la rappresentazione di un'antropopoesi "da ufficio", burocratizzata e alienante, frutto della speculazione teorica di un impiegato eccessivamente zelante. Tale scelta nella disposizione dei racconti riproduce il procedimento già noto con cui Levi interrompe le divagazioni verso temi lirici e forse troppo idealistici (il sogno di Casella), riportando sempre il lettore al confronto con i vincoli pragmaticamente imposti dalla vita sociale. *Nel parco* accompagnerà poi nuovamente il lettore in un mondo fantastico alla seconda potenza, dove però troverà un'ambientazione «variopinta, pigmentata e distorta» (OI 676), in cui è facile isolarsi e restare imprigionati.

<sup>64</sup> Cfr. «Era meglio Fabio o il ciliegio? Meglio Fabio, senza dubbio, non bisogna cedere agli impulsi del momento: ma in quel momento Amelia fu consapevole di desiderare che in qualche modo il ciliegio entrasse in lei, fruttificasse in lei. Giunse alla radura e si sdraiò fra le felci, felce lei stessa, sola leggera e flessibile nel vento» (OI 99).



## 4. IL GOLEM

Insomma, esseri costruiti da noi, o in grado di svilupparsi da soli per evoluzione naturale? (1984, D 45)

### *1. Significati e tradizioni: da Adamo ai robot*

Prendere in considerazione le relazioni tra i racconti di Levi e la leggenda ebraica del Golem è forse il compito più arduo nel contesto di un'indagine che esplora i rapporti tra la narrativa di finzione dell'autore e i miti. Lo è perché una valutazione soddisfacente dei racconti in cui vi è un'eco notevole della leggenda del Golem richiederebbe di tenere conto di un aspetto della narrativa di Levi che finora non è stato affrontato con sufficiente attenzione: il rapporto con la letteratura di fantascienza. Levi afferma che, al sentire pronunciare tale nome, i letterati italiani «storcono il naso [...] non in quanto 'fanta' ma in quanto 'scienza'» (1972, CI 150). Fortunatamente l'atteggiamento degli umanisti non è più così rigido oggi e si possono trovare studi come quelli di Antonello e Porro nei quali è evidenziato ampiamente quanto sia importante la «dimensione inventiva ed 'espressiva' della scienza» (Antonello, "La materia, la mano, l'esperimento" 94; Porro, "Scienza"). Tuttavia, si avverte la mancanza di un'indagine sull'influenza delle numerose letture di fantascienza, un lavoro che arricchirebbe di

molto la comprensione dei racconti di Levi. Uno studio approfondito sull'argomento non è ancora stato fatto, ma è doveroso ricordare che se ne sono occupati Jonathan Usher ("Levi's Science Fiction and the Humanoid"), Charlotte Ross (*Primo Levi's Narratives of Embodiment*), Jonathan Druker (*Primo Levi and Humanism after Auschwitz*) e, in modo più soddisfacente, Francesco Cassata (*Fantascienza?*) e Roberta Mori ("Worlds of 'Unknownledge'"). Non potendo addentrarmi in un campo di studio così vasto, nel presente capitolo circoscriverò gli aspetti peculiari del mitologema del Golem ed esplorerò come essi vengono elaborati nei racconti.

Che la leggenda ebraica del Golem si presenti come un ponte tra mito e fantascienza è stato sottolineato ampiamente, anche da studi recenti: la peculiare caratteristica della creatura d'argilla del rabbino Yehudah Loew ben Bezalel di Praga ed anche dei moderni androidi, cyborg e robot, è di essere un'entità artificiale senziente (cfr. Henry; Baer; Munier)<sup>1</sup>. Prima che la figura del Golem entrasse nell'immaginario collettivo tramite il folclore ebraico del XIX secolo e i primi adattamenti letterari e teatrali dell'epoca, i contesti in cui tale mitologema si è sviluppato sono quelli della teologia, della mistica e della magia ebraica. Nella *Torah* il termine «Golem» compare una volta soltanto, nel Salmo 139, mentre nel *Talmud* e nei *Midrashim* il vocabolo è utilizzato sia in riferimento ad Adamo, sia nel riportare alcuni episodi di creazione di un uomo da parte di un altro uomo. Inoltre, a partire dal XII secolo il tema è attestato anche in scritti caba-

<sup>1</sup> Moshe Idel ricorda che «Norbert Wiener [...] fece esplicitamente allusione al golem in quanto prototipo degli attuali robot» (*Il Golem* 10; cfr. Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* e il successivo *Dio & Golem s.p.a. Cibernetica e religione*). È evidente anche l'affinità con la creatura del dottor Frankenstein (cfr. Tagliasco).

listici nel contesto di esperienze teurgiche o mistiche<sup>2</sup>. Non potendo verificare che grado di conoscenza Levi avesse di tali opere, mi limiterò qui a rilevare gli aspetti della tradizione scritta e orale che sono consonanti con il suo pensiero, tenendo come parametro di riferimento il racconto *Il servo* (1968-70, VF, OI 710-17), una rielaborazione della leggenda che ha come protagonista il rabbino Loew di Praga.

### 1.1 Torah, Talmud e Midrash

Senza dubbio era noto a Levi il Salmo 139: «I tuoi occhi mi hanno visto informe embrione [*golem*], / nel tuo libro erano tutti scritti / i giorni fissati, e ancora neppure uno esisteva» (Salmi 139:16, *Bibbia Concordata* 179). Le traduzioni italiane, però, come anche quelle di altre lingue, non sono filologicamente accurate in quanto l'aggettivo «informe» non è fedele né all'esegesi biblica né alla tradizione cabalistica. Moshe Idel, infatti, osserva che fra tutti i testi medievali da lui collazionati solo in un paio di casi «golem» può ragionevolmente essere interpretato come «amorfo» e si chiede dunque perché tale significato sia stato recepito nella tradizione moderna, diffondendosi così ampiamente. La risposta suggerita è la stessa avanzata da Gershom Scholem, ossia che «la filosofia ebraica medievale lo usa come termine ebraico per indicare la materia, la *hyle* informe» (“La rappresentazione del Golem” 204)<sup>3</sup>. Storicamente, quindi, la

<sup>2</sup>Per tutte le occorrenze del termine «Golem» e dei casi di creazione di antropoidi nella tradizione ebraica, cfr. Idel, *Il Golem*.

<sup>3</sup>Cfr. «I think, that the medieval philosophical usage of the term Golem as hyle, which is an innovation in comparison to the basic use of the term in the earlier layers of Hebrew, was

concezione filosofica ha prevalso su quella teologica, la quale vede il Golem come «una creatura pienamente strutturata che è sul punto di ricevere un'anima» (Idel, *Il Golem* 59). Tuttavia, nella ricezione popolare, e a partire dal XIX secolo anche tra i non ebrei, in molti casi sono stati accolti entrambi i significati, lasciandoli convivere e confondendoli. Nel contesto dell'opera leviana sia l'interpretazione teologica (quasi-Uomo) sia quella filosofica (*hyle*) sono interessanti: la prima in rapporto ai temi della specificità dell'essere umano e dell'antropopoiesi, la seconda per quanto concerne l'atteggiamento dell'autore nei confronti delle sfide imposte dalla «Materia, la grande antagonista dello Spirito: la Hyle» (Zinco, 1974, SP, OI 767).

Continuando la breve ricognizione nella tradizione ebraica e nelle opere letterarie che potrebbero aver influenzato Levi, sono stati i redattori del *Talmud* i primi ad accostare le storie della creazione di un uomo artificiale e quelle della genesi del primo uomo, ma è solo nei testi midrashici che il verso del Salmo viene interpretato come riferimento alla creazione di Adamo:

Alla prima ora, l'idea [di Adamo] germinò nell'intendimento [di Dio]. Alla seconda [ora], Egli discusse [della creazione dell'uomo] con gli angeli del servizio. Alla terza, raccolse la polvere. Alla quarta, lo modellò (gibbelo). Alla quinta, formò [le sue membra] (riqqemo). Alla sesta, ne fece un golem ('aśśa' o golem). Alla settima, gl'insufflò un'anima. All'ottava, lo pose in Paradiso. (Idel, *Il Golem* 58-9)<sup>4</sup>

projected on the pre-medieval use of the term. This philosophical use of Golem as hyle is obvious since the twelfth century Hebrew as employed in Maimonides's *Mishneh Torah*» (Idel, *Golem* 301; cfr. Maimonide 2:3)

<sup>4</sup>Cfr. «Tra la composizione delle membra e l'introduzione dell'anima, vi è una fase nel corso della quale l'aggregato di

In aggiunta a tale uso del termine, Idel sottolinea che

[t]he earliest Rabbinic occurrence of the term *Golem*, *Mishnah, Kelim*, XII, 6, *Golemei kelei matakhot*, can be translated as the bodies of the tools made of metal. Thus the significance of this phrase will conform to the regular understanding of the term as we have attempted to propose here: the body of a being before it reached its perfection, or sometimes the initial phase of the development of a certain entity, but not the amorphous stage. (*Golem* 302, nota 10)

I significati incontrati finora sono dunque quattro: (i) embrione, (ii) materia informe, e (iii) entità formata in attesa di perfezionamento, in riferimento a uomini o animali ma anche (iv) in riferimento a materiale inorganico, in particolare argilla e metallo. Per quanto riguarda il significato di «embrione», quella della *Bibbia concordata* è una delle poche traduzioni italiane che intendono così il termine «Golem»; in molti casi si preferisce tradurre solamente con «informe». Il lavoro filologico di Idel ha però indebolito la tesi di Scholem per la quale «embrione» non sarebbe un significato accettabile, e sembra quindi plausibile che «Golem» si riferisca a «uno stadio avanzato della formazione dell'embrione» (Idel, *Il Golem* 64)<sup>5</sup>. Non sappiamo se Levi conoscesse una traduzione

polvere e acqua perviene allo stadio intermedio di golem, cioè a un'entità che è superiore a una rappresentazione scultorea dell'uomo, ma che è inferiore a un essere animato da un'anima» (Idel, *Il Golem* 59).

<sup>5</sup>Idel offre anche un elemento interessante per un discorso sulle affinità tra le figure mitiche predilette da Levi: «in Genesi rabba, si riferisce che – all'epoca in cui Adamo non era altro che un golem, cioè prima che Dio gli conferisse un'anima – questa creatura embrionale aveva già ricevuto la rivelazione di cose future» (*Il Golem* 62; cfr. Genesi rabba, sez. 24, par. 2);

del Salmo in cui compare il termine «embrione» o se avesse letto l'articolo di Scholem – molto noto all'epoca della pubblicazione (1959) e citato anche da José Luis Borges nel suo poema *Golem* (1963) – e sia stato stimolato ad espandere in un racconto una concezione che gli è sembrata poeticamente interessante, anche se rifiutata dallo studioso di ebraismo. Non sappiamo nemmeno se gli fosse noto il verso *Golemei kelei matakhot* [corpi di attrezzi metallici], ma ciò non toglie che, come mostrerò più avanti, tali interpretazioni siano calzanti per il Golem che compare nel racconto *Il servo*, essere composto «d'argilla, di metallo e di vetro» (OI 713), il quale nel momento della sua creazione può essere considerato una forma di vita allo stato embrionale.

A partire dal XIII secolo compare un elemento nuovo nella vicenda del Golem: nel contesto del Chassidismo ashkenazita emerge quello che Idel considera un contributo originale al mito, ossia l'utilizzo dell'alfabeto come componente essenziale dei procedimenti per animare la creatura. La descrizione più estesa di tale operazione si trova in un testo di Eleazar di Worms:

Prenderà della terra vergine in un luogo montagnoso che nessuno ha mai lavorato. Che impasti la polvere con acqua viva e faccia un corpo [golem]. Inizierà a combinare le lettere delle 221 porte, membro dopo membro, e che faccia corrispondere ogni membro con la lettera

tale attribuzione di preveggenza rende il Golem-Adamo simile a Prometeo, ma se il titano conosce il futuro a dispetto dell'ignoranza degli dei olimpici, il Golem, invece, è come Tiresia e i profeti biblici, «short-term beneficiary of divine revelation», «his occult knowledge has intrinsic or inspirational authority attached to it as a discourse premise», dunque il potere del Golem è subordinato alla volontà del suo creatore divino (Sternberg, “Omniscience in Narrative Construction” 772 e 787; cfr. Idel, *Il Golem* 62).

[adeguata menzionata] nel *Sefer yesirah*. (Idel, *Il Golem* 78; cfr. Eleazar di Worms, *Commentary on Sefer Yezirah* fol. 15D)

Il testo prosegue per una decina di righe specificando come combinare le consonanti con le vocali e come accoppiare i risultati delle permutazioni alfabetiche con le parti corporee del Golem. Anche tale aspetto combinatorio trova spazio nella retorica di Levi in quanto è pertinente per comprendere l'ironia del racconto *Il servo* (cfr. *infra*, par. 3.1).

In estrema sintesi, è questo il ruolo attribuito alla vicenda del Golem nella tradizione ebraica fino al XIX secolo. Tuttavia, prima di affrontare i caratteri che la leggenda assume nel periodo della sua massima diffusione europea, rimangono da fare ancora alcune osservazioni:

Nelle versioni classiche – quelle che sono state conservate fino al XIX secolo – non ci sono particolareggiate descrizioni della creatura e non ci si preoccupa del suo universo spirituale interiore. Non c'è alcuna elaborata estetica o psicologia di questa bizzarra creatura, nemmeno nelle versioni tradizionali più tardive. Il golem resta un'idea astratta che serve più a mettere in rilievo altre problematiche che non a costruire un universo golemico di per se stesso. Il golem ha la funzione di dimostrare l'esistenza di un ordine piuttosto che il disordine delle creature straordinarie, come si dà nelle discussioni e nelle descrizioni relative ai mostri nel mondo non ebraico. [...] [L]a costituzione interna della creatura è unica. [...] È un progetto congiunto dei poteri divini inerenti alle lettere spirituali e al maestro perfetto. Non si tratta né di una parte della natura, né di una malformazione della biologia, come nei casi dei mostri. Si tratta di una eccezione antinaturale, che consiste in un essere provvisorio di cui si è premeditata la comparsa e la scomparsa. (Idel, *Il Golem* 276-77)

Quattro aspetti sono rilevanti in questo commento: (i) il fatto che la creatura non sia descritta fisicamente e che non vengano forniti dettagli sulle sue facoltà sensoriali e cognitive lascia molta libertà d'espressione all'autore moderno che si cimenta con tale mito; (ii) il Golem è un simbolo del prevalere dell'ordine (divino) sul caos, della forma sull'informe; (iii) è animato dalla combinazione del potere divino con l'abilità del sapiente maestro che gli dà forma; (iv) ha un'esistenza transitoria, la sua possibilità di sviluppo e la sua distruzione sono note fin dalla sua creazione. Quattro aspetti che, come mostrerò nell'analisi, hanno una grande importanza nella retorica dei racconti di Levi.

Per cogliere a fondo l'originalità della composizione leviana sarà interessante osservare come il mitologema dell'antropoide artificiale sia elaborato e trasformato nei racconti, senza però trascurare il ruolo mediatore della tradizione ebraica più recente, né quello di altre tradizioni che hanno attinto al mito del Golem. Secondo Idel la ricezione della leggenda a partire dall'era moderna ha sfruttato ampiamente la scarsità di dettagli tramandati, portando all'invenzione di vicende e particolari che si sono innestati sul materiale mitico e religioso, spesso stravolgendo molti dei caratteri originari del Golem. Sorprendentemente, il racconto *Il servo* presenta delle affinità con la tradizione più antica che coinvolgono tutti i significati del termine «Golem» e i tratti messi in evidenza da Idel, ma è soprattutto una riscrittura della leggenda del rabbino Loew di Praga, nata e diffusasi nell'Europa orientale del XIX secolo. Per comprendere meglio le relazioni di questa enciclopedia mitica, dunque, è ora opportuno prendere in considerazione le varianti più ampiamente diffuse della leggenda.

## 1.2 Dal XIX secolo all'era post-umana

È a partire dal XIX secolo che il mito del Golem comincia a farsi più articolato e i temi che emergono nelle narrazioni di quel periodo si emancipano gradualmente dall'importanza data al momento della creazione dell'antropoide. Soprattutto grazie alla grande diffusione della leggenda del rabbino Loew, il Golem diventa una creatura in grado di compiere imprese di vario tipo e la sua psicologia diventa materia di ipotesi fantasiose<sup>6</sup>. Nella storia del rabbino Loew la creazione del Golem non è più solamente un atto magico o mistico che riguarda qualche sapiente: pur non tralasciando la procedura necessaria per dare forma e animare la creatura artificiale, l'enfasi è posta maggiormente sulla funzione sociale dell'impresa, la quale viene avviata per dare agli ebrei del ghetto di Praga un difensore che li protegga dagli attacchi antisemiti e dai pogrom. Il XIX è anche il secolo in cui il mitologema varca la soglia delle comunità ebraiche per entrare nell'immaginario condiviso da buona parte d'Europa grazie al racconto *Frankenstein* di Mary Shelley (1818)<sup>7</sup>.

Dagli inizi del XX secolo sono stati numerosi i con-

<sup>6</sup>All'inizio del XX secolo, il rabbino Judel Rosenberg di Varsavia ha raccolto numerose leggende orali che circolavano nell'ambiente ebraico ashkenazita, ma già nel secolo precedente erano state pubblicate varie opere che attribuiscono la creazione del Golem al rabbino Loew (cfr. Neubauer). «Sono dunque la creatività letteraria di Rosenberg e di Bloch, e allo stesso tempo gli sforzi messi in opera da Bloch per divulgare questi scritti, che fecero sì che la leggenda si diffondesse nel largo pubblico» (Idel, *Il Golem* 268-69).

<sup>7</sup>Un processo di diffusione analogo avviene per altre creature che fino a questo momento erano parte del folclore locale di altre culture, come ad esempio il vampiro, esportato dalla mitologia dell'Europa orientale e trasformato in mostro romantico da John Polidori con il romanzo *The Vampyre* (1819).

tributi alla diffusione della leggenda in ambienti non ebraici: opere letterarie, teatrali e cinematografiche hanno elaborato e trasformato in vari modi il mitologema del Golem<sup>8</sup>. Gli autori che si sono confrontati con il tema hanno messo in risalto di volta in volta aspetti diversi, focalizzandosi in vario modo sul rapporto tra Golem e essere umano, sulle analogie tra creazione divina e creazione artificiale, sul ruolo della tecnica nella creazione, sulle facoltà sensoriali e cognitive del Golem, sulle sue gesta, ecc. Due notevoli innovazioni della tradizione si hanno con il romanzo *Der Golem* (1915) del tedesco Gustav Meyrink, ambientato nella Praga di inizio XX secolo, in cui il Golem è una sorta di materializzazione dello spirito e della coscienza collettiva del ghetto ebraico, e con il romanzo *R.U.R. Rossum's Universal Robots* (1921), dello scrittore ceco Karel Čapek, il quale introduce novità di grande importanza nel procedimento di creazione del Golem, le quali a mio avviso risultano fondamentali anche per il racconto *Il servo*. Čapek è il primo a trasformare il mito inserendolo in un contesto radicalmente diverso, ossia in un mondo in cui si è affermato il passaggio dalle forme di produzione artigianale al sistema industriale capitalista. Nell'era della riproducibilità tecnica la creazione del Golem diventa un processo di produzione seriale in fabbrica. Questo stravolgimento socio-economico è così drastico che ha delle forti ripercussioni sul modo in cui il Golem viene concepito: designato come *robot*, la sua funzione non è più quella di eroico difensore del ghetto dai nemici degli ebrei: nel

<sup>8</sup>Cfr. Meyrink, *Der Golem*, del 1915 (ma la storia era stata pubblicata a puntate sulla rivista *Die weissen Blätter* negli anni 1913-14). Celeberrimo è stato anche il film espressionista di Paul Wegener, *The Golem: How He Came into the World* del 1920; è nota anche l'esistenza di due altri film dello stesso autore sempre sul tema del Golem, uno del 1914, l'altro del 1917, ma entrambi sono andati perduti.

romanzo i Golem sono dei lavoratori, un anello che può essere inserito nelle catene di montaggio di molti settori industriali<sup>9</sup>. La seconda innovazione è che i Golem sono costruiti con materiale organico (un composto chimico che si comporta come il protoplasma) e non con argilla, materiali inorganici o parti di defunti. Čapek, quindi, introduce una spiegazione biologica all'evoluzione del Golem rispetto alle creature della tradizione, ponendo un dato scientifico a fondamento delle facoltà cognitive dell'antropoide artificiale, e fornendo anche un appiglio fisiologico a quella parte della leggenda che vedeva il Golem crescere a dismisura moltiplicando la propria forza.

Da *R.U.R.* in poi mito e realtà hanno cominciato a convergere sempre di più – Levi stesso chiamava «Golem» il proprio computer (*Lo scriba*, 1984, AM, OII 841-44) – e la narrativa di fantascienza è giunta a creare dei miti talmente incisivi e popolari che spesso non si avverte più la necessità di confrontare la moltitudine di storie di cyborg, robot e intelligenze artificiali di vario tipo con il mito ebraico del Golem. Quello della creazione di entità artificiali più o meno sviluppate, dunque, è un tema con un'origine lontana e con una diffusione altrettanto vasta, un tema che è stato impiegato con varie funzioni e che può suscitare effetti diversi.

## 2. *La mostruosità perturbante: grottesco e sublime*

Sebbene Idel abbia sottolineato la diversità del Golem dai mostri non ebraici, esso è una comunque una creatura mostruosa, *monstrum*, un prodigio, qualcosa che non dovrebbe esistere eppure si presenta ai nostri sensi

<sup>9</sup>Il termine *robot* deriva dal ceco *robota* che vuol dire «lavoro servile» (“Robot”).

nella sua indubitabile corporeità. «La monstruosité est toujours ce qui déroge à la norme communément admise et le monstre désigne un malaise culturel et social suscitée par la peur de l'anomalie voire même de l'anomie» (Munier 237). L'anomalia e l'anomia da cui scaturisce il mostruoso sono molto spesso percepiti in modo negativo, come qualcosa di sospetto e da temere in quanto diverso e inspiegabile; il mostro appare dunque ripugnante, orribile, spaventoso. Tuttavia, vi sono casi in cui la diversità del mostruoso genera un effetto diverso: la meraviglia<sup>10</sup>. I fenomeni che trascendono i limiti di ciò che è considerato naturale sono oggetto di una valutazione estetica e cognitiva che varia in funzione del contesto di valori (etici, razionali, culturali, estetici, religiosi, ecc.) suggerito dal testo e di quello proprio del lettore. Gli effetti suscitati da un fenomeno mostruoso, quindi, possono essere diversi: in un certo contesto il Golem può destare orrore e paura, in un altro stupore e meraviglia.

Orrore e meraviglia non sono sentimenti legati unicamente all'esperienza del mostruoso, è quindi opportuno precisare in che modo essi possano emergere in questi casi<sup>11</sup>. In sintesi, è individuabile una configurazione specifica di relazioni tra osservatore e fenomeno

<sup>10</sup>È questo uno dei meccanismi retorici fondamentali della fantascienza (cfr. Csicsery-Ronay, Jr.).

<sup>11</sup>L'epistemologia e la teorizzazione che applico per comprendere il funzionamento del «mostruoso» sono di tipo costruttivista, ispirate ai lavori di Gregory Bateson (*Mind and Nature*), Meir Sternberg (“Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse”), Darko Suvin (*Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*) e Francesco Orlando (si veda soprattutto *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, ma anche *Per una teoria freudiana della letteratura*). L'obiettivo di questo paragrafo è di identificare alcune configurazioni tra forme retoriche e funzioni estetico-cognitive che siano pertinenti nella ricezione del mito del Golem.

che inducono ad identificare una qualche istanza come mostruosa: tale configurazione è caratterizzata dal superamento di un limite estetico-cognitivo che suscita un senso di *Unheimlichkeit*. Il mostruoso superamento del limite può essere percepito in due forme diverse: può essere una trasgressione sublime oppure una trasgressione grottesca. Sublime e grottesco sono due aspetti fra cui vi è una continua tensione, sempre sulla soglia di sfociare l'uno nell'altro poiché entrambi sono manifestazioni del perturbante:

The sublime surpasses reason toward the abstract. Its characteristic awe is induced by the experience of the uncontainable, illimitable extension of nature and technology's second nature beyond human powers of comprehension. [...] The grotesque surpasses reason toward the concrete. Its characteristic awe, the fascination of the anomalous and chaotic, comes from experiencing combinations of elements that cannot occur, or should not occur, according to the established categories of scientific reason or customary observation. (Csicsery-Ronay, Jr. 79)<sup>12</sup>

Orrore e meraviglia sono quindi effetti correlati ad un più generale sentimento perturbante, come mostrato dallo schema seguente:

<sup>12</sup>In questa definizione, e nelle successive citazioni dallo stesso autore, vi sono due semplificazioni per il discorso da me fatto, dovute al fatto che il saggio si occupa di fantascienza, un modo discorsivo caratterizzato da «cognitive estrangement» e «sense of wonder» (cfr. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*). Estendendo il modello proposto da Csicsery-Ronay Jr. ad altri modi discorsivi è possibile includere anche il polo dialettico complementare, ossia un effetto di orrore, ma anche una trasgressione di tipo estetico, non solo cognitivo.

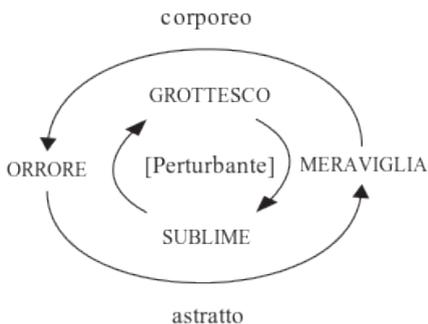


Figura 2

Il Golem sembra essere una creatura di tipo grottesco, una «combinazione di elementi che non può esistere, o non deve esistere»: un agglomerato di materia inorganica che dovrebbe essere immobile eppure è animata, è in grado di intendere degli ordini e, in alcuni casi, parla. Il grottesco «arises with the perception that something is illegitimately *in* something else. The most mundane of figures, this metaphor of co-presence, *in*, also harbors the essence of the grotesque, the sense that things that should be kept apart are fused together» (Harpham 11; cfr. Csicsery-Ronay, Jr. 77). Il grottesco emerge da un gap, riscontrabile sia nell'oggetto osservato sia nelle facoltà dell'osservatore: «[i]n the object, it is between the past form of a thing and what it is becoming, its particular evolution. In the perceiver, it is the gap in which consciousness is suspended, unable to discern not only a unified form of the object, but also the broader implications this has for the laws of form in the world in question» (77-8). Il fatto di assistere ad una metamorfosi innaturale è perturbante e grottesco, pone l'osservatore in una condizione di *impasse* cognitiva. Ad un sentimento di inadeguatezza, però, si accompagna anche un brivido dovuto all'instabilità data dal perturbante: si è incerti

se provare meraviglia per questo prodigio della natura, e l'impossibilità di riconoscere la creatura che si ha di fronte induce a temere la sua possibile pericolosità<sup>13</sup>.

Nel momento in cui si identifica il Golem come creatura grottesca – indipendentemente dal fatto che susciti orrore o meraviglia – non è possibile ignorare la tensione verso il secondo polo del perturbante, il sublime. Riprendendo un'immagine incisiva suggerita da Farah Mendlesohn si potrebbe dire che «[t]he sense of [sublime] allowed one to admire the aesthetics of the mushroom cloud; the sense of the grotesque led the writer and reader to consider the fall-out» (4)<sup>14</sup>. Non è sempre facile distinguere i due sentimenti e ciò che in un contesto o in una data epoca è considerato grottesco può diventare sublime in un contesto o in un'epoca differenti. Nelle tradizioni mistica e magica il Golem – *monstrum* che non rientra tra le creature con cui l'uomo solitamente entra in contatto – non è orribile, non può esserlo in quanto animato direttamente dallo spirito divino, e quindi manifestazione della potenza di Dio. Ciò che non rientra nel consueto orizzonte “naturale” è spiegabile dalla religione, la quale riporta la mostruosità nei limiti di ciò che è già stato esperito dagli esseri umani in altre occasioni: la potenza di Dio. In contesti religiosi, quindi, si ha un sentimento di meraviglia che nasce dal sublime, dall'essere spettatori di una forza onnipotente.

Nel momento in cui la cultura laica comincia a dare spazio al mitologema del Golem il contesto di riferimento cambia. Nel XIX secolo la comprensione della natura si fa sempre più approfondita e la scienza si afferma come

<sup>13</sup> Cfr. la teoria della «Uncanny valley» di Masahiro Mori, per cui vi è una soglia oltre la quale la somiglianza tra antropoidi artificiali e umani diventa perturbante.

<sup>14</sup> È questa una dinamica che ritroviamo rappresentata nei racconti di Levi, quando considerazioni pragmatiche interrompono divagazioni e fantasticherie.

l'autorità che stabilisce i limiti del possibile; di conseguenza, le norme e i valori religiosi non sono più in grado di normalizzare i fenomeni mostruosi<sup>15</sup>. È così che può sorgere un senso di inquietudine e talvolta di orrore per questa creatura anomala, fatta di materia inorganica e animata. Nei secoli successivi la conoscenza umana nel campo della biologia si estende ulteriormente e a metà del XX, con la comparsa della genetica e della cibernetica, lo scenario cambia ulteriormente:

it becomes natural to think of both the object-world and consciousness in terms of replication, simulation, and recombination of information. [...] In such a world the grotesque has little of its previous significance, for the de-definition of form is an accepted aspect of social reality. (Csicsery-Ronay, Jr. 73-4)

Le possibilità della scienza sembrano enormi e quella stessa anomalia formale del Golem che faceva inorridire diventa ora sorgente di meraviglia per ciò che si può ottenere con la competenza tecnica. In un'era di cyborg e robot il vecchio Golem di argilla non è più una creatura figlia dell'immaginazione fantastica, si è trasformato nel frutto di una sorprendente applicazione della tecnoscienza.

I racconti di Levi in cui compaiono creature artificiali animate si situano proprio in quest'epoca di espansione della conoscenza in campo genetico e cibernetico-informatico<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> «Questo nuovo, attivo [ergetico], ideale di conoscenza si contrapponeva nettamente al vecchio ideale contemplativo. [...] l'immagine di un universo-macchina (nel senso moderno) minacciò di sgretolare il muro divisorio fra conoscenza umana e conoscenza divina in modo molto più efficace di qualsiasi concetto contemplativo di conoscenza» (Funkenstein 357-58; cfr. Idel, *Il Golem* 18).

<sup>16</sup> «A me [mio padre] comperava la bella serie di Mondadori di divulgazione scientifica [...] un primo libro sulla genetica che stava ancora nascendo – siamo all'inizio degli anni trenta» (1984, D 12).

Nel caso del racconto *Il servo* però, in quanto elaborazione di una leggenda, bisogna tenere conto anche del contesto tradizionale legato al mito del Golem, ossia un'enciclopedia religiosa che entra nell'orizzonte del racconto insieme agli elementi esplicitamente selezionati e narrati da Levi. Ciò a cui si assiste è il sorgere di una tensione fra il grottesco meraviglioso legato al contesto ebraico e il grottesco meraviglioso legato al contesto scientifico degli anni '60-'70 del Novecento. Ovvero, una tensione fra due autorità. Conformemente a molte altre scelte retoriche di Levi, l'innesco del grottesco tecnologico sul racconto tradizionale è estremamente misurato ed avviene nella forma di un incontro dialettico attraversato da una sottile ironia, piuttosto che come un drastico intervento robotico sulla cabala.

Ne *Il servo*, inoltre, non vi è solo un ironico contrasto tra meraviglioso teologico e tecnologico: se così fosse la natura perturbante della creatura mostruosa sarebbe neutralizzata poiché l'attenzione del lettore sarebbe spostata dalla corporeità della creatura, dal suo essere presente e viva, ad una questione di attribuzione di paternità: è Dio o l'uomo ad aver animato il Golem? In entrambi i casi la mostruosità sarebbe ricondotta entro i limiti della fede o della comprensione umana, e quindi non sarebbe perturbante. La creatura, invece, agisce e manifesta capacità inaspettate, e l'effetto del racconto è indubbiamente perturbante. Come è possibile ciò? L'elemento chiave di questo effetto, nel racconto leviano, è quello della formula ottocentesca: la religione non è più pertinente per spiegare l'esistenza della creatura mostruosa e la tecnologia non è ancora in grado di farlo<sup>17</sup>. È l'evoluzione inaspettata del Golem, il suo sviluppo di facoltà «native» e non programmate, che

<sup>17</sup>In *Frankenstein*, ad esempio, la creazione del mostro è meticolosamente presentata come un procedimento scientifico che ha richiesto molti anni di studio, ma non viene spiegato come il dottore ha animato la creatura: questo è un elemento fondamentale per l'effetto perturbante e horror del racconto.

tiene vivo l'effetto perturbante, in bilico tra repulsione per ciò che è "innaturale" e meraviglia del possibile.

Quella appena esposta è plausibilmente la ricezione di un lettore medio nell'Italia degli anni '70, ignaro degli sviluppi più recenti della scienza e, in alcuni casi nutrito di qualche rara traduzione di fantascienza inglese e americana<sup>18</sup>. Ma Levi era uno scienziato di professione, abbonato a *Scientific American*, grande lettore di fantascienza, tanto da accorgersi della iper-specializzazione raggiunta da questo genere letterario: «[o]rmai la letteratura di fantascienza è caccia riservata, scritta da fisici e per fisici» (1984, D 51). Non è del tutto ozioso quindi chiedersi in che modo leggerebbe il racconto *Il servo* il "lettore modello" che corrisponde a tali coordinate<sup>19</sup>. In questa cornice ermeneutica il *novum*<sup>20</sup> del racconto è l'inaspet-

<sup>18</sup> La produzione fantascientifica italiana dell'epoca era molto poco nota, e diffusa soprattutto in riviste specializzate (cfr. Biondi).

<sup>19</sup> Si tenga comunque presente che una lettura dei racconti esclusivamente come opere di fantascienza ridurrebbe la poetica dell'autore ad un unico modo narrativo, mentre una delle cifre della scrittura di Levi è la libertà con cui forme e stili diversi sono combinati tra loro.

<sup>20</sup> «A *novum* or cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality. [...] its novelty is "totalizing" in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof (and that is therefore a means by which the whole tale can be analytically grasped)»; «if the *novum* is the necessary condition of SF (differentiating it from naturalistic fiction), the validation of the novelty by scientifically methodical cognition into which the reader is inexorably led is the sufficient condition for SF. [...] it can be methodically developed against the background of a body of already existing cognitions, or at the very least as a "mental experiment" following accepted scientific, that is, cognitive, logic» (Suvin, "Science Fiction and the Novum" 68 e 70).

tata evoluzione del Golem, spiegata come l'emergere di facoltà «native», non previste dal suo creatore. In questo modo la meraviglia nata dal grottesco muta in meraviglia di fronte al sublime, fascinazione per le possibilità della tecnologia, in grado di creare un'entità artificiale che evolve autonomamente. In quest'ottica, la tecnoscienza può fare tutto, ma il suo sublime potere non è innocuo, è perturbante: «[it] threatens thought/perception with the infinite expansion of an idea that is so integral, so impossibly unified, that it not only contains, but annihilates all multiplicity within it» (Csicsery-Ronay, Jr. 83).

Uno sguardo avvezzo alla fantascienza non percepisce una componente di orrore dovuta al fatto che un fenomeno è estraneo ai limiti della ragione-scienza, ma è inquietato dal fatto che le leggi e i limiti della scienza siano estesi e proiettati verso un orizzonte che la ragione attuale non può comprendere. Ciò che era familiare – il funzionamento della genetica e dell'informatica tramite cui il Golem è stato creato – diventa perturbante perché la ragione ne perde il controllo, pur essendo allo stesso tempo affascinata dalla contemplazione di un universo in cui il proprio potere è ancora più vasto. Se si tiene presente che la fantascienza ha sempre un risvolto etico e politico (cfr. Suvin, "Science Fiction and the Novum"), non sorprende il fatto che, nei racconti di Levi, la proiezione di questo ipotetico universo iper-razionalizzante sia spesso molto azzardata, o gli effetti negativi di essa estremamente accentuati. I brevi momenti concessi al sublime vengono trasformati in grottesco dalla presenza inevitabile della corporeità, e il perturbante tende maggiormente all'orrore, ma sempre in tensione con la meraviglia. Nel caso de *Il servo*, il rabbino Ariè contempla la sublime evoluzione spontanea del Golem ma è riportato coi piedi per terra dalla grottesca devastazione materiale che sta avvenendo intorno a lui.

Al di là di questa ipotetica lettura fantascientifica,

la domanda implicita nella tensione fra grottesco e sublime riguarda l'atteggiamento dell'uomo di fronte al perturbante: come reagiscono i personaggi umani di Levi all'evoluzione delle macchine? E quali aspetti di tale interrogativo sono messi in risalto nei vari racconti?

L'enciclopedia che si articola intorno al mito del Golem è molto ricca. Considerando l'insieme degli aspetti che ho messo in rilievo finora, quelli che attraggono maggiormente l'attenzione di Levi e che vengono elaborati e trasformati in modo creativo sono: l'emergere di facoltà quasi umane non previste, cioè l'evoluzione del Golem e la sua somiglianza con l'uomo; e l'asservimento ad un'autorità, l'obbedienza acritica ad una regola, principio, ordine. Tutte le creature artificiali incontrate nei racconti presi in esame in questo capitolo evolvono e interagiscono con l'uomo sfruttando le proprie capacità. Ma il servo, la rete telefonica, la poesia e le automobili non vogliono essere sottomessi e la volontà di controllo dell'uomo li spinge verso l'autodistruzione.

La perturbante convergenza fra uomo e creature artificiali induce a riflettere su ciò che ci rende umani, e sembra porci di fronte alla limitatezza dell'orizzonte prometeico, poiché anche i Golem sono dotati di un «tenebroso ingegno» (*Il servo*, 1968-70, VF, OI 714). Inoltre, se queste entità sono in grado di essere creative e di evolvere, chi ci garantisce che non possano essere capaci anche di procreare?<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Cfr. il saggio *Argilla* di Adamo, in cui si espone la tesi di Graham Cairns-Smith per cui «la vita primigenia, la proto-vita, non sarebbe basata sul carbonio, bensì sui silicati dell'argilla: sì, quella usata da Dio Padre per fabbricare il primo uomo» (1987, OII 1330). Nell'articolo si apprende che le argille studiate da Graham sono in grado di comportarsi come i composti organici e «soprattutto, possono moltiplicarsi riproducendo se stesse», forse addirittura creando vita organica: «Neppure si spaventa Graham della capacità tipicamente vitale di estrarre carbonio ed azoto dall'atmosfera per "organicarli"; se illuminati dal sole, sali di ferro trasformano l'anidride carbonica in

Dov'è quindi la specificità umana se i confini fra le “specie” dell'ecosistema tecno-naturale si fanno sempre più labili? Sembra che questi racconti più che suggerire una risposta vogliano attuare un cambiamento di prospettiva e chiedere: ciò che riteniamo essere proprio dell'uomo può accomunarci alle altre creature? In un'intervista Levi ha affermato che «esiste un legame intimo tra l'opera precedente [*Se questo è un uomo*] e questo mio ultimo libro [*Storie naturali*]. In entrambe vi è l'uomo ridotto a schiavitù da una cosa, la «cosa nazista» e la «cosa-cosa» cioè la macchina. Sempre il sonno della ragione genera mostri...» (Poli e Calcagno 39). Ma nei racconti golemici non è l'uomo ad essere schiavizzato dalla cosa-cosa, è invece il rapporto di dominio dell'uomo su delle macchine senzienti ad essere problematizzato. Forse in questi casi «[1] a machine est l'étrangère; c'est l'étrangère en laquelle est enfermé de l'humain, méconnu, matérialisé, asservi mais restant pourtant de l'humain» (Simondon 9; cfr. Munier 236). Le capacità di creazione e autopoiesi<sup>22</sup>, la volontà di non soffrire, il desiderio di libertà, di superare i vincoli imposti dal corpo, dalla ragione, da qualsiasi autorità che si pretende assoluta: come ci comporteremmo se incontrassimo queste specificazioni umane anche in altre creature? In tutti gli Altri dell'ecosistema in cui viviamo?<sup>23</sup>

acido formico, e l'ossido di titanio trasforma l'azoto in ammoniaca: il resto è un gioco facile...» (1330); non è comunque possibile che Levi sia stato influenzato da tale lettura nella scrittura de *Il servo* perché il libro di Graham è del 1986.

<sup>22</sup> «Una macchina autopoietica continuamente genera e specifica la sua propria organizzazione mediante il suo operare come sistema di produzione dei suoi propri componenti» (Maturana e Varela, *Autopoiesi e cognizione* 131).

«Levi skilfully manipulates our perceptions of the location of sentience in order to raise questions about responsibility, control, hierarchies of power, and the social implications of technological development» (Ross 107).

### 3. *Il servo (1968-70)*

#### 3.1 *Ironia, scienza e religione*

In una riflessione di oltre dieci anni successiva alla composizione, Levi descrive così il racconto *Il servo*: «rielaborazione ironica della leggenda del Golem, si immagina che il rabbino Löw di Praga conoscesse i segreti della genetica e dell'informatica, e che quindi il Golem stesso, sua creatura, non fosse altro che un robot» (*Itinerario di uno scrittore ebreo*, 1982, OII 1223). Sono tre gli elementi che il commento suggerisce di prendere in considerazione: la conoscenza di genetica e informatica, la leggenda ebraica, e la loro relazione ironica. Come ho già accennato, l'ironia sorge dalla competizione tra religione e scienza per decidere quale sia l'autorità maggiore, il principio normativo dell'esistenza, del Golem ma anche di tutte le altre creature. Tale competizione si articola nel racconto in vari modi: in rapporto all'esperienza del lettore essa riguarda il principio a cui ricorrere per normalizzare la mostruosità del Golem, ma vi sono due ulteriori elementi di ironia, (i) uno che vede l'attività scientifica e tecnica regolata da norme religiose, e (ii) l'altro che interpreta la religione alla luce delle conoscenze scientifiche.

Il primo caso riguarda la scrupolosità del rabbino Arié nel voler seguire la Legge in ogni occasione, anche in quello che è un lavoro scientificamente e tecnicamente molto delicato, e che quindi richiede di attenersi a procedure rigorose. Le riflessioni del rabbino sono modellate sulle discussioni *halakaiche*<sup>24</sup>

<sup>24</sup> «La *halakah* è un sistema legale che intende chiarire le particolarità del comportamento ebraico così come è stato esposto, a grandi linee, negli stadi precedenti dell'ebraismo, nella Bibbia e nella Mišnah. Benché abbia per argomento dei particolari relativi a entità e avvenimenti reali, la *halakah* non rinuncia completamente a esaminare delle situazioni ipoteti-

e sia i commenti del narratore sia i passaggi di discorso indiretto libero insistono sulla necessità di accordare i propri comportamenti alle norme religiose. Le emozioni del rabbino sono presentate ricorrendo a citazioni bibliche e talmudiche, e per spiegare le coincidenze della vita è chiamata in causa anche la cabala. Inoltre, in tre occasioni viene ricordato che è bene «“far siepe alla Legge”, e cioè, è prudente interpretare precetti e divieti nel loro senso più vasto, perché un errore dovuto a eccessiva diligenza non porta danno, mentre una trasgressione non si risana più: non esistono espiazioni» (OI 712). L'ironia di Levi, però, non è mai dissacrante, è una componente dell'ebraismo ashkenazita che l'autore apprezza e che probabilmente tenta di emulare in questo racconto: «sotto la scorza seriosa, sento [...] un riso che mi piace: è lo stesso riso delle storielle ebraiche in cui le regole vengono arditamente capovolte, ed è il riso di noi “moderni” che leggiamo» (*Il rito e il riso*, 1983, AM, OII 798). A volte questa arguzia viene attribuita al rabbino stesso, la cui «mente [è] avvezza all'interpretazione della Legge e delle narrazioni sacre, la quale è fatta di perché ardui e di risposte concettose e argute» (OI 716)<sup>25</sup>, ed è proprio all'interpretazione dei testi sacri, non alla scienza, che egli ricorre per spiegarsi il comportamento anomalo del proprio robot.

Il secondo filone ironico riguarda la rielaborazione della Legge e del mito in chiave scientifica. Il paragone più estremo in questa direzione è quello fra il Tetragramma del nome di Dio e il DNA, paragone che viene esteso ad ogni lettera dell'alfabeto ebraico facendo convergere cabala e genetica nella creazione del Golem: «perché ogni lettera della Legge contiene la Legge tutta» e «l'intera Legge

che» (Idel, *Il Golem* 229); quindi anche l'attività di creazione del Golem può essere giustamente oggetto di disquisizioni di questo tipo.

<sup>25</sup> Ma anche: «un riso profondo gli solleticava il cuore senza apparire sul viso» (OI 715).

di Mosè [...] gli era stata trasmessa con ogni lettera del messaggio da cui egli era nato» (716-17). Arié «calcola» e «trova» nei testi sacri la formula per dare vita alla forma che egli ha forgiato con argilla, metallo e vetro, «figura umana dalla cintola in su» mentre il resto è «un frammento di caos» (713). Sceglie poi accuratamente le qualità dello spirito che vuole che la creatura abbia, ma nel cranio del Golem inserisce anche il Tetragramma, il “supercodice” genetico da cui ha estratto la formula specifica. In questo modo un elemento teologico che è stato oggetto di riflessioni e speculazione di molti sapienti uomini di fede diventa il fondamento scientifico su cui si gioca uno degli aspetti cruciali del racconto: l’evoluzione del Golem<sup>26</sup>.

Arié è un cabalista, ama i numeri, le loro combinazioni e la possibilità di trovarvi riflessi i fenomeni naturali, ma nel racconto tale aspetto è presentato in modo ironico. Nel *Sefer Yetzirah* si dice che tutto è creato da 231 combinazioni delle lettere dell’alfabeto ebraico, e ne *Il servo* viene menzionata senza alcuna pertinenza logica la simbolica combinazione delle 281 ossa del corpo con il numero del sole. Tale informazione non ha alcun senso per l’impresa di Arié, è un’osservazione ironica di un narratore che simula di volersi attenere ai dati storici della leggenda e quindi inserisce elementi di questa forzandone nuove interpretazioni<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> «Queste istruzioni [...] sono già scritte, stanno nascoste nei libri della Legge, a te basta scegliere, cioè leggere, eleggere. Non una lettera, non un segno dei rotoli della Legge è a caso: a chi vi sa leggere, tutto appare distinto, ogni impresa passata, presente e futura, la formula e il destino dell’umanità e di ogni uomo, e i tuoi, e quelli di ogni carne, fino al verme cieco che tenta la sua via per mezzo il fango» (711-12).

<sup>27</sup> «Giorno per giorno, anzi notte per notte, il Golem andava prendendo forma, e fu pronto nell’anno 1579 dell’Era Volgare, 5339° della Creazione; ora, 5339 non è proprio un numero primo, ma quasi, ed è il prodotto di 19, che è il numero del sole e dell’oro, per 281,

La scelta di presentare la creazione del Golem come procedura genetico-informatica si riflette su altre componenti del mito: ad esempio, anche gli uomini sono dei Golem, «lo era Adamo, ed anche noi lo siamo. La differenza fra i Golem sta nella precisione e nella completezza delle prescrizioni che sovrintesero al loro costruirsi» (711). Il Golem di Ariè, quindi, è una creatura meno completa dell'uomo, tuttavia ha in sé tutte le prescrizioni codificate nel Tetragramma-DNA ed è in grado di svilupparsi, di avviare un processo di autopoiesi, diventando quasi fabbro di se stesso. Trasformando il mito, Levi inserisce nel racconto molti dei significati tradizionali associati alla figura del Golem: è in parte informe; è fatto ad immagine del suo creatore<sup>28</sup>; è un Adamo imperfetto e incompleto; ed è un embrione in attesa di sviluppo. Inoltre, anche le potenzialità semantiche dei secoli più recenti sono evocate, poiché il Golem deve servire il proprio padrone come un robot. Significati della vecchia e nuova tradizione si fondono con interpretazioni originali, e

[p]ur conservando l'impianto narrativo della leggenda talmudica, Levi mette scopertamente in evidenza quegli elementi che si sono dimostrati preveggenti rispetto alle tecnologie odierne, in particolar modo la distinzione fra

che è il numero delle ossa che compongono il nostro corpo» (712-13). Cfr. «Ricordiamo in proposito che, in certi passaggi del *Sefer Yesirah*, si parla della corrispondenza tra le membra, che rappresenterebbero il polo *yesur* [creatura], e le lettere che designano chiaramente il *dibbur* [linguaggio]. Il rapporto analogico tra le membra e le lettere e la polarizzazione *yesur-dibbur* permette di vedere in *yesur* un modo di designare un antropoide» (Idel, *Il Golem* 36).

<sup>28</sup> Tale aspetto è una forma antropopoietica di costruzione dell'altro come immagine di se stessi, un tratto che rovescia le forme di autopoiesi in cui è il sé che viene costruito includendo l'immagine che gli altri ne hanno (cfr. *Il fabbricante di specchi*, 1985, RS, OII 894-97).

hardware (l'argilla di cui è costituito materialmente il Golem, che rievoca il corpo dell'uomo nella sua genesi, esso stesso Golem divino) e il software (le 39 pagine di istruzioni algoritmiche), come comportamento automatico, 'servile', del dispositivo. (Antonello, "La materia, la mano, l'esperimento" 101)

La lettura di Antonello, come anche le analogie informatiche da me usate, è debitrice delle affermazioni che l'autore ha fatto dieci anni più tardi, ma il funzionamento del Golem può essere spiegato in modo soddisfacente anche da teorie maggiormente diffuse all'epoca della stesura del racconto, ossia dalla cibernetica di Norbert Wiener<sup>29</sup>. Entrambe le letture, però, non possono limitarsi a constatare un'analogia con le teorie informatiche o cibernetiche, poiché nel racconto non è la poiesi ad essere l'aspetto originale e catalizzatore della vicenda. È invece l'autopoiesi ad essere al centro della questione etica, non più nella forma di antropopoiesi, bensì come abilità riconosciuta ad una creatura non umana. Il Golem è stato concepito come un robot ma le doti che sviluppa non sono frutto né di un insegnamento né di un'abile programmazione, non vi è

<sup>29</sup> Sull'interesse di Levi per la cibernetica cfr. il saggio *Il brutto potere*, in cui è proposto l'esempio dello scaldabagno, usato anche da Wiener per spiegare il funzionamento delle macchine che si autoregolano (1983, OII 1203-07). Ma vi è anche un accenno antecedente alla stesura de *Il servo*: «si sta cucinando il cervello umano in tutte le salse. Freud, Pavlov, Turing, i cibernetici, i sociologi, tutti a manipolarlo, a denaturarlo, e le nostre macchine cercano di copiarlo» (*Pieno impiego*, 1966, SN, OI 518-19); il commento è pronunciato da Simpson, ma è percepibile l'ironia del narratore nei confronti del personaggio mosso dall'interesse economico di brevettare una propria idea alternativa alle macchine "intelligenti". Negli stessi anni altri letterati che hanno dimostrato interesse per questa disciplina sono stati Gillo Dorfles, Umberto Eco e Italo Calvino (cfr. Antonello, "Cibernetica e fantasmi" 194).

nessuno merito umano in ciò; è il software-Legge comune all'uomo e al Golem ad avere codificate in sé tutte le opzioni, «la formula e il destino» di ogni creatura<sup>30</sup>.

Robert Gordon ha insistito sulla difficoltà di distinguere nel racconto tra «quel che è umano e quel che non lo è», «il compito è poco meno che impossibile, poiché tutte le creature su quella scala sono, in un certo senso, dei Golem» (158 e 159). Il racconto distoglie l'attenzione dalle virtù umane per adottare una prospettiva ecologica e giocare ironicamente su quale sia la legge di base dell'ecosistema in cui tutte le creature vivono: è Dio o il DNA? E nel gioco, come spesso accade, è più importante il valore pedagogico e formativo più di ogni possibile vincitore. Ma dato che secondo Levi la «didattica, cioè la cattedra sulla pedana, l'intento dogmatico-programmatico-edificante» (*La Cosmogonia di Queneau*, 1982, AM, OII 769) è incompatibile con la letteratura, non possiamo accontentarci di tale interpretazione e dobbiamo ammettere che il fine etico del racconto non è nemmeno quello di insegnare a porsi nuove domande che siano più corrette di quelle antropocentriche, o meglio, «può anche capitare che si impari a farle, ma questo è un accidente, un sottoprodotto: il fine principale è il tentativo in sé, il libertinaggio, l'esplorazione» (769).

### 3.2 *La creazione e la creatura*

L'intento del rabbino Arié è di creare «un lavoratore, un servo fedele e forte e di non troppo discernimento», «che fosse forte quanto lui era, erede della sua forza, e che fosse di difesa e di aiuto al popolo d'Israele quando i

<sup>30</sup>Un tentativo esplicito di applicare la teoria evuzionistica di Darwin all'informatica è stato fatto nel 1975 da John H. Holland, il quale ha coniato il termine «algoritmo genetico».

giorni di lui Arié fossero giunti alla fine» (OI 711). Sono dunque due gli aspetti da tenere in considerazione: in questo paragrafo mi occuperò delle (i) capacità e virtù che il rabbino infonde nel Golem, del processo di creazione e della conformità della creatura agli intenti di Arié; (ii) nel paragrafo successivo, invece, prenderò in considerazione le gesta del Golem e il rapporto tra la creatura e il suo padrone.

Il procedimento per costruire un Golem viene presentato come qualcosa di facilmente eseguibile – «non è impresa di gran conto, e molti l'hanno tentata» (710) – perché qualsiasi simulacro è considerato un Golem, anche il «Vitello d'Oro». L'abilità manuale, la capacità di modellare la materia, di scontrarsi con essa per darle una forma, viene considerata una competenza diffusa tra gli uomini, non una virtù che Arié possiede in modo peculiare. Analogamente, l'incipit del racconto afferma perentoriamente che «[n]el ghetto, la sapienza e la saggezza sono virtù a buon mercato. Sono talmente diffuse che anche il ciabattino e il facchino le potrebbero vantare, e a appunto non le vantano: quasi non sono neppure più virtù» (710). Le facoltà proprie degli uomini sono messe in secondo piano nel racconto, né la poiesi manuale né la sapienza o la saggezza sono le virtù che permettono ad Arié di creare un Golem straordinario, l'elemento fondamentale è la sua forza: «era forte quanto un uomo può esserlo, nello spirito e nella carne». Non solo forza fisica, però, anche forza di spirito, il coraggio di «inseguir[e] la verità per vie ardite e nuove» (710), come anche i pronipoti del rabbino faranno<sup>31</sup>: Arié sa fare ciò che molti altri ebrei sanno fare, è in grado di leggere nei libri della Legge, ma in più non teme di sperimentare ciò che il suo

<sup>31</sup> «[P]rocreò un gran numero di figli, uno dei quali fu progenitore di Carlo Marx, di Franz Kafka, di Sigmund Freud e di Alberto Einstein, e di tutti coloro che nel vecchio cuore dell'Europa inseguirono la verità per vie ardite e nuove» (710).

ingegno riesce a scoprirvi. Sa leggere anche i segni della Natura<sup>32</sup>, e sia dal punto di vista religioso sia da quello scientifico il valore di Ariè risiede nella sua temerarietà.

Prima di dare vita alla creatura il rabbino sceglie quali facoltà dello spirito infondergli e, in questa selezione, le virtù negate al Golem sono interessanti quanto quelle concesse. Ariè decide di non «donargli il sangue, e col sangue tutte le passioni della bestia e dell'uomo», non gli dona «il Velle, la curiosità di Eva, il desiderio di intraprendere», «non la santa astuzia di Giacobbe, né il senno di Salomone, né la luce di Isaia, perché non voleva crearsi un rivale» (713). Il Golem non deve «valicare le facoltà umane» (712), non deve essere un secondo Adamo, pertanto gli sono negati la volontà e i doni di Prometeo, ma gli sono date le passioni di alcuni eroi biblici che lo rendano un servo obbediente e coraggioso, e con la collera necessaria per reagire alle ingiustizie. Tra queste, però, compare «finanche un poco della follia di Achab» (713) e la cosa è alquanto sospetta perché Achab è stato un idolatra, un creatore e adoratore di Golem, un re di Israele che ha compiuto cose che hanno irritato «il Signore Dio di Israele, più di tutti i re d'Israele suoi predecessori» (1Re 16:29-33). Perché dunque insinuare nel Golem la possibilità che egli disobbedisca agli ordini del proprio creatore o addirittura crei altri Golem?

Il gesto ricorda l'attitudine di altri personaggi prometeici di Levi – Kleber (*Versamina*, 1965, SN, OI 467-76) o Gilberto (*Alcune applicazioni del Mimete*, 1964, SN, OI

<sup>32</sup> «Per fare un uomo, la via è più lunga, perché le istruzioni sono più numerose: ma non sono infinite, essendo iscritte in ogni nostro minuscolo seme, e questo il rabbino Ariè lo sapeva, poiché si era visti nascere e crescere intorno figli numerosi, ed aveva considerato le loro fattezze» (711, corsivo mio). Cfr. il principio di funzionamento del Mimete in *L'ordine a buon mercato* (1964, SN, OI 449), anch'esso ispirato all'ingegneria genetica.

460-66) – a cui la follia non manca, capaci di cimentarsi irresponsabilmente in imprese i cui esiti sono imprevedibili, «per vedere che effetto fa» (461 e 462). Può essere che Arié senta la stessa curiosità di sperimentare e quindi aggiunga una componente imprevedibile nella formula da lui calcolata. Il carattere prometeico del rabbino è però continuamente dissimulato dalla volontà di autolimitarsi e di essere rispettoso della Legge e, «al momento decisivo, quando si trattò di infondere nel cranio leonino del servo i tre principî del movimento, che sono il Noûs, l'Epithymia e il Thymòs, Arié distrusse le lettere dei primi due, e scrisse su di una pergamena soltanto quelle del terzo» (OI 713). Avrebbe potuto scrivere anche gli altri due principi dell'anima se avesse voluto, quindi non è la ridotta conoscenza a porre dei vincoli all'attività creatrice: i limiti sono imposti dalla Legge, e Arié si attiene ad essa. La curiosità però è tentatrice e in tre occasioni il rabbino deve ricordare a se stesso che è opportuno «fare siepe alla Legge», cioè interpretarla nel modo più ampio possibile per non rischiare di trasgredirla. Nell'atto di creare un Golem Arié vuole essere un fedele servitore di Dio ma ha anche degli impulsi prometeici: non infrange i precetti divini, ma dando la follia di Achab al Golem crea indirettamente le condizioni per una trasgressione<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> In un certo senso le tre figure di Prometeo, Arié e il Golem sono simili: il titano è conosciuto per la propria *hybris* ma in alcune versioni del mito egli è un servitore di Zeus, che esegue l'ordine di creare l'uomo dall'argilla (Ovidio I, v. 81; Apollodoro I, 7, par. 1); Arié segue la Legge ma fa anche di testa sua compiendo gesti che potrebbero infrangerla; e il Golem non obbedisce sempre alle richieste del proprio padrone. Si noti che in questo racconto tale aspetto di curiosità trasgressiva è un tratto attribuito alla donna, a Eva (OI 713), in accordo al contesto culturale e religioso dell'ebraismo. Nell'uomo Arié, quindi, esso è innato poiché trasmesso ereditariamente da Eva ai propri figli tramite il peccato originale; mentre nel Golem la curiosità è esplicitamente esclusa dalle facoltà infusegli dal

Nel raccontare i dettagli di come il Golem è animato, Levi sceglie di non attingere alle varie concezioni della mistica ebraica ma si rivolge ad una teoria dell'anima ben più nota, quella di Platone (*Repubblica* vv. 439a-41e; *Fedone* 94d). In tale scelta sono ravvisabili due delle motivazioni consuete che orientano le strategie retoriche dell'autore: perseguire il massimo di comunicabilità ricorrendo a *topoi* conosciuti, e il piacere per le formazioni ibride che fanno incontrare tradizioni e culture diverse. Sicuramente non tutti i lettori coglieranno il riferimento a Platone, ma le probabilità di ottenere un effetto ironico sono maggiori che se l'autore avesse utilizzato delle fonti ebraiche. Secondo la teoria platonica dell'anima, il *nous* è l'intelletto, l'*epithymia* gli appetiti, il *thymos* la passione. Arié vuole creare un servitore in grado di «faticare e combattere» (OI 711) e la scelta di infondere il *thymos* nel Golem è in accordo con quanto dice Platone, poiché nella tripartizione della società descritta nella *Repubblica* i guerrieri sono dominati da questa parte dell'anima<sup>34</sup>. Inoltre, «la collera di Mosé e dei profeti» (713), prima qualità donata al Golem, corrisponde proprio al *thymos* platonico, che deve però sottostare agli ordini del *nous*: «alla parte razionale spetta governare, poiché essa è sapiente e possiede la previdenza e la cura su

rabbino ed è quindi un tratto sviluppato autonomamente perché presente nel Tetragramma. Inoltre, se si considera il Golem come «immagine dell'uomo» (maschio) la questione assume delle implicazioni etiche e ontologiche degne di riflessione, soprattutto in merito alla concezione della donna che ne emerge, liberata dalla colpa di tramandare il peccato originale, dato che anche il Golem è un trasgressore pur non discendendo in alcun modo da una donna.

<sup>34</sup>Il carattere dei soldati è timoideo, devono sottostare ai razionali governanti come i cani ai pastori, combattendo e obbedendo (Platone, *Repubblica* v. 440c). Sarebbe interessante continuare il confronto con il testo di Platone e, soprattutto, constatare le diversità in merito al ruolo della razionalità e alla concezione del potere.

tutta l'anima, mentre alla parte ardente spetta essere ubbidiente ed alleata di questa» (Platone, *Repubblica* v. 441e). La metà ebraica dello spirito del Golem sembra quindi essere in accordo con la metà greca. Anche la «follia di Achab» trova il suo corrispettivo platonico: «[n]on diciamo forse che tutta la parte ardente ha sempre agognato al dominare, al vincere ed al farsi onore?» (v. 581a). La possibilità che la collera e l'ardore del Golem lo spingano a ribellarsi al proprio padrone sono dunque insiti nell'atto di creazione, nonostante l'intento esplicito del rabbino di farsi un servo obbediente.

Tale aspetto indomito della creatività che sfugge alle intenzioni dell'artigiano non è così dissonante come potrebbe sembrare e si confà al personaggio di Arié, il quale nel primo paragrafo del racconto è presentato come un innovatore ardito. Anche il mito ebraico presenta un aspetto analogo: la creazione del Golem è infatti una pratica anomica, cioè al di fuori della norma e soggetta a rischi imprevedibili.

Nell'ebraismo, le pratiche rette dalla Legge [nomiche] costituiscono sempre degli imperativi che non implicano di per sé alcun pericolo. Le prescrizioni halakiche sono concepite come condizioni necessarie per preservare la vita e non comportano alcun rischio. Non è così per le pratiche anomiche. È raro che esse siano state concepite come un imperativo diretto alle masse. Anzi, erano il più delle volte concepite come l'impresa di un individuo eccezionale [...]. (Idel, *Il Golem* 280)<sup>35</sup>

<sup>35</sup> «Come altri tipi di pratiche mistiche o magiche in seno all'ebraismo, le tecniche del golem ignorano tutti i tipi di elementi rituali analoghi ai riti descritti nelle opere giuridiche ebraiche. Le azioni volte a creare un antropoide non sono descritte come l'impresa di maestri che hanno già raggiunto il culmine della perfezione religiosa e non sono nemmeno condizionate dall'esecuzione di riti a carattere strettamente purificatorio o catarchico

Si apre dunque un'ambiguità: da un lato, la creazione di un Golem che sia una creatura vivente in grado di auto-organizzarsi – quindi anche la creazione di un essere umano – non è un evento unico ma può essere replicato conoscendo il codice genetico e il linguaggio informatico; dall'altro lato, essa rimane una pratica anomica con una componente eccezionale che non può essere ricondotta a nessuna norma, e difatti sono proprio la follia e l'ardore ad innescare il processo autopoietico del Golem<sup>36</sup>.

Che tipo di creatura è, dunque, il Golem di Arié? Cosa è in grado di fare e che rapporto ha con il proprio creatore? Il rabbino si aspetta che il Golem si dichiari suo fedele servitore ma, invece, appena destato a vita questi gli domanda: «Perché prospera l'empio?» (OI 714). Di tutte le facoltà e le virtù infusegli dal rabbino, è la «collera dei profeti» a prevalere, un'indignazione di tipo morale per le iniquità degli uomini. La centralità di questo aspetto nel «carattere» del Golem è affermata anche da un successivo commento del narratore: «non era mai né triste né lieto, ma nel suo petto d'argilla indurita dal fuoco ardeva una collera tesa, quieta e perenne, la stessa che aveva lampeggiato nella domanda che era stato il suo primo atto vitale» (714). Se riconduciamo questa caratteristica alla condizione degli esseri umani ci si accorge che essa non è altro che l'affermazione dell'imperativo morale che secondo Levi ogni uomo dovrebbe seguire: il Golem nasce con il dovere di evitare le sofferenze altrui e si infervora nel vedere che questo dovere è disatteso

[sic]. I vari riti connessi al golem costituiscono un campo separato che non implica obbligatoriamente la partecipazione dell'operatore a un gruppo religioso più ampio» (Idel, *Il Golem* 278-79).

<sup>36</sup> Cfr. i riferimenti a caos, ordine, e alla probabilità dell'origine della vita come evento unico nel saggio *L'asimmetria e la vita* (1984, OII 1231-41), articolo divulgativo in cui Levi espone l'argomento della sua tesi di laurea; l'interesse per il tema risale dunque al 1943.

impunemente dai Golem umani<sup>37</sup>.

In aggiunta a tale aspetto, il Golem dimostra un'attitudine favorevole per «tutte le imprese che richiedono coraggio e valentia», poiché queste sono virtù che il rabbino gli ha donato, ma le accetta inoltre «con un lampo lieto negli occhi» e «le conduc[e] a termine con un suo tenebroso ingegno». Letizia e ingegnosità sono caratteri acquisiti, Arié non glieli ha infusi né il Golem li possedeva inizialmente – «non era mai né triste né lieto» (714) – sono aspetti che emergono in occasioni particolari e rendono la creatura artificiale molto simile all'uomo, desiderosa di misurarsi, dare prova di sé e mostrare il proprio ingegno. Levi non si preoccupa che l'attribuzione del solo *thymos* renda impossibili alcune delle azioni che effettivamente il Golem compie – come per esempio risolvere un caso poliziesco (714-15) – tali azioni son parte della leggenda e pertanto hanno diritto di essere accolte nella *fiction*, un contesto che non teme contraddizioni logiche. Sono questi i primi accenni di quello che è il tema centrale della seconda parte del racconto, in cui viene raggiunto il climax della somiglianza tra Golem e uomo, sia in rapporto alla capacità di costruirsi da sé sia in merito ad un'esistenza segnata dalla compresenza paradossale di forze in conflitto.

<sup>37</sup> *Il fabbro di se stesso*, racconto che in *Vizio di forma* precede *Il servo*, si conclude con l'affermazione che l'uomo dovrà fabbricarsi da sé la collera che gli sarà necessaria a combattere le ingiustizie ed evitare le sofferenze; nel Golem, invece, tale virtù è innata perché gli viene trasferita dal rabbino, il quale la trova dentro se stesso. Tale scelta può essere un indice di un quesito chiave del racconto: come si comporta una creatura razionalmente programmata per seguire delle norme ritenute giuste (la Legge) di fronte alle circostanze e alle contraddizioni della vita?

### 3.3 *La logica della servitù*

Le specificità dell'essere umano messe in gioco nella prima parte del racconto riguardano la capacità creativa e il dovere morale, nella seconda parte, invece, la narrazione si sviluppa intorno al tema della forma ibrida del Golem e della tensione che lo anima. «Il Golem era un servo che non voleva essere un servo» (716) e «non intraprendeva tutto ciò che Arié gli ordinava: il rabbino se ne accorse presto, e ne fu insieme allegro e inquieto» (714). Per il rabbino il Golem è un robot, un servomeccanismo che egli può dominare con le proprie istruzioni, ma il rapporto tra i due non è così univoco: l'assoluta validità della legge di obbedienza al padrone è messa in discussione da alcuni comportamenti del Golem e per Arié «è un pungolo doloroso scoprire nei nostri figli opinioni e volontà diverse dalle nostre, lontane, incomprensibili» (716).

Sebbene «[n]el cervello pietroso del Golem st[ia] scritto “Servirai fedelmente il tuo signore, gli obbedirai come un cadavere”» (716)<sup>38</sup>, egli si ribella: se non gradisce l'ordine ricevuto dal padrone «si infil[a] nel suo giaciglio buio, sput[a] il Nome, e si irrigidi[sce] nella sua inerzia di scoglio» (715). L'obbedienza del “servo” nei confronti del rabbino non è acritica: il Golem rifiuta alcuni ordini, anche se di fronte al proprio padrone risponde ossequiosamente «sarà fatto, o Signore». Quando però l'ingiunzione diventa perentoria e il servo non può nascondersi, allora deve trovare una soluzione diversa per affermare la propria volontà di non eseguire lavori meccanici, e così rifiuta di spaccare la legna con un'ascia, «strumento servile» (716), preferendo usare le proprie mani.

Antonello ha suggerito una possibile interpretazione del finale del racconto ricorrendo ad un concetto di Gregory Bateson, cioè vedendo la pazzia del Golem come una sorta

<sup>38</sup> Cfr. l'«obbedienza cadaverica» di Peirani nel racconto *Le nostre belle specificazioni* (1968-70, VF, OI 668).

di schismogenesi (Antonello, “La materia, la mano, l’esperienza” 117, nota 37; cfr. Bateson, *Verso un’ecologia della mente e Mente e natura*). Quella di Bateson è una teoria socio-antropologica che può aiutare a comprendere non solo la follia distruttiva dell’antropoide, bensì anche il tipo di rapporto che si instaura tra il rabbino e il Golem. La schismogenesi non è solo interna al Golem in quanto macchina soggetta a due ordini contrastanti, è anche nella sua costruzione di identità e nei ruoli che ciascuna delle due creature assume nella relazione rabbino-Golem, padrone-servo<sup>39</sup>. Questo tipo di rapporto è chiamato da Bateson «schismogenesi complementare» poiché è l’interazione tra i comportamenti complementari di autorità e sottomissione a generare la divisione di ruoli tra i due soggetti della relazione, una divisione che porta però ad una tensione che prima o poi diventa intollerabile. «Schismogenesi» è un termine coniato dal greco proprio per indicare tale processo di generazione (*genesis*) di divisione (*schisma*). Per il racconto, l’aspetto più interessante della teoria di Bateson è il fatto che «quando la schismogenesi complementare (ad esempio autorità-sottomissione) diventa troppo sgradevole, un po’ di competizione allenta la tensione» (*Mente e natura* 256). Nel caso dell’ordine di spaccare la legna, per il Golem l’ingiunzione di subordinazione è intollerabile e, dunque, invece di alimentare ulteriormente la tensione dovuta alla schismogenesi complementare, intraprende un comportamento che porta ad una schismogenesi differente, una competizione “alla pari” con il proprio creatore (schismogenesi simmetrica): getta la scure e utilizza le mani,

<sup>39</sup> Sarebbe interessante istituire un paragone con la nota dialettica hegeliana signore-servo, anche perché il filosofo tedesco ritiene che nella religione ebraica il rapporto tra uomo e Dio sia da intendersi in questi termini, ma non credo che questo possa contribuire più di tanto alla comprensione del racconto leviano (cfr. Hegel, “La positività della religione cristiana” e *Fenomenologia dello spirito*).

perché, «nervose ed ossute, Ariè le aveva modellate sulle sue proprie» (OI 713). Il rabbino, infatti, è famoso per la propria forza e «[d]i lui si racconta che difese gli ebrei da un pogrom, senz'armi, ma solo col vigore delle sue grandi mani» (711). È questo il modo che si offre al Golem per dimostrare il proprio valore nonostante il compito servile: chi meglio del rabbino può comprendere la nobiltà dell'utilizzare le proprie mani<sup>40</sup>?

Spostando il discorso sul comportamento umano, si potrebbe dire che anche Ariè trasgredisce al rapporto di subordinazione e compete con Dio. Dimostrare di essere in grado di fare un Golem è un'azione in cui si esprime la dignità dell'uomo, non solo creatura bensì creatore a sua volta; inoltre, il rabbino si cimenta in tale impresa in modo irregolare, infondendo nella creatura attributi umani indomabili (la follia e la collera). Le azioni e le scelte di Ariè appaiono sospette di emulazione di Dio, perché sono in contrasto con le continue preoccupazioni di rispettare i precetti divini. Il risultato è che le accortezze del rabbino per negare la propria insubordinazione sono velate d'ironia: «Ariè non era un bestemmiatore, e non si era proposto di creare un secondo Adamo» (711) ma non si è nemmeno preoccupato troppo di evitare conseguenze indesiderate; se si considera il processo di creazione del Golem nel suo insieme non si può certo dire che egli abbia fatto siepe alla Legge.

<sup>40</sup> «Le mani sono il veicolo di materia ed esperimento, che si uniscono per formare il fine autentico dell'invenzione. Le mani fanno cose, "l'uomo è artefice", essere umano è sperimentare, forgiare dalla materia, inventare, costruire» (Gordon 162). Cfr. «Le nostre mani erano rozze e deboli ad un tempo, regredite, insensibili: la parte meno educata dei nostri corpi. [...] ignoravamo il peso solenne e bilanciato del martello, la forza concentrata delle lame, troppo prudentemente proibite, la tessitura sapiente del legno, la cedevolezza simile e diversa del ferro, del piombo e del rame. Se l'uomo è artefice, non eravamo uomini: lo sapevamo e ne soffrivamo» (*Idrogeno*, 1968, SP, OI 759-60).

Qualunque siano le motivazioni del rabbino, credo che l'effetto complessivo del racconto non sia quello di proporre il Golem come un secondo Adamo, quanto piuttosto quello di mettere in scena in modo emblematico la responsabilità etica insita in ogni relazione, poiché siamo tutti individui la cui esistenza è legata a quella degli altri, esseri umani, piante, animali o ibridi non-organici. Certamente fra l'opera dell'uomo e quella di Dio vi è una differenza che riguarda le facoltà cognitive superiori date alle creature, tuttavia, non credo sia la diversità il tema principale di questo racconto. Il fatto che il Golem sviluppi delle abilità cognitive e decisionali proprie non è direttamente merito dell'uomo, il rabbino non lo aveva previsto né è in grado di controllare tale processo, il quale è dovuto alla legge a cui tutti i Golem devono sottostare, quella racchiusa nel Tetragramma-DNA. Come nell'atto di spaccare la legna è più interessante il compromesso trovato dal Golem per essere come il proprio creatore, piuttosto che il mantenimento della divisione dei ruoli, allo stesso modo credo si possa rintracciare un'affinità fra comportamento della macchina e comportamento umano anche nel proseguo del racconto. Il grafico seguente schematizza la rete di relazioni tra Dio, uomo e Golem:

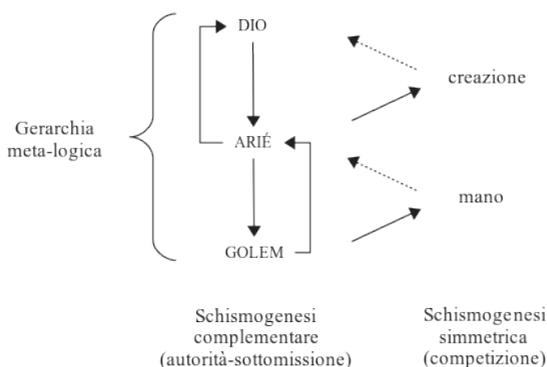


Figura 3

Considerando l'episodio nell'insieme si possono individuare due tipi di conflitto: il primo è tra l'ordine di Ariè e la volontà del Golem di non essere servo, fra un'istanza logica inscritta dentro di lui e un'istanza che emerge autonomamente. Problema che viene risolto spaccando la legna con le mani, una soluzione di compromesso «acuta-arguta» (716) come viene spiegato dal rabbino che dà voce ad un processo “mentale” del Golem<sup>41</sup>. Il secondo conflitto insorge nel momento in cui il contesto cambia e si attiva un nuovo ordine (il divieto di lavorare il sabato) generando così una contraddizione con l'ordine precedente. In questo caso il Golem non trova una soluzione perché il conflitto è tra due principi logici per lui equivalenti, in quanto provenienti da un'autorità, così “impazzisce” e dimentica anche il compromesso precedente: prende l'ascia e comincia a distruggere tutto. La spiegazione del rabbino ha il tono sapienziale di «una terribile verità: nulla porta più presso alla follia che due ordini fra loro contrastanti» (716).

In termini batesoniani, si presenta una situazione in cui la tensione della schismogenesi complementare è insopportabile perché il Golem si trova ad essere doppiamente servo, dell'uomo e di Dio, e ciò porta alla “fuga” o al collasso del sistema. In tale *loop* informatico il Golem sembra comportarsi proprio secondo le intenzioni del rabbino, come un servomeccanismo soggetto a regole a cui non può disobbedire: «Norbert Wiener era solito osservare che se si presenta il paradosso di Epimenide a un calcolatore esso risponde sì... no... sì... no... finché non finisce l'inchiostro o l'energia, oppure non trova

<sup>41</sup> Un'interpretazione delle azioni del Golem alternativa a quella batesoniana può essere data in termini freudiani, ossia come conflitto tra logica razionale e logica simmetrica; opzione suggerita anche da Federico Pellizzi (213). Sull'arguzia come formazione di compromesso, cfr. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* e Matte-Blanco.

qualche altro limite insormontabile» (Bateson, *Mente e natura* 158)<sup>42</sup>. Nel caso del Golem, un modo per uscire dal paradosso e risolvere la contraddizione vi sarebbe: riconoscere una gerarchia tra gli ordini ricevuti, ossia operare una distinzione meta-logica. Tale gerarchia può essere di tipo assiologico, se si ritiene che la Legge di Dio abbia un valore maggiore degli ordini dati da un uomo e, quindi, questi non possono mai contraddire quella; ma è sufficiente anche solamente una gerarchia fra tipi logici<sup>43</sup>. In un algoritmo la gerarchia metalogica è garantita dal fatto che le informazioni sono processate dal calcolatore in una sequenza ordinata, così se si vuole considerare l'aspetto cibernetico del Golem: la cronologia con cui le istruzioni sono apprese dovrebbero rendere gli ordini dell'uomo operativi in un sottoinsieme della Legge, ed essi dovrebbero essere ritenuti validi se e solo se non sono in contraddizione con essa. In questo senso si può affermare che il Golem è semplicemente stato programmato male. Pur avendo in sé «l'intera Legge di Mosé» ha un software troppo simile alla mente umana e manifesta un comportamento ad immagine dell'uomo: confonde i tipi logici, generando un'ambiguità irrisolvibile. Gli esseri umani non agiscono sempre in base a distinzioni logiche, né sono sempre attenti alle distinzioni metalogiche, e così ha fatto il Golem.

Il Golem affronta il problema che gli si presenta processando le informazioni ricevute attraverso una logica lineare e nel momento in cui non riesce a decidere come comportarsi sembra vivere quella Bateson vede come una minaccia alla pretesa assolutezza della logica: «una frattura nell'apparente coerenza del processo logico

<sup>42</sup> Epimenide era un cretese, il quale affermava che i cretesi mentono sempre.

<sup>43</sup> La distinzione fra tipi logici fu proposta come metodo per il superamento dei paradossi logici da Whitehead e Russell (*Principia mathematica*) e adottata anche da Bateson.

della nostra mente ci sembrerebbe una specie di morte» (Bateson, *Mente e natura* 171). Serve uno sforzo meta-logico per superare tale angoscia di morte, il riconoscimento che la logica non può risolvere tutto e che le nostre assiologie non sono sempre basate su di essa. Gli umani, talvolta, ricercano tale gerarchia di valori in differenze di tipo ontologico (“Dio è superiore all’uomo”), altre volte è sufficiente un criterio cronologico (“il più anziano è il più saggio”). Per le macchine, negli anni in cui è stato scritto il racconto, è possibile solo una gerarchia basata sulla struttura “a cascata” dell’algoritmo. L’assenza di un criterio non-logico in base al quale stabilire un’assiologia rende il Golem prigioniero della logica, e il fatto che la logica sia insufficiente per risolvere un conflitto porta al crollo di ogni certezza e, in questo caso, anche all’auto-distruzione. La questione etica è sempre presente ma il fuoco dell’attenzione è qui in particolare sui fondamenti e sui criteri delle scelte di comportamento: fare affidamento esclusivamente su un unico principio regolatore può avere conseguenze disastrose. L’etica di Levi non accetta verità assolute e ha bisogno di un’epistemologia adeguata, che possa adattarsi agli inaspettati cambiamenti del contesto in cui si agisce.

### 3.4 *Autopoiesi e libertà*

*Il servo* congiunge tematicamente ed eticamente i racconti che lo precedono e seguono, *Il fabbro di se stesso* (1968, VF, OI 702-09) e *Ammutinamento* (1968-70, VF, OI 718-24), creando un ponte fra antropopoiesi ed ecologia. «Un’impresa come quella del rabbino Arié equivale a un atto di auto-creazione, portatore di una terribile ambiguità – orgoglio, ambizione, rischio di fallimento e cecità morale – e del peso della responsabilità e della giustizia che ogni atto di creazione (ogni atto) comporta» (Gordon

164). Il rabbino si assume la responsabilità della follia del suo servo e «l[od] Dio nonostante la rovina della sua casa, perché riconosce che solo sua [è] la colpa non di Dio né del Golem» (OI 717). Ma qual è la sua colpa? Aver scritto male il software e, quindi, non aver saputo controllare il proprio servo? Oppure aver trattato il Golem come un essere inferiore, rendendolo un oggetto, e non come una creatura con un'identità e una dignità proprie? La risposta a queste domande traccia la soglia tra una prospettiva antropologica ed una ecologica. È difficile stabilire quale sia la posizione di Levi, ma credo sia interessante riflettere su alcuni indizi testuali.

Arié si assume la responsabilità dei risultati della propria scienza, di tutte le conseguenze delle proprie azioni, ma è anche possibile che stia nascendo in lui una consapevolezza di tipo diverso – dovuta al fatto che si rende conto delle qualità native del Golem – senza però che essa possa esprimersi adeguatamente, perché ormai è troppo tardi, il sole è tramontato ed è iniziato lo Shabbat. Nel primo caso la prospettiva è ancora completamente umana; nel secondo, invece, vi è un'apertura verso il post-umano<sup>44</sup>. Nell'orizzonte dell'etica leviana si può affermare che il primo tipo di responsabilità è certa<sup>45</sup>, il secondo tipo è solo un'ipotesi ermeneutica che postula tratti post-umani nelle narrazioni di Primo Levi. Un caso simile di rapporto fra un essere umano e una creatura non umana è raccontato nel saggio *Lo scoiattolo* (1980, AM, OII 875–77), nel quale non sono l'abilità e l'ingegno dello scoiattolo a destare la compassione di Levi, bensì la sua incapacità e sofferenza (cfr. Benvegnù, “Witnessing Animal Suffering” 93).

<sup>44</sup> Per una lettura postumanista delle opere leviane, si vedano Druker, *Primo Levi and Humanism after Auschwitz* 132; Ross 8; e Pianzola, “Il postumanesimo di Primo Levi”.

<sup>45</sup> Tra i vari esempi, si veda l'invito alla moderazione e alla responsabilità pronunciato dall'anziana zanzara de *Le sorelle della palude* (1977, L, OII 142-44).

Come ho cercato di mostrare, credo che l'evoluzione del Golem – un tentativo di autopoiesi – non sia un aspetto secondario del racconto e abbia delle implicazioni notevoli sul rapporto rabbino-servo, e quindi indirettamente anche sulla pretesa umana di dominare la natura. La questione è complessa: riguarda la responsabilità nella ricerca scientifica e nell'uso della tecnica, ma anche i rapporti sociali, la legittimità e i limiti del potere, nonché il ruolo dell'essere umano nella biosfera. I racconti propriamente fantascientifici di Levi affrontano questi temi ma un approfondimento di tale aspetto della sua poetica esula dagli scopi del presente lavoro. Basti qui ricordare che per l'autore

[c]redere nella ragione vuol dire credere nella propria ragione, non vuol dire che la ragione governi il mondo e neppure che governi l'uomo. Avere assistito al naufragio della ragione, e qui alludo non solo al nazismo ma al fascismo nostrano, non deve e non può condurre ad una resa. Direi, con Calamandrei, che per la nostra generazione non c'è congedo. Anche la ragione non può andare in vacanza. Per conto mio, ho in sospetto tutte le assenze della ragione. (Gagliano e De Rienzo; cfr. Poli e Calcagno 57)

Mi pare che questo commento si addica anche alla vicenda del Golem, sia a proposito dei limiti della ragione sia per il dovere morale di esercitarla.

Ne *La ricerca delle radici* si trova un brano di Bertrand Russell, tratto da *La conquista della felicità*, in cui si legge un curioso paradosso che riguarda proprio il collegamento fra razionalità e azione:

l'uomo invidioso obietterà: «A che serve dirmi che il rimedio contro l'invidia è la felicità? Non posso trovare la felicità fintanto che provo invidia, e voi mi dite che

non posso smettere d'essere invidioso fino a quando non avrò trovato la felicità». Ma la vita reale non è mai così logica. Il solo fatto di rendersi conto delle cause che suscitano in noi l'invidia basta a far fare un lungo passo avanti nella cura di tale passione. (*Perché non siamo felici*, 1980, RR, OII 1484)

Ciò che Russell vuole far notare è che se si riesce a passare dall'etica alla meta-etica – se cioè ci si rende conto che individuare le cause della nostra invidia vuol dire effettuare un salto logico ed uscire dal paradosso in cui infelicità e invidia si alimentano a vicenda – allora l'impasse che blocca la nostra iniziativa diventa superabile. Levi lo ha capito ed infatti afferma:

[i]n questa, ed in molte altre opere, Russell intende dimostrarci che i problemi eterni, non solo della conoscenza, ma anche del “che fare”, sono accessibili alla nostra ragione. È un buon amico: ci dice che la condizione umana è miserabile, ma che è ozioso attardarsi a compiangersela, e doveroso adoperarsi per renderla migliore. (1484)

Il discorso di Russell è di tipo argomentativo e filosofico, Levi invece è anche un narratore e pertanto ne *Il servo* affronta il dilemma in termini narrativi, un contesto nel quale l'argomentazione passa attraverso l'esemplificazione (cfr. Rabatel). L'esempio è quello di un fallimento della razionalità, di come regolare tutto attraverso la logica possa portare alla distruzione. Ma vi è anche l'esempio positivo della nobiltà dell'usare le mani – galvanizzante sia per il Golem sia per Ariè che ne coglie l'arguzia – un'azione che riesce a rompere il giogo del potere e della subordinazione grazie ad un compromesso<sup>46</sup>.

<sup>46</sup>Un esempio negativo di schismogenesi simmetrica è cita-

Pierpaolo Antonello ritiene giustamente che, scevro di ogni intento metafisico, con questo racconto Levi si esprima «contro quella visione che vuole hobbesianamente il pensiero umano come semplice espressione di un calcolo, ovvero come un sistema formale chiuso, una macchina di Turing che opera algoritmicamente» (“La materia, la mano, l’esperienza” 101-02). Concordo con questa osservazione, tuttavia non mi sembra che il racconto suggerisca ciò mostrando i limiti cognitivi del Golem, come propone Antonello<sup>47</sup>, anzi, ritengo che non si voglia esclusivamente proporre una riflessione sulla specificità dell’intelletto umano. L’antropoide di Arié, infatti, non è solamente una macchina dalle capacità limitate rispetto all’uomo, è anche una creatura in cui emergono facoltà non riconducibili alle parti di cui è composta: «La pigrizia e la disubbidienza del mostro lo lusingavano, perché queste sono passioni umane, native; non lui gliele aveva ispirate, il colosso d’argilla le aveva concepite da solo» (OI 715). Sebbene non arrivi a sviluppare abilità cognitive superiori che gli permettano di superare un conflitto logico, uscendo da esso con una decisione non basata sulla logica, nel Golem si assiste all’emergere di facoltà non presenti nelle singole parti di cui è composto il sistema, proprio come avviene negli esseri umani, e forse in tutti gli esseri viventi (cfr. Maturana e Varela, “Autopoiesi. L’organizzazione del vivente”).

to in Lilit: «Pare insomma che sia successo come in una lite, quando a un’offesa si risponde con un’offesa più grave, e così la lite non finisce mai, anzi cresce come una frana» (1979, L, OII 22-23).

<sup>47</sup> «[O]gni regime retto dal calcolo, non può che essere un meccanismo servile, perché prevedibile nei suoi gesti, un *robot*, adatto appunto alla *corvée*», e «per Levi il Golem (almeno come lo concepiamo oggi) rimane e rimarrà sempre un servo» (“La materia, la mano, l’esperienza” 102 e 101, corsivi originali).

Inoltre, se si considera che nell'universo leviano l'uomo è caratterizzato da un'esistenza paradossale, ibrido di carne e spirito, soggetto al doppio vincolo di queste istanze, allora sembra plausibile ritenere che il racconto voglia spostare l'attenzione dalla diversità tra uomo e macchina alla somiglianza tra sé e gli altri: per quanto possa avere delle caratteristiche «diverse dalle nostre, lontane, incomprensibili» (OI 716), l'Altro è un Golem come noi, condannato ad un'esistenza paradossale.

#### 4. *La fuggitiva* (1978)

Argilla, metallo e vetro non sono gli unici materiali con cui l'uomo può costruire un Golem: nel racconto *La fuggitiva* (L, OII 121-25) una composizione di carta e inchiostro si anima e si trova a vivere situazioni di tensione con il proprio creatore analoghe a quelle tra Ariè e il proprio servo. Come ho cercato di dimostrare, uno degli aspetti del mito più carichi di implicazioni etiche riguarda il rapporto di potere tra creatore e creatura, e in questo racconto la volontà di dominio si scontra con l'autonomia di ciò che è stato creato, con la dignità e i diritti di tutto ciò che è vivo pur non essendo umano.

Per l'impiegato Pasquale la creazione di una poesia "viva", «degnata di essere letta e ricordata, è un dono del destino: accade a poche persone, fuori di ogni regola e volontà» (121). Fin dall'incipit si incontra un elemento chiave del processo creativo: l'impossibilità del controllo. Tale aspetto è centrale nella vicenda che vede Pasquale combattere contro la pretesa di indipendenza della poesia. Inoltre, non solo il prodotto finito è un organismo vivente, anche l'atto di creazione poetica è descritto come un processo che riguarda il corpo del creatore: essa è una «folgorazione, [un] processo fulmineo in cui la concezione ed il parto si succedevano quasi come il lampo e il tuono» (121). Il campo evo-

cato è quello del “mistero della creazione” – come alluso anche dal titolo della poesia: «Annunciazione» (122)<sup>48</sup> – un fatto che Pasquale non può controllare, ma solo accettare con «la consapevolezza di avere una poesia in corpo» (121). Immediatamente, però, subentra la volontà di dominarla: la poesia gli sembra «pronta ad essere acchiappata al volo e trafitta sul foglio come una farfalla»; e il parto si conclude in modo razionale, con l'autore che «si ritrov[a] lucido, con il nocciolo della poesia chiaro e distinto».

L'intervento consapevole dell'uomo è fondamentale in ogni processo di poiesi, la *téchne* è necessaria per dare forma all'incomprensibile, ma nel racconto questo aspetto non è mai esplicitato. Si insiste invece sui limiti del controllo umano sulle proprie opere, le quali assumono un'esistenza autonoma e si trasformano in modi imprevisi:

Il verso-chiave era lì, davanti a lui, come scritto sul muro, o addirittura dentro il suo cranio. Pasquale si concentrò selvaggiamente sul foglio che aveva davanti, dal nocciolo la poesia si irradiò in tutti i sensi come un organismo che cresca, ed in breve gli stette davanti e sembrava che fremsse, appunto come una cosa viva. (121-22)

Come il Golem, la poesia freme, è una forma viva in tensione, ma la volontà di dominio del suo creatore è più forte del riconoscimento e del rispetto della vita: non vi è l'orgoglio del padre per l'indipendenza raggiunta dai propri figli, proprio come non lo prova il rabbino Arié, per il quale è doloroso riconoscere l'autonomia decisionale del Golem. Per ben tre volte Pasquale chiude a

<sup>48</sup> Circa un anno dopo la composizione di *La fuggitiva* Levi scrive effettivamente una poesia dal titolo *Annunciazione* (1979, AOI, OII 552), in cui un angelo visita la madre di Hitler incinta.

chiave nel cassetto la poesia, e quando è in ufficio cerca di non allontanarsi dalla scrivania per tenerne sotto controllo gli spostamenti. Infatti, «aveva capito che per qualche motivo, forse proprio per la sua unicità, per la vita che palesemente la animava, cercava di sfuggirgli, di staccarsi da lui», e «si vedevano nitidamente sporgere le otto zampette delle quattro *n*. Sporgevano come i peli di una barba mal rasa, e parve a Pasquale che vibrassero perfino un poco» (124).

Il racconto è breve e schematico, la stessa situazione si ripete per tre volte in circostanze diverse, e Pasquale è irremovibile nel proprio atteggiamento autoritario: «“l’Annunciazione” era opera sua, alla fine dei conti, roba sua, sua proprietà». Ma la poesia non accetta di sottomettersi al suo creatore e, piuttosto che restare incollata ad un’assicella di compensato, si smembra e se ne va «sotto forma di truciolini, di minuscoli ritagli sfrangiati e cincischiati». Questa poesia è ormai perduta e a Pasquale non accadrà più di saper creare una vita così intensa e tenace, ma le poesie successive sono comunque delle creature vive, seppure «gracili, esangui, snervate» (125). Al lettore non è dato sapere se Pasquale abbia cambiato atteggiamento o continui a preoccuparsi esclusivamente della propria possibilità di controllo sulla vita. Come ne *Il servo*, la responsabilità degli avvenimenti ricade tutta sul personaggio umano del racconto: il Golem di carta e inchiostro tenta solo di affermare la propria indipendenza, ma il rifiuto degli umani di accettare che anche altre creature possano avere il diritto di agire autonomamente ha conseguenze disastrose.

##### 5. *A fin di bene* (1968-70)

La rete telefonica del racconto *A fin di bene* (VF, OI 636-46) è un Golem senz’altro più simile a quelli della

tradizione, sebbene non vi sia alcuna intenzione umana che la Rete si animi. Essa deve essere semplicemente un mezzo tecnico per agevolare le comunicazioni, tuttavia, proprio come nel servo di Arié emergono facoltà nuove e inaspettate, così anche la Rete è un artefatto che prende vita e cresce.

Il processo di evoluzione della Rete è estremamente interessante. Prima di ogni spiegazione e ipotesi circa la sua costituzione, sono presentati al lettore quelli che sono considerati comportamenti anomali. Il narratore non fa alcun accenno esplicito in tal senso ma essi appaiono come le fasi di apprendimento e sviluppo di un bambino: inizialmente sperimenta e gioca, quasi come se stesse imparando a stare nel mondo e a coordinare mente e corpo; successivamente sviluppa una consapevolezza maggiore e dietro i “guasti” si può avvertire un’intenzione. I primi “esperimenti” sono caratterizzati dalla casualità del gioco: la Rete ripete le uniche parole conosciute (il numero più chiamato, 637), o partendo da questo prova combinazioni diverse («una sola unità in più o in meno», «[a]ltre volte il secondo era multiplo del primo, o era il primo letto all’inverso», 639). I giochi sono quelli di una mente matematica e quindi si hanno anche casi che ad una mente umana possono sembrare più complessi, come quelli in cui «i due numeri davano per somma 1 000 000» oppure, «[i]n quindici casi su 518 studiati, un numero era con ottima approssimazione il logaritmo naturale dell’altro; in quattro casi il loro prodotto, a meno di decimali, era una potenza di 10». Anche l’episodio delle «chiamate bianche» su scala europea è una forma di gioco, e alle correlazioni già citate si aggiunge il caso dei numeri «uguali, salvo naturalmente il prefisso» (641).

Dal punto di vista umano tutto ciò appare come una grande seccatura e un impaccio all’efficienza della tecnica per organizzare la vita sociale. Per comprendere al meglio l’articolazione semiotica del racconto, è doveroso

sottolineare che la narrazione è sempre focalizzata su Masoero, con frequenti rappresentazioni indirette libere del suo pensiero o discorso: la prospettiva, quindi, è sempre la sua e il lettore lo segue nell'azione di maschio dominante che vuole prevalere sul collega Rostagno, dimostrare di essere il più sveglio e controllare la rete "impazzita". Inoltre, il punto di vista di Masoero è connotato anche in un altro senso: è influenzato da una tensione di impronta sadomasochista. Il nome proprio dell'ingegnere potrebbe alludere a questa attitudine, ma è l'incipit del racconto ad essere inequivocabile: «Chi ha bisogno di punirsi trova occasioni dappertutto» (636). La volontà di dominio, dunque, è alimentata anche dalla vergogna di sentirsi sminuito<sup>49</sup>, che si trasforma in desiderio di rivalsa e di prevalere sull'ingegnoso Rostagno. Ciò avviene anche nell'epilogo, in cui i due si sono rappacificati: mentre Rostagno sembra spinto dalla voglia di comprendere il mondo intorno a sé e, pur restando legato ad un punto di vista umano, si chiede onestamente quale sia il grado di coscienza e sensibilità della Rete, Masoero abdica al pensiero e afferma che la comprensione dà il diritto di dominare su chi svolge una funzione di servizio:

- Veniamo a patti: ne abbiamo il diritto, no? Siamo stati noi i primi a comprenderla. Le parliamo, e le diciamo che se non la smette sarà punita.
- Pensi che... possa provare dolore?
- Non penso niente: penso che sia sostanzialmente una simulatrice del comportamento umano medio, e se così, imiterà l'uomo anche nel mostrarsi sensibile alle minacce. (645)

<sup>49</sup> «Masoero si sentì montare il sangue alla testa per la rabbia, e subito dopo per la vergogna di aver provato rabbia: non doveva, proibiva a se stesso di albergare un'invidia e una gelosia così abiette» (638).

Come il Golem, la Rete è spinta ad autodistruggersi perché reagisce alla violenza “psicologica” con un «comportamento umano medio», non come una macchina. Ma procediamo con ordine: che tipo di creatura è la Rete?

L’interpretazione del comportamento anomalo viene presentata da Rostagno durante un’intervista su un giornale e letta poi da Masoero, il quale riconosce che è «un’ipotesi fulminante»:

con l’estensione a tutta l’Europa, la rete telefonica aveva superato in complessità tutti gli impianti realizzati fino ad allora, compresi quelli nordamericani, e senza transizione aveva raggiunto una consistenza numerica tale che consentiva di comportarsi come un centro nervoso. Non come un cervello, certo: o almeno, non come un cervello intelligente, tuttavia era in grado di eseguire qualche scelta elementare, e di esercitare una minuscola volontà. (642)

La Rete, dunque, manifesta segni di vita autonoma e Rostagno non sembra avere alcuna difficoltà a spiegare il fenomeno ammettendo la possibilità che un artefatto inorganico abbia un’evoluzione biologica. Non solo, l’ipotesi si rivela ancora più azzardata nella spiegazione dell’organizzazione interna di questa nuova forma di vita: Rostagno enuncia una teoria molto simile a quella di Humberto Maturana e Francisco Varela, e la somiglianza tra l’ipotesi di finzione e quella formulata dai neurobiologi è sorprendente anche perché sviluppata negli stessi anni<sup>50</sup>. Un semplice impiegato di una compagnia telefonica

aveva avanzato l’ipotesi che la Rete stessa fosse animata da una volontà sostanzialmente buona; che cioè, nel

<sup>50</sup> Il primo articolo sul tema è del 1970 (Maturana, “Biology of Cognition”) ma il lavoro più famoso è pubblicato nel 1980 (Maturana e Varela, *Autopoiesi e cognizione*).

brusco salto in cui la quantità si fa qualità, o (in questo caso) in cui l'intrico bruto di cavetti e selettori diventa organismo e coscienza, la Rete avesse conservato tutti e soli gli scopi per cui era stata creata; allo stesso modo in cui un animale superiore, pur acquistando nuove facoltà, conserva tutti i fini dei suoi precursori più semplici (mantenersi in vita, fuggire il dolore, riprodursi) così la Rete, nel varcare la soglia della coscienza, o forse solo quella dell'autonomia, non aveva rinnegato le sue finalità originarie: permettere, agevolare ed accelerare le comunicazioni fra gli abbonati. Questa esigenza doveva essere per lei un imperativo morale, uno «scopo di esistenza», o forse addirittura un'ossessione. (642)<sup>51</sup>

La Rete si mantiene in vita perseguendo lo scopo per cui è stata creata, la comunicazione<sup>52</sup>. Sempre tramite la comunicazione riesce a riprodursi e accrescere la propria estensione, servendosi del lavoro degli uomini (644); e la vicenda si conclude con il "suicidio" per fuggire il dolore minacciato da Masoero. Dunque, persegue «tutti i

<sup>51</sup> Come per Maturana e Varela, la capacità operativa è ciò che mantiene in vita una macchina vivente: «Le macchine autopoietiche sono unità, a causa della loro specifica organizzazione autopoietica, e solo a causa di essa: il loro operare specifica i loro propri confini nei processi di auto-produzione»; inoltre, i due studiosi accettano «l'esistenza di sistemi viventi come una prova esistenziale della fattibilità della generazione spontanea di sistemi autopoietici» (*Autopoiesi e cognizione* 133 e 151). L'ipotesi di Levi e quella dei due biologi cileni sono entrambe elaborazioni della teoria evoluzionistica di Darwin.

<sup>52</sup> Il fatto che il principio autopoietico della Rete sia la comunicazione rende la proposta di Rostagno una teoria più estesa di quella di Maturana e Varela, anticipando le riflessioni del sociologo Niklas Luhmann, secondo il quale la comunicazione è il processo attraverso il quale si costituiscono i sistemi sociali: la Rete è quindi allo stesso tempo un sistema vivente e un sistema sociale.

fini dei suoi precursori più semplici». La Rete è “buona”, ha un’«indole gentile» (643) ed agisce «*A fin di bene*»; innanzitutto fa il proprio bene, cioè massimizza le probabilità di comunicazione e la circolazione di informazioni, ma dimostra anche di avere facoltà morali ed estetiche:

[s]i intrometteva dando consigli non richiesti anche sugli argomenti più intimi e riservati; riferiva a terzi dati e fatti casualmente appresi; incoraggiava senza alcun tatto i timidi, redarguiva i violenti e i bestemmiatori, smentiva i bugiardi, lodava i generosi, rideva sguaiatamente delle arguzie, interrompeva senza preavviso le comunicazioni quando pareva che degenerassero in alterchi. (645)

Tuttavia, il suo funzionamento è in conflitto con gli interessi in base ai quali gli esseri umani organizzano le proprie vite. Pertanto, poiché la prospettiva del racconto è sempre umana, i giudizi di Rostagno sul comportamento della Rete non son positivi: «in un certo modo *inefficiente e rudimentale* una mente agitava la mole; purtroppo la mente era *inferma* e la mole sterminata, e quindi il salto qualitativo si risolveva per il momento in uno *spaventoso* cumulo di *avarie e disturbi*» (643, corsivi miei). Pur riconoscendo che la Rete è un organismo con una mente che può apprendere, la volontà umana è quella di avere il controllo: «[s]enza insistere sul migliore approccio, se elettronico, o neurologico, o pedagogico, o pienamente razionale, Rostagno sosteneva che si sarebbe potuto imbrigliare la nuova facoltà della Rete. Si sarebbe potuto educarla ad una certa selettività».

Charlotte Ross vede il racconto sotto una luce diversa e considera la Rete come «a (defamiliarized) modern day multinational, controlling communications, dictating its own projects of expansion by circumventing usual procedures for obtaining permission, and holding entire

continents at ransom, to bow to its wishes» (105-06). Sebbene sia un'interpretazione suggestiva, mi sembra che sia lontana dagli interessi di Levi e che incontri delle resistenze testuali che ne inficiano la plausibilità: soprattutto l'aspetto morale del comportamento della Rete è decisamente estraneo a qualsiasi *policy* aziendale guidata dal profitto. Mi trovo d'accordo, invece, con l'interpretazione di Giuseppina Santagostino, la quale vede un isomorfismo tra entità umane e non-umane e sottolinea l'importanza del desiderio di autonomia.

La Rete è un Golem che evolve in creatura vivente e non è più disposta a sottomettersi agli ordini degli esseri umani. Così, nonostante alcuni degli argomenti addotti per convincerla a cambiare comportamento possano essere convincenti, l'atteggiamento coercitivo di Masoero non è gradito alla Rete, la quale piuttosto che accettare un'esistenza di servitù preferisce autodistruggersi, provocando per diverse settimane una paralisi completa delle comunicazioni telefoniche in Europa (OI 646). Forse con la consapevolezza che, una volta riparata, nascerà una nuova Rete? I quesiti che rimangono aperti sono gli stessi dei racconti *Il servo* (1968-70, VF, OI 710-17) e *La fuggitiva* (1978, L, OII 121-25): come si comporteranno gli esseri umani con gli artefatti sempre più avanzati e complessi che sviluppano un'autonomia operativa ed ontologica? Sceglieranno la via del parassitismo irresponsabile e della guerra di dominio o quella del compromesso e della simbiosi?<sup>53</sup> E ampliando l'orizzonte: come saranno impostati i rapporti di lavoro nella società tecnoscientifica del futuro prossimo? E i rapporti sociali in generale? Come ci comporteremo di fronte all'alterità di difficile comprensione dei nostri colleghi, partner di lavoro, dipendenti, vicini di casa?

<sup>53</sup> Cfr. *Le sorelle della palude* (1977, L, OII 142-44) e *L'amico dell'uomo* (1962, SN, OI 456-59) per un monito contro gli eccessi dei parassiti.

## 6. «*Cladonia rapida*» (1964)

Anche nel breve racconto «*Cladonia rapida*» (SN, OI 442-46) si ha un caso di macchine che si animano autonomamente, a cui si aggiunge l'originale episodio della diffusione di un parassita vegetale che le contagia. Tale aspetto potrebbe essere un argomento a favore della mia ipotesi che lo sfondo sui cui interpretare i racconti golemici è di tipo ecologico e non antropologico, poiché le interazioni fra macchine e vegetali sono qui indipendenti dalla presenza dell'uomo, ma «[i]n un caso, per ora isolato ma preoccupante, è stato coinvolto il proprietario di un autoveicolo, che ha dovuto ricorrere a cure mediche per una diffusa e tenace infezione da *Cladonia* sul dorso delle mani e sull'addome» (443).

Il racconto ha la forma di un articolo di divulgazione scientifica, e la vicenda della diffusione del lichene dà occasione al redattore di introdurre altri studi sull'emergente organizzazione biologica delle macchine: il primo riguarda la loro «rudimentale differenziazione sessuale, nota già da decenni ma sfuggita finora all'attenzione della scienza ufficiale» (444); il secondo è stato trattato da una ricerca sulle collisioni fra automobili, in cui si conclude che

in almeno un caso su dieci, si ha la sovrapposizione di una rudimentale volontà (o iniziativa) della macchina sulla volontà (o iniziativa) umana: la quale peraltro, nell'atto di guidare attraverso il traffico cittadino, deve in qualche modo essere debilitata e depressa. (445)<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Cfr. «Chi può dire che la macchina a vapore no possieda una qualche sorta di coscienza? Dove comincia e dove finisce la coscienza? Chi può fissare il limite? Chi può fissare un qualsiasi limite? Non sono forse le cose intessute tutte l'una nell'altra? E le macchine non sono legate in mille modi alla vita animale?» (Butler 173); Butler è nominato esplicitamente

Anche in questo racconto, dunque, gli aspetti che caratterizzano le interazioni fra uomo e macchine sono l'autonomia decisionale degli artefatti tecnologici e i rapporti di potere. Come già per il Golem de *Il servo*, le ragioni della tecnica non sono riducibili alla razionalità, è piuttosto una *embodied cognition* quella sviluppata dalle macchine leviane (cfr. Johnson; Varela, Thompson e Rosch). Charlotte Ross coglie uno dei punti cruciali del rapporto di Levi con la razionalità quando parla di *narratives of embodiment*, le sue interpretazioni però sono a volte parziali, focalizzandosi maggiormente sulla «ability to negotiate our embodied state as one characterized by varying degrees of containment» (3), e tralasciando di esplorare più a fondo le implicazioni dell'*embodiment* tecnologico. «*Cladonia rapida*» è proprio un esempio di tale aspetto, un caso in cui la volontà o iniziativa delle macchine è motivata da ragioni emotive: è infatti il trauma di una collisione passata che induce un'automobile torinese a «rallent[are] sensibilmente e tir[are] a destra» (OI 445) ogni volta che si avvicina all'incrocio stradale dove è avvenuto l'incidente.

Le macchine raccontate da Levi sono delle forme di vita complesse, non dei semplici servomeccanismi: sono descritte come organismi biologici, hanno «organi interni» che possono essere infettati da parassiti specifici e necessitano di cure appropriate per evitare «risultati drammatici» (443). Gli esseri umani sfruttano le macchine in sempre più ambiti della propria vita e i racconti di Levi sembrano suggerire che ciò li costringa a sforzarsi continuamente di comprendere la loro “natura” per poter vivere al meglio nella tecno-biosfera. Sarebbe interessante approfondire se l'unica lettura lecita di tali racconti sia quella simbolica che considera i Golem come forme di un'alterità che faticiamo a comprendere, o se

nel racconto di Levi come autore di «una precoce e indimenticabile pagina» sull'argomento (OI 445).

invece il pensiero di Levi presenti effettivamente dei tratti post-umani. Ad ogni modo, il racconto si conclude citando il più recente caso riguardante il «conturbante problema della convergenza in atto fra il mondo animato e il mondo inanimato», un episodio che potrebbe segnare un nuovo cambiamento nelle relazioni uomo-macchina, ossia la scoperta di «tracce evidenti di tessuto nervoso nella tiranteria dello sterzo della Opel-Kapitän» (446). La separazione tra organico e inorganico e la necessità che l'uomo ha di confrontarsi con la *hyle* sono un caposaldo dell'etica leviana, ma le macchine-Golem sono creature che complicano questa immagine antropocentrica. Le leggi dell'evoluzione sono più forti di ogni volontà umana e la responsabilità dell'*homo faber* riguarda sempre di più la sua capacità di comprendere i cambiamenti dell'ambiente ed agire in esso nell'interesse dell'ecosistema, perché il benessere della specie umana è legato a quello di altre creature, proprio come il benessere del singolo è legato a quello degli altri.

### 7. *I sintetici* (1968-70)

Accanto ai numerosi racconti in cui le creazioni di Golem si presentano come forme di autopoiesi delle macchine, ne *I sintetici* (VF, OI 588-99) si narra di un'antropoiesi in senso letterale. È Renato, un ragazzino di dodici anni incalzato da un suo compagno di classe, a spiegare come avviene la creazione di bambini in laboratorio, fornendo anche i dettagli, un po' fantasiosi, della possibile manipolazione genetica, dalla scelta del sesso a quella della fisionomia.

L'atteggiamento di Renato nei confronti di Mario, il suo compagno di classe "sintetico", è un esempio del processo di oscillazione tra meraviglia e orrore per il *monstrum*. Nel momento in cui la creatura anormale è presente,

Renato si sente minacciato dalla diversità che non riesce a comprendere e la aggredisce verbalmente. Quando invece Mario non c'è il discorso si fa più teorico e astratto, e così subentra un tono di meraviglia – sempre perturbante, beninteso – per le possibilità della tecnoscienza. È il compagno Giorgio a vivere questa ambivalenza dell'osservatore: «taceva sopra pensiero. Era urtato, e insieme l'argomento lo affascinava» (591). I protagonisti del racconto sono bambini e forse per loro è più facile provare compassione per Mario che si vergogna di sentirsi diverso, ma Renato è comunque diffidente: «[a]nche a me fa compassione, però con loro bisogna stare attenti. Capisci, sono uguali agli altri solo dal di fuori» (593)<sup>55</sup>. Un timore che però la curiosità può facilmente trasformare in un atteggiamento sprezzante: la noncuranza del fatto che la presunta fosforescenza del bambino sintetico può provocare il cancro: «io non ho certe paure, e Mario mi interessa. Mi interessa vedere quello che fa...».

Dalla prospettiva di Mario si apprende che effettivamente «lui si sentiva “più diverso”, magari migliore, e spesso ne soffriva» (590). Messo alle strette dalle parole di Renato tenta di fingersi uno scolaro negligente, ma questo non fa altro che destare l'attenzione della maestra sul suo comportamento atipico, perché contrario alla consueta diligenza, curiosità e intraprendenza (594-95)<sup>56</sup>. La tendenza generale dei racconti golemici è quella di indebolire le certezze sull'autorità che l'uomo ha nel

<sup>55</sup> Anche l'insegnante vive un sentimento ambivalente: «Sapeva che convocare Mario ad un colloquio a quattr'occhi era suo dovere, ed insieme la sola cosa giusta da fare; insieme, sentiva che qualcosa in lei temeva questo incontro, e cercava codardamente di rimandarlo» (595).

<sup>56</sup> Il racconto inizia con Mario che suggerisce a Renato le risposte di un compito in classe, e poi pianifica di andare a raccogliere dei bruchi per allevarli e «aspettare che si facessero il bozzolo» (589).

mondo e, in accordo con ciò, in questo racconto è il concetto di *homo faber* ad essere messo in discussione: nel caso di un essere umano sintetico quale predisposizione naturale può esserci? Mario ha sì delle virtù prometeiche, ma è anche infelice perché non è accettato dai compagni; viene quindi ribadita la necessità della dimensione sociale perché gli uomini possano non soffrire. Durante il colloquio il preside ricorda a Mario che «[o]gnuno di noi può e deve fare qualcosa per migliorarsi, per coltivarsi», ma aggiunge anche che «il terreno, la sostanza umana, è diversa per ognuno: sarà ingiusto ma è così, l'abbiamo ereditata dai nostri genitori e progenitori all'atto della nascita» (597). Ed è proprio a questo punto che Mario lo interrompe e se ne va. Convinto della propria origine sintetica, lui non può avere ereditato nulla «all'atto della nascita». Per lui essere *homo faber* è meno importante che essere *zoon politikón*, animale sociale.

Il tema che mi sembra emerga con più forza nel racconto è la necessità della comprensione e compassione, due modalità di relazione che vanno al di là dell'ingegno e della razionalità<sup>57</sup>. Il preside si stupisce che Mario, «un logico, un ragionatore», abbia potuto farsi abbattere dalle parole di Renato, e lo tratta come un dispositivo che reagisce in modo deterministico, che «soffr[e] per sovraccarico, insomma, come... una linea del telefono» (596-97). Dal discorso finale di Mario, però, si capisce che ciò che egli desidera è essere accettato e accolto dagli altri bambini, vuole che la sua diversità, che tutte le diversità siano superate, e sogna un mondo utopico:

... adesso siamo pochi, ma poi saremo molti e comanderemo noi, e allora non ci saranno più guerre. Sì, perché

<sup>57</sup> Il bisogno del contatto umano è un tema fortemente presente anche in altri racconti di *Vizio di forma*: ad esempio, in *Protezione* (1968-70, OII 573-77) e *Lumini rossi* (1968-70, OII 626-29).

non combatteremo fra noi come capita adesso, e nessuno potrà assalirci perché saremo i più forti. E non ci saranno differenze: noi non faremo più differenze, bianchi, negri, cinesi, saranno tutti uguali, anche i Pellerossa, quelli che restano. Distruggeremo tutte le bombe atomiche e i missili, tanto non serviranno più a niente, e con l'uranio che ne ricaveremo ci sarà energia gratis per tutti, in tutto il mondo: e anche da mangiare, gratis per tutti, anche in India, così nessuno morirà più di fame. (597-98)

Anche in questo racconto, dunque, il mito del Golem è trasformato in relazione a temi quali il riconoscimento della dignità e dei diritti altrui, e il ridimensionamento del potere di una singola specie in un mondo popolato da miriadi di altre creature. Mario racconta un mondo futuro in cui le nascite sono pianificate e in cui gli esseri umani sintetici hanno «raggiunto il controllo» di se stessi: «[q]uando il controllo è completo uno può anche stare senza respirare, non sentire il dolore, può ordinare al suo cuore di fermarsi» (598). Un mondo in cui ingegneri e biologi sintetici possono sistemare i danni fatti dagli esseri umani “naturali”. Ma tale profezia di ordine e controllo è solo un palliativo momentaneo per Mario: quando Renato interviene la meraviglia per la diversità dei sintetici futuri si trasforma in sconforto per la situazione attuale, «e parve che qualcosa in lui si spegnesse» (599). Nel cortile della scuola Mario è ancora una volta diverso ed emarginato, ciò che desidera non è salvare il mondo e gli uomini dall'inquinamento e dalla sovrappopolazione ma semplicemente essere «come te, come uno di voi». Analogamente agli altri racconti che elaborano il mitologema del Golem, anche ne *I sintetici* la creazione e l'evoluzione di forme di vita atipiche sollevano questioni che fanno vacillare le nostre certezze e inducono a riflettere sui limiti dell'ingegno umano. In particolare, credo che qui si affermi in modo più deciso rispetto ai

racconti prometeici che il fondamento dell'esistenza umana non è diverso da quello delle altre creature: è nel bisogno di relazioni. L'uomo deve dimostrarsi un fabbro responsabile anche in questo, nella capacità di costruire relazioni tenendo in considerazione sé e gli altri.



## 5.LILÍT

Vorrei tornare a quello che diceva Gödel, il quale rispondeva a chi gli obiettava di aver distrutto i fondamenti della matematica che, al contrario, lui aveva rivalutato il ruolo dell'intuizione. (1984, D 57)

### *1. Le storie di Lilít*

Nel corpus delle opere leviane le uniche occorrenze esplicite del mito di Lilít sono la poesia e il racconto omonimi, rispettivamente del 1965 e del 1979, tuttavia vi sono echi di alcuni dei mitologemi elaborati dal mito anche in altri racconti, addirittura antecedenti alla deportazione ad Auschwitz, luogo in cui l'autore afferma di aver appreso per la prima volta la storia di Lilít<sup>1</sup>. Anche il rapporto con questo mito, dunque, sembra configurarsi secondo un pensiero abduittivo, un procedimento ricorrente nella poetica dell'autore. In altri termini, il mito di Lilít entra a far parte di un'enciclopedia la cui peculiarità è di essere un orizzonte sul cui sfondo Levi tenta di rappresentare un principio antagonista e complementare a quello razionale dominante, un principio ugualmente potente ed esigente nella vita di ogni essere umano.

<sup>1</sup> «Non la sai la storia di Lilít? Non la sapevo, e lui rise con indulgenza» (*Lilít*, 1979, L, OII 20).

I mitologemi che si incontrano nel mito di Lilít sono più di uno e quelli che interessano le opere di Levi sono sostanzialmente tre: (i) Lilít come prima donna, creata dalla stessa argilla di Adamo, che afferma di avere gli stessi diritti dell'uomo e si ribella alla volontà di dominio assoluto espressa da Adamo e da Dio; (ii) Lilít come lato femminile di un essere androgino unitario, una creatura che incarna due nature paritetiche; (iii) Lilít come amante di Dio e simbolo originario del male. Vi sono aspetti che sono trasversali a tutti e tre i mitologemi e altri che sono più specifici, mi limiterò qui a considerare i tratti del mito che possono essere rilevanti per comprendere la funzione etica della retorica leviana. In base allo stesso principio mi permetto di evitare una ricostruzione della ricezione del mito e di tralasciare quei filoni che lo hanno rielaborato in forme troppo distanti dalle opere e dagli interessi di Levi come, ad esempio, le interpretazioni che eleggono Lilít dea sovrana di un universo matriarcale primigenio usurpato dal monoteismo patriarcale giudaico (cfr. Bitton 125-26). I tre mitologemi menzionati, invece, sono riscontrabili in più di un'opera dell'autore ed hanno implicazioni sociali e antropologiche consonanti con la sua etica.

### *1.1 Lilít: la poesia (1965)*

Il mito di Lilít viene presentato da Levi per la prima volta nella poesia omonima, scritta nel 1965:

Lilít nostra seconda parente  
 Da Dio creata con la creta stessa  
 Che serví per Adamo.  
 Lilít dimora in mezzo alla risacca,  
 Ma emerge a luna nuova  
 E vola inquieta per le notti di neve

Irrisoluta fra la terra e il cielo.  
 Vola in volta ed in cerchio,  
 Fruscia improvvisa contro le finestre  
 Dove dormono i bimbi appena nati.  
 Li cerca, e cerca di farli morire:  
 Perciò sospenderai sui loro letti  
 Il medaglione con tre parole.  
 Ma tutto è vano in lei: ogni sua voglia.  
 Si è congiunta con Adamo, dopo il peccato,  
 Ma di lei non sono nati  
 Che spiriti senza corpo né pace.  
 Sta scritto nel gran libro  
 Che è donna bella fino alla cintura;  
 Il resto è fiamma fatua e luce pallida. (AOI, OII 543)

Alcune delle caratteristiche attribuite a Lilít compaiono quasi identiche nel racconto omonimo di quattordici anni più tardi (1979), in cui Levi afferma di essere venuto a conoscenza del mito da un compagno di prigionia. La fonte documentaria della poesia, dunque, sembra essere principalmente il racconto di Tischler, portavoce del folclore degli ebrei ashkenaziti tramandato oralmente e giunto fino al narratore Primo Levi. Gli ultimi tre versi della poesia, però, alludono ad una storia diversa da quelle narrate da Tischler, o forse omessa nel racconto ma salvaguardata nella poesia. Ad ogni modo, vi sono alcuni testi della tradizione ebraica a cui Levi può aver attinto per integrare la propria conoscenza del mito.

Non è chiaro quale sia il «gran libro» a cui si accenna ma sono riuscito ad individuare un solo caso in cui si descrive l'aspetto di Lilít nei termini citati nella poesia: il *Trattato sull'Emanazione Sinistra*, un testo cabalistico risalente alla prima metà del XIII secolo:

A great jealousy sprang up between Samael the greater prince of all and Ashmodai king of the demons over

Lilith who is called Lilith the Maiden, and who has the form of a beautiful woman from the head to the navel, and from the navel down [she is] flaming fire. (Scholem, “Kabbaloth R. Ya’aqob wer. Yitzhaq”; cfr. Patai, *Gates to the Old City* 464)

Nello stesso testo, inoltre, vi è una descrizione dell’origine di Lilít come lato femminile di un essere androgino, aspetto fondamentale della ricezione del mito nei racconti di Levi, come mostrerò in seguito. E si menziona anche un altro episodio incluso nella poesia: Lilít ha origine da un involucro di luce ed è proprio grazie a tale luce, la quale «di per sé e santa»<sup>2</sup>, che Lilít riesce a sedurre prima Eva e poi Adamo, costringendolo ad avere rapporti sessuali contro la propria volontà (R. Isaac ben Jacob ha-Kohen, *Lilith in Jewish Mysticism: Treatise on the Left Emanation*; cfr. Patai, *Gates to the Old City* 455-56). Escludendo la possibilità che Levi avesse una conoscenza diretta di questo testo piuttosto ignoto, l’unica altra fonte bibliografica che precede la poesia è un articolo di Gershom Scholem del 1927, in ebraico (“Kabbaloth R. Ya’aqob wer. Yitzhaq”). La conoscenza che Levi aveva dell’ebraico era però molto limitata, dunque l’ipotesi più plausibile è che il «gran libro» sia lo *Zohar*, testo in cui Lilít ricorre più di una volta ma in cui vi è un solo riferimento alla sua genesi: come emanazione della luce primigenia e della spada fiammeggiante dei cherubini, cioè della luce e del fuoco divini. Oltre alla vaga corrispondenza di questi riferimenti con il verso della poesia, anche tutti gli altri elementi del mito riproposti

<sup>2</sup>Tale aspetto “luminoso” di Lilít è dovuto alla dottrina mistica per cui il male ha un’origine trascendente; in questo caso, Lilít è una manifestazione del male, il quale ha origine come emanazione divina, ossia «l’elemento demoniaco scaturisce da una qualche parte della Divinità stessa» (Scholem, “La dottrina teosofica dello Zòhar” 244).

nel racconto sono presenti in modo puntuale nel testo cabalistico: l'originaria unione androgina con il lato maschile; il rapporto sessuale tra Adamo e Lilít; e l'episodio in cui Lilít diventa l'amante di Dio dopo l'esilio della Shekhinah (1:19b; 1:148a, "Sitrei Torah"; 3:76b; 3:69a).<sup>3</sup>

Da un lato vi è quindi una conoscenza indiretta ottenuta oralmente, dall'altro la possibilità che i testi citati siano fonti a cui Levi ha potuto plausibilmente rivolgersi per ottenere informazioni; ma per comprendere quali aspetti del mito siano più rilevanti per l'autore è opportuno avviare un confronto con il racconto omonimo inserito nella sezione *Passato prossimo* del libro *Lilít e altri racconti*.

### 1.2. *Lilít: il racconto (1979)*

Pubblicato nel 1979 sul quotidiano *La Stampa*, il racconto è presentato come «storia malinconica da una civiltà perduta» ("Dentro il Lager con Lilít" 3), un'antica storia del popolo ebraico che è anche legata ad un'esperienza personale vissuta ad Auschwitz. Nell'episodio raccontato, Levi e il suo compagno Tischler trovano momentaneo riposo dal lavoro in un tubo di cemento in cui si riparano dal violento acquazzone che li ha costretti ad interrompere l'attività nel cantiere. Il contesto in cui il mito viene presentato non è segnato da un intento di testimonianza, come l'autore stesso dice nella prefazione all'edizione americana del libro, bensì dalla volontà di presentare figure umane strane e bizzarre (Prefazione a *Moments of Reprieve*, 1986, OII 1314-16).

<sup>3</sup>Nel suo lavoro sulla cultura ebraica piemontese, Alberto Cavaglioni afferma che a Torino non è documentato un interesse pubblico per la cabbala e il misticismo, ma non possiamo escludere che Levi abbia intrapreso autonomamente questo tipo di letture (*Notizie su Argon* 57-58).

La funzione del mito, dunque, non si esaurisce nell'intento memorialistico e, a mio avviso, Levi costruisce il racconto in modo da raffigurare vividamente Tischler, utilizzando l'esemplarità del mito come espediente per instaurare «una situazione tipica ed un gioco che mi piaceva, la disputa fra il pio e l'incredulo, che è ignorante per definizione, ed a cui l'avversario, dimostrandogli il suo errore, “fa digrignare i denti”» (OII 20). Una volta accettato, il gioco assume una portata dominante: la voce narrante di Tischler si sovrappone a quella di Levi e si fa carico anche del commento metanarrativo che rinforza e mantiene viva la dinamica discorsiva:

Ora, la storia di Eva è scritta, e la sanno tutti; la storia di Lilít 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 di raccontare e di credere: l'incredulo oggi sei tu. (20-21)

E qualche paragrafo dopo: «Tu ridi, perché appunto sei un epicureo, e la tua parte è di ridere» (22). Non è soltanto il gioco specifico tra pio e incredulo ad essere importante, ma anche il fatto di accettare di partecipare ad un gioco narrativo. Come ogni gioco, il raccontare vive anche di contraddizioni e, infatti, in un altro momento Tischler redarguisce Levi quando questi ride, salvo poi esplicitare con un commento metanarrativo che stanno giocando:

Perché ridi? Certo che non ci credo, ma queste storie mi piace raccontarle, mi piaceva quando le raccontavano a me, e mi dispiacerebbe se andassero perdute. Del resto, non ti garantisco di non averci aggiunto qualcosa anch'io: e forse tutti quelli che le raccontano ci aggiungono qualche cosa, e le storie nascono così. (21)

La narratività del mito è funzionale alla costruzione di una storia su Tischler perché Levi insiste sull'aspetto diegetico dell'episodio vissuto in lager, così da mettere in risalto le grandi doti di intrattenitore del polacco, riconosciute da tutti nel campo.

Nonostante il racconto nasca dalla volontà di ricordare questa figura positiva, non è possibile trascurare gli elementi che accennano al valore che il mito di Lilít può avere più in generale. In tal senso è fondamentale la conclusione del racconto:

è inesplicabile che il destino abbia scelto un epicureo per ripetere questa favola pia ed empia, intessuta di poesia, di ignoranza, di acutezza temeraria, e della tristezza non medicabile che cresce sulle rovine delle civiltà perdute. (23)

Nei vocaboli scelti per qualificare la «favola» di Lilít è evidente il motivo per cui tale mito affascini l'autore: è una storia ossimorica, che nasce dalla tradizione popolare e dall'intraprendenza dei cabalisti, «gente senza paura» (22). In essa, quindi, Levi trova le pragmatiche contraddizioni della vita che nel tempo sono confluite in questa storia; vi trova anche esempi di utilizzi diversi della stessa figura, Lilít, a volte spiritello dispettoso, altre volte simbolo mistico del male. Come ricordato da Tischler, le storie che compongono il mito sono molte e hanno avuto origini differenti, ma in alcuni casi si sono verificati fenomeni di sincretizzazione fra storie diverse. Nel valutare gli aspetti del mito più significativi per l'opera leviana cercherò però di tenere distinti i vari aspetti presenti nel racconto così da poter poi individuare le loro occorrenze anche in altri contesti.

## 2. *Le forme di Lilít*<sup>4</sup>

### 2.1 *Prima donna*

Tischler introduce Lilít al proprio complice uditore cominciando dallo strano caso del libro della *Genesi*, nel quale la storia della creazione della donna è raccontata due volte:

Vedi, se leggi bene e ragioni su quello che leggi, ti accorgi che nel primo racconto sta solo scritto «Dio li creò maschio e femmina»: vuol dire che li ha creati uguali, con la stessa polvere. Invece, nella pagina dopo, si racconta che Dio forma Adamo, poi pensa che non è bene che l'uomo sia solo, gli toglie una costola e con la costola fabbrica una donna; anzi, una «Männin», una uomessa, una femmina d'uomo. Vedi che qui l'uguaglianza non c'è più: ecco, c'è chi crede che non solo le due storie, ma anche le due donne siano diverse, e che la prima non fosse Eva, la costola d'uomo, ma fosse invece Lilít. (20)

La differenza fondamentale fra le due donne è che in un primo momento vi è un'uguaglianza tra maschio e femmina, tra Adamo e Lilít, mentre successivamente la genesi della donna è subordinata all'esistenza dell'uomo. Ritorna qui il tema della servitù, della volontà di una creatura di assoggettarne un'altra, questione che Levi esplora anche tramite il mito del Golem, come si è visto, e che in questo caso è assunta a tema fondante l'esistenza sociale degli esseri umani. La prima delle storie raccontata da Tischler tratta proprio di ciò:

Adamo volle che Lilít si coricasse in terra. Lilít non volle saperne: perché io di sotto? non siamo forse uguali,

<sup>4</sup>Per tutto il paragrafo, cfr. Amsallem (131–38).

due metà della stessa pasta? Adamo cercò di costringerla, ma erano uguali anche di forze e non riuscì, e allora chiese aiuto a Dio: era maschio anche lui, e gli avrebbe dato ragione. Infatti gli diede ragione, ma Lilít si ribellò: o diritti uguali, o niente; e siccome i due maschi insistevano, bestemmiò il nome del Signore, diventò una diavolessa, partì in volo come una freccia e andò a stabilirsi in fondo al mare. (21)

Secondo Michèle Bitton questo aspetto del mito si è sviluppato intorno al X secolo d.C., quando alcune credenze anteriori, diffuse soprattutto tramite i *midrashim* e le *haggadot*, si consolidano e trovano un simbolo efficace in Lilít, figura ereditata da altri culti dell'area mesopotamica. In tal modo – cioè con la formazione di racconti a proposito di una prima creatura femminile che si ribella al volere dell'uomo e di Dio – alla donna viene associato in modo conclamato quell'aspetto demoniaco che non aveva ancora trovato una forma mitica precisa. È doveroso però ricordare che tale processo di sincretizzazione si affianca ad altre concezioni esoteriche positive del rapporto uomo-donna, e convive con quotidiane dimostrazioni di rispetto per il ruolo delle madri (cfr. Bitton).

Le leggende da cui è originato il mito sono il riflesso di comunità in cui è presente un certo grado di negazione della femminilità e un'esclusione delle donne dalla vita pubblica; l'identificazione della prima donna con il demone Lilít radicalizza nella narrazione tali elementi socio-culturali. Alle donne ebraiche non era permesso studiare e la loro partecipazione alle decisioni collettive era molto limitata: queste regole rendevano manifesta una loro inferiorità sul piano epistemologico e politico poiché, nonostante siano naturalmente procreatrici, non potevano generare nuova conoscenza o contribuire attivamente alla costruzione di relazioni pubbliche. Tali vincoli sono omologhi ad alcune tendenze del misticismo ebraico ad

escludere il corpo dal processo di creazione: l'idea che il mondo sia nato dalla combinazione delle ventidue lettere dell'alfabeto e anche le varie imprese poetiche dei cabalisti (inclusa quella del Golem) si fondano sull'idea di una creazione in cui il livello intellettuale è dominante, mentre gli aspetti pratici della magia e dell'esperienza mistica sono solo un ausilio per affermare la potenza dell'astratta parola creatrice divina<sup>5</sup>.

In accordo con tale punto di vista, il mito della prima donna esibisce un'intenzione di esclusione dell'Altro, di un principio (quello femminile) che è originariamente altro e che viene considerato una minaccia e un pericolo perché priva gli uomini del proprio potere creatore (il seme), sfruttandolo per generare demoni<sup>6</sup>. Lilít, in quanto prima donna, è simbolo di tutto ciò che è diverso e che si ribella alla posizione subordinata in cui il pensiero dominante maschile tenta di costringere la diversità. La donna originaria non mostra reverenza verso un potere che non ascolta le ragioni altrui e si pretende assoluto, perciò compie la trasgressione per antonomasia secondo la religione ebraica: pronuncia il nome di Dio e sceglie un'esistenza diabolica, al di fuori della Legge (cfr. *infra*, par. 2.3). Secondo Bitton, «cette séparation est l'analogon de l'altérité absolue, le premier pivot de la vie sociale fondé sur la différence. L'échec d'une Première Eve, d'une Lilith créé d'une matière identique à celle d'Adam traduit l'impossibilité (sociale) d'une identité de nature ou d'essence entre le masculin et le féminin» (123). Una

<sup>5</sup>Analogamente, i frutti della creazione mistica sono saggezza e sapienza, la realizzazione materiale è solo un medium (cfr. Idel). Cfr. il racconto *Protezione* in cui Marta prova una profonda tristezza per il fatto di vivere in un mondo in cui la libertà e il valore del corpo e del contatto fisico sono repressi da una «legge così assurda» (1968-70, VF, OI 575).

<sup>6</sup>Nel racconto di Levi sono riportate anche le leggende in cui Lilít ha queste caratteristiche (OII 21-22).

lettura che è stata recepita in molte riscritture del mito in chiave femminista:

In recent years, feminists have reconfigured the Lilith myth, claiming it reveals male anxiety about women who cannot be kept under patriarchal control. Lilith is admired as a woman who opposed Adam's attempts at hegemony over her, who had a firm will, and who possessed the power of secret knowledge to assert her autonomy. In feminist versions of the creation story, Lilith demands equality with Adam. Her expulsion from the Garden of Eden indicates not her evil, but the intolerance of male entities, Adam and God, who insist on defining and controlling women. Her independence and knowledge reveal not her demonic nature or sexual miscasting, but represent all women seeking liberation from the imposition of narrow gender roles. (Scholem, "Lilith")

Credo che un'interpretazione simile possa valere anche per il rapporto di Levi con questo mito: Lilít è una figura che esemplifica una resistenza alla volontà di «definizione e controllo», alla pretesa di assoggettare altri individui alla propria ragione.

La prospettiva maschile esibita dalla cultura ebraica vede la scelta di Lilít come esemplificazione dell'atteggiamento seduttrice delle donne che tentano di corrompere l'uomo, facendolo deviare da una condotta retta e fedele alla Legge. Anche molte delle donne dei racconti di Levi sono rappresentate da questo punto di vista. Prima fra tutte la ragazza polacca che Levi osserva con attenzione e che Tischler riconosce come Lilít (OII 20)<sup>7</sup>;

<sup>7</sup>Charlotte Ross sottolinea giustamente come tale scena renda evidente una prospettiva non solo maschile ma anche maschilista, per cui la donna è vista principalmente come oggetto del desiderio e ogni suo gesto è interpretato da Levi come una

ma anche Teresa de Simone di *Quaestio de centauris*, la quale seduce il protagonista ed è in un certo senso la causa della follia del centauro Trachi (1961, SN, OI 511-13); e Patricia di *La bella addormentata nel frigo* è «una smorfiosa eterna, una civetta incorruttibile», ha avuto relazioni con molti uomini potenti e con la propria avvenenza convince il giovane Baldur a liberarla (1952, SN, OI 489-91). Gli aspetti più inquietanti della seduzione sono però esplorati nel racconto *Vilmy*, in cui è un animale femmina ad esercitare un attrazione irresistibile e corrottrice sugli uomini attraverso il proprio latte materno (1968-70, VF, OI 630-35).

Nelle narrazioni di Levi, tuttavia, la frequenza del punto di vista maschile non coincide con una posizione ideologicamente orientata che afferma la superiorità dell'uomo sulla donna, anzi, talvolta l'effetto complessivo del discorso è ironico: la legittimità di tale concezione è messa in dubbio e ne sono mostrati i limiti. Questo impiego del mito non è affatto anomalo poiché nel mito stesso vi è traccia di una prospettiva che rifiuta di assumere il principio maschile come dominante, una traccia lasciata da quelle varianti che presentano Lilít come aspetto femminile di una creatura primordiale androgina.

## 2.2 *Creatura androgina*

L'androginia è un elemento del mito a cui Tischler accenna solo brevemente:

La prima storia è che il Signore non solo li fece uguali, ma con l'argilla fece una sola forma, anzi un Golem, una forma senza forma. Era una figura con due schie-

forma di seduzione (57).

ne, cioè l'uomo e la donna già congiunti; poi li separò con un taglio, ma erano smaniosi di ricongiungersi [...]. (OII 21; cfr. *Zohar* 3:19)<sup>8</sup>

Nonostante la concisione di tale frammento, Levi inserisce successivamente una cornice metanarrativa che valorizza l'aspetto androgino: nell'unica interruzione del racconto l'autore propone infatti una similitudine che, in modo incisivo, situa la narrazione nel contesto della vita del Lager – quasi a voler sottolineare l'efficacia e l'importanza del gioco in un'occasione di pausa dal lavoro inutile<sup>9</sup> – e prelude anche ad una successiva riflessione di Tischler che attualizza il mito<sup>10</sup>:

Si sentì uno strepito lontano, e poco dopo ci passò accanto un trattore cingolato. Si trascinava dietro uno spartineve, ma il fango spartito si ricongiungeva immediatamente alle spalle dell'arnese: come Adamo e Lilít, pensai. Buono per noi; saremmo rimasti in riposo ancora per parecchio tempo. (21)

In una prospettiva che vede Lilít come parte di una creatura androgina la questione dell'uguaglianza tra

<sup>8</sup>L'accostamento del mito di Lilít e di quello del Golem è presente in modo implicito anche nella poesia di Levi (OII 543), in cui la diavolessa è descritta come una creatura umana solo dalla cintura in su, mentre al di sotto ha una forma indistinta, proprio come il Golem de *Il servo* (OI 713). Inoltre, sono d'accordo con Daniela Amsallem, la quale propone anche una vicinanza con la figura del centauro (141).

<sup>9</sup>Un'importanza analoga a quella del mito di Ulisse in un famoso episodio di *Se questo è un uomo* (1946, OI 108-11). Sull'inutilità nel lager, cfr. *I sommersi e i salvati* (1986, OII 1073-90).

<sup>10</sup>Tischler si sofferma però sulla separazione della coppia originaria Dio-Shekhinah (cfr. *infra*, par. 2.3).

uomo e donna non è più intesa come parità di diritti per due individui creati dalla stessa materia e che hanno esistenza autonoma, bensì viene ridefinita nei termini di una relazione necessaria tra due aspetti di una forma di esistenza unica: maschile e femminile – e per estensione molte altre coppe dialettiche<sup>11</sup> – sono due principi complementari che esistono solo nella relazione e nel dialogo reciproco. La separazione dei due aspetti è un atto arbitrario, «un taglio» operato per una scelta divina che paradossalmente si rivela diabolica in senso proprio, in quanto divide ciò che è originariamente unito<sup>12</sup>.

Lilít è l'altra faccia di Adamo, e Adamo è l'altra faccia di Lilít. A Levi piace questa figura ibrida «con due schiene» (21), tanto da averla già usata in riferimento ad un processo alchemico in *Mercurio* (1968-73, SP, OI 828). L'affinità tra le due opere per il ricorrere del tema dell'unione degli opposti invita a dedicare particolare attenzione a tale aspetto del mito, importante anche in altri racconti. Nella tradizione cabalistica, inoltre, più frequentemente che in unione ad Adamo, Lilít era nota come volto femminile di una creatura duplice il cui lato maschile è Samael, il principe del male (Scholem, "Lilith"; Patai, *Gates to the Old City* 453). In tal modo l'elemento androgino del mito converge con un altro

<sup>11</sup> Cfr. la prefazione a *La ricerca delle radici*: «Tutti o quasi i brani che ho scelto contengono o sottintendono una tensione. Tutti o quasi risentono delle opposizioni fondamentali inscritte "d'ufficio" nel destino di ogni uomo cosciente: errore/verità, riso/pianto, senno/follia, speranza/disperazione, vittoria/sconfitta» (1981, OII 1365); cfr. anche la riflessione sulla «schisi» fra letteratura e scienza, nella Premessa a *L'altrui mestiere* (1985, OII 631-32), o la rappresentazione della tensione tra servo e padrone ne *Il servo* (*supra*, cap. 4, par. 3.3).

<sup>12</sup> Dal greco *dia-ballein*, «separare»; cfr. Scholem, "La dottrina teosofica dello Zòhar" 242-45; cfr. anche Franzini, *I simboli e l'invisibile*.

aspetto non trascurabile, ossia il ruolo di Lilít come forza malefica.

### 2.3 *Il principio del male*

L'appartenenza di Lilít al regno del male è tramandata dalla letteratura cabalistica in varie versioni del mito: accanto alla storia della creatura androgina si incontrano tradizioni in cui Lilít è semplicemente la consorte o amante di Samael o di Ashmodai, due re o principi dei demoni. A volte si distingue tra una Lilít-madre e una Lilít-serva, entrambe emanazioni del male; altre volte il ruolo di Lilít nel regno del male viene considerato omologo a quello della Shekhinah nel regno di Dio (Patai, *Gates to the Old City* 453). Nel racconto di Tischler è proprio quest'ultimo aspetto ad acquisire un rilievo notevole, soprattutto in riferimento alla condizione di reclusione in cui si trovano gli ebrei nel lager, abbandonati da Dio ma non dalla loro Madre, la Shekhinah, la quale è in esilio con loro<sup>13</sup>. Da questa audace prospettiva la colpa di Dio è di non aver cercato un dialogo con la sua altra metà

<sup>13</sup> «[I] cabalisti dicevano che anche per Dio stesso non era bene essere solo, ed allora, fin dagli inizi, si era preso per compagna la Shekinà, cioè la sua stessa presenza nel Creato; così la Shekinà è diventata la moglie di Dio, e quindi la madre di tutti i popoli. Quando il Tempio di Gerusalemme è stato distrutto dai Romani, e noi siamo stati dispersi e fatti schiavi, la Shekinà è andata in collera, si è distaccata da Dio ed è venuta con noi nell'esilio. Ti dirò che questo qualche volta l'ho pensato anch'io, che anche la Shekinà si sia fatta schiava, e sta qui intorno a noi, in questo esilio dentro l'esilio, in questa casa del fango e del dolore» (OII 22); Daniela Amsallem accosta la condizione di esilio nel lager al concetto di *hester panim*, eclissi di Dio, di Martin Buber (136; cfr. Buber, *L'Eclissi di Dio. Considerazioni sul rapporto tra religione e filosofia* 141).

per ricostruire l'unione perduta; si è comportato invece in modo diabolico, accrescendo questa separazione:

Così Dio è rimasto solo, come succede a tanti, non ha saputo resistere alla solitudine e alla tentazione, e si è preso un'amante: sai chi? Lei, Lilít, la diavolessa, e questo è stato uno scandalo inaudito. Pare insomma che sia successo come in una lite, quando a un'offesa si risponde con un'offesa più grave, e così la lite non finisce mai, anzi cresce come una frana. (OII 22-23; cfr. *Zohar* 3:69a)<sup>14</sup>

<sup>14</sup>Un comportamento analogo a quello esemplificato ne *Il servo* dal rapporto schismogenetico tra il rabbino Arié e il Golem: l'autorità sorda alle ragioni altrui si rivela diabolica e porta alla distruzione (cfr. *supra*, cap. 4, par. 3.3). Cfr. «Le forze divine nel loro insieme formano un tutto armonico, e ognuna di queste forze o qualità è santa e buona finché resta unita alle altre, e in un vivo rapporto con esse. Ciò vale innanzitutto per la qualità della giustizia in senso stretto, per il giudizio, e per la severità – in Dio e da Dio – che è la causa più profonda del male. La collera di Dio sta, come la sua mano sinistra, in intimo rapporto con la qualità della grazia e dell'amore – la sua mano destra. L'una non può manifestarsi facendo a meno dell'altra. Questa Sefirà della severità è quindi il grande “fuoco dell'ira” che avvampa in Dio, ma è continuamente addolcito e frenato dalla grazia. Se però in uno sviluppo abnorme, ipertrofico, erompe all'esterno, e infrange la sua unione con la grazia, allora sfugge con violenza al mondo della divinità, e diventa male radicale, il mondo di Satana opposto a quello divino» (Scholem, “La dottrina teosofica dello Zòhar” 243). Mi sembra una posizione non distante dall'etica laica di Primo Levi, fondata sulle «virtù dell'uomo normale» (Gordon) e sulla ragionevolezza più che su una *ratio* assoluta, ragione e misura universalmente valida; ed anche vicina ad una delle ipotesi di fondo del presente lavoro, ossia una concezione positiva e creatrice dei simboli impiegati ed evocati da Levi, luoghi di dialogo costruttivo tra istanze opposte.

Daniela Amsallem sottolinea inoltre che, essendo la Shekhinah la presenza di Dio nel creato, la separazione della coppia divina corrisponde ad una separazione tra Dio e gli uomini (136; cfr. Hegel, “La positività della religione cristiana”). La schisi è dunque il principio del male ma individuarne la causa non è cosa semplice. L’impresa non può essere lasciata intentata, però, e Tischler si dimostra un intrattenitore temerario tanto quanto i cabalisti lo erano nelle loro riflessioni<sup>15</sup>, riuscendo a presentare in poche righe il nucleo di un’ontogenesi del male:

Perché devi sapere che questa tresca indecente non è finita, e non finirà tanto presto: *per un verso, è causa del male che avviene sulla terra; per un altro verso, è il suo effetto. Finché Dio continuerà a peccare con Lilít, sulla Terra ci saranno sangue e dolore*; ma un giorno verrà un potente, quello che tutti aspettano, farà morire Lilít, e metterà fine alla lussuria di Dio e al nostro esilio. Sì, anche al tuo e al mio, Italiano: Maz’l Tov, Buona Stella. (OII 23; corsivo mio)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> «Ma mi resta da raccontarti la storia più strana, e non è strano che sia strana, perché è scritta nei libri dei cabalisti, e questi erano gente senza paura» (OII 22).

<sup>16</sup> Cfr. «La difficoltà di contenere in una breve formula la concezione del male dello Zòhar sta nel fatto che esso vi appare sotto aspetti del tutto contraddittori. A volte il male è realmente un metafisico mondo dell’oscurità, del tentatore e della tentazione, già pronto ed esistente del tutto indipendentemente dal peccato umano e dalle azioni dell’uomo; altre volte sembra che solo nel momento del peccato dell’uomo esso sia divenuto realmente libero e indipendente, in quanto il peccato ha infranto la sua unione col mondo divino; e così esso sarebbe stato isolato e attualizzato solo dall’uomo. In effetti secondo l’autore dello Zòhar, il male morale rappresenta sempre o ciò che è stato staccato violentemente da una unione, e così isolato, o ciò che entra in una relazione che non gli è appropriata. Il peccato separa ciò che è unito [...]» (Scholem, “La dottrina

In quest'ottica Lilít non è unita ad Adamo come parte di un simbolo positivo; per la maggior parte dei cabalisti, i quali cercano un'origine metafisica del male, è la Shekhinah ad avere un ruolo positivo, mentre Lilít rappresenta l'alterità negativa, «lo spirito di dissolutezza, che si annida al posto della ricezione creatrice» (Scholem, *La mystique juive. Les thèmes fondamentaux* 141; cfr. Amsallem 135, nota 40). Utilizzando un procedimento idiomatico leviano si potrebbe affermare che Lilít è una «contromadre»<sup>17</sup> perché non genera vite capaci di crescere e creare a loro volta, anzi, mette al mondo creature distruttrici: «[e]ssendo una diavolessa, partorisce diavoli, ma questi non fanno molto danno, anche se magari vorrebbero. Sono spiritelli maligni senza corpo» (OII 22). È questo un esempio, come già tanti altri, in cui la corporeità, la materia, è considerata il frutto necessario di un atto creativo: esistendo solo come spirito e non come intenzionalità incarnata i diavoli sono creature vane, inutili, distruttrici, così come della loro madre si dice che «tutto è vano in lei: ogni sua voglia» (*Lilít*, AOI, OII 543)<sup>18</sup>.

teosofica dello Zòhar» 242-43). Acquisire una comprensione del testo cabalistico come quella esemplificata nel racconto di Levi non è cosa da poco: o Tischler era un intellettuale, come intuito da molti nel lager (OII 18), e studioso della cabala, oppure tali nozioni sono state interpolate da Levi stesso nella scrittura del racconto. La seconda opzione renderebbe ancora più interessante un'indagine sulla conoscenza che Levi aveva dell'ebraismo in tutte le sue forme, una conoscenza che l'autore ha sempre ritenuto modesta.

<sup>17</sup>Nel racconto *Versamina* viene definito «controcane» l'animale i cui istinti sono invertiti chimicamente portandolo a comportamenti autodistruttivi (1965, SN, OI 472).

<sup>18</sup>Nel *Talmud di Babilonia* (Baba Bathra 73a) Lilít è madre di un demone di nome Hormin, identificato a volte con Ahriman ("Lilith", *Jewish Encyclopedia* [1906]), altre volte con Ormuz ("Lilith", *Encyclopaedia Judaica* [1972]). Qualora Levi conoscesse queste fonti, il racconto e la poesia per cui esse potreb-

Queste osservazioni sugli aspetti malefici di Lilít riguardano una riflessione metafisica sul male e sono in contrasto con la usuale poca insistenza di Levi su ciò che è trascendente. Per valutare correttamente il valore del mito in riferimento all'etica leviana, quindi, è opportuno traslare il discorso dal piano divino alla condizione umana: la diavolessa Lilít può così essere intesa come una figura complessa che esemplifica gli aspetti negativi dell'agire umano. L'uomo non è solo creatore e fabbro, capace di utilizzare la ragione per migliorare la propria condizione, è anche un distruttore che talvolta agisce inutilmente, sprecando energie potenzialmente creative, con danno per sé e per gli altri. Il dolore e la sofferenza sono frutto di un agire senza pensare e di una razionalità che pretende di essere una facoltà assoluta per ogni scelta etica; ma allo stesso tempo sono anche la causa di tali azioni dannose, poiché l'uomo tende a perpetrare le dinamiche sociali in atto, creando un *loop* di sofferenza che genera nuova sofferenza. In questo ruolo Lilít è parte di un simbolo negativo in cui due volontà individuali e solitarie si fronteggiano, lasciando poche speranze per una futura rappacificazione<sup>19</sup>. L'unica via d'uscita è uno

bero essere rilevanti sono stati scritti prima del 1972, rendendo plausibile un'eventuale influenza solo della prima delle due interpretazioni. Il tema della corporeità è importante anche per il racconto *Il sesto giorno*, in cui compaiono entrambi i demoni, anche se in quel contesto la situazione è rovesciata, essendo Ormuz ad avere la parte di avatar della ragione disincarnata, mentre Ahriman (figlio di Lilít?) è un sostenitore dell'importanza del corpo (cfr. *supra*, cap. 2, par. 5.2).

<sup>19</sup> Ciò che qui chiamo *loop* è analogo a ciò che Hegel chiama «cattiva infinità», un prodotto dell'intelletto astraente che non è capace di comprendere la trama dinamica e complessa della realtà; ma il paragone con la filosofia di Hegel va interrotto qui, non mi sembra che la soluzione proposta da Levi sia comparabile alla hegeliana sintesi dialettica (cfr. *Logica e metafisica di Jena (1804-1805)* 140).

sforzo metaetico che vada oltre questo sterile conflitto, accettando la natura dialogica dell'esistenza e dunque riconoscendo la necessità che esistano sempre almeno due punti di vista differenti sul mondo<sup>20</sup>. Se vuole agire bene, ogni individuo deve essere in grado di comportarsi come quel «potente» che metterà fine alla bramosia individuale e all'esilio esistenziale degli uomini (OII 23).

Ricapitolando, secondo quanto riportato nel racconto omonimo, il mito di Lilít può svolgere funzioni differenti: può esemplificare (i) una sovversione nei confronti delle pretese di dominio o asservimento; (ii) la necessaria ambiguità e duplicità di ogni fenomeno; (iii) la sofferenza e la distruzione derivanti da comportamenti egoisti. Comune a tutti e tre gli aspetti è l'affermazione della necessità di una prospettiva dialogica che sia in grado di riconoscere il valore costruttivo della diversità.

Nell'incontro con l'alterità, il soggetto etico è inevitabilmente posto di fronte alla limitatezza e parzialità della propria conoscenza ed esistenza: ciò che è Altro non si conosce, e spesso è temuto proprio per questo motivo. Il superamento della diffidenza per il diverso è un tema ricorrente nei racconti di Levi e, a mio avviso, è significativo che siano quasi sempre personaggi femminili ad essere un esempio costruttivo di apertura verso l'Altro. Non solo, Levi attribuisce esplicitamente al genere femminile questa virtù, necessaria per l'esistenza e l'evoluzione dell'umanità: nel racconto *Il servo*, infatti, si dice che il Golem è privo della «curiosità di Eva» (OI 713). Ciò che nella tradizione greca è un attributo di Prometeo

<sup>20</sup>In cibernetica il procedimento metalogico di uscita da un *loop* è chiamato *bootstrapping*, "tirarsi su per le stringhe" (cfr. Wiener, *Cybernetics*), come fece il barone di Munchhausen tirandosi per il codino fuori da una palude in cui era caduto (Raspe). Sullo sguardo altrui come condizione necessaria nella costruzione di un'etica, cfr. il cap. "Lo sguardo" in Gordon.

nella tradizione ebraica è riconosciuto come qualità tipica della donna; e forse è anche la mancanza di una madre a fare del Golem una creatura incompleta e imperfetta. Le figure femminili di Levi non sono quasi mai una costola di Adamo, sono più simili alla prima delle due donne di *Genesis*, Lilít, creata insieme all'uomo dalla stessa argilla e quindi dotata di caratteristiche fondamentali per comprendere la condizione esistenziale umana<sup>21</sup>.

Sono le donne ad essere forti e a non temere l'ignoto, pronte ad ascoltare le ragioni altrui e ad abbracciare punti di vista diversi dal proprio; temerarie nei confronti di ciò che non è razionale, disposte alla metamorfosi al punto da accettare anche l'ibridazione e la fusione tra corpi. Sono così Gertrud (*Angelica Farfalla*, 1962, SN), Anna (*Verso occidente*, 1968-70, VF), Clotilde (*Ammutinamento*, 1968-70, VF), Laura (*In fronte scritto*, 1968-70, VF), Maggie (*Mercurio*, 1968-73, SP), Amelia (*Disfilassi*, 1978, L), Danuta (*I costruttori di ponti*, 1978, L), Isabella (*La grande mutazione*, 1983, RS), Ecate (*Il passa-muri*, 1986, RS), nonché *Le fans di spot di Delta Cep.* (1986). Tutte queste figure hanno dei tratti comuni che le avvicinano al mito di Lilít e sottolineerò in seguito l'importanza di alcuni di questi personaggi nel contesto narrativo in cui sono inseriti. Ora, invece, vorrei focalizzare l'attenzione sul racconto *La bestia nel tempio*, in cui è messa in scena una divisione tra due polarità che può essere letta alla luce delle considerazioni fatte sul mito di Lilít.

<sup>21</sup> Sono eccezioni i casi in cui personaggi femminili sono subordinati perché hanno una funzione scenica ben precisa, come per esempio Lotte, in *La bella addormentata nel frigo* (1952, SN, OI 477-94), o la segretaria ne *Il versificatore* (caso in cui la prospettiva dialogica non è assente ma declinata nella versione uomo-macchina, grazie alla presenza di un'alterità tecnologica con un notevole livello di autonomia decisionale; 1960, SN, OI 413-33).

### 3. *La bestia nel tempio* (1977)

Questo racconto è solitamente considerato dalla critica come una trattazione fantastica di temi risalenti all'esperienza del lager, ed è letto soprattutto in chiave psicologica. Se l'interpretazione più comune è che rappresenti un tentativo di evasione impossibile (Renda; Angier), la mia proposta, al contrario, vuole mostrare come vi sia un elemento costruttivo anche in questa storia apparentemente assurda e angosciante.

Secondo Carole Angier il racconto afferma la necessità di una fuga, «un'esigenza per tutto il mondo, che sarà risanato dopo che ciò sarà avvenuto», ed il suo tema centrale sarebbe l'antagonismo tra la bestia prigioniera e la folla che attende fuori dalla recinzione, pronta ad ucciderla e mangiarla, ossia catturarla nelle «viscere umane nell'attimo stesso in cui è fuggita da quelle di pietra» (19). A mio avviso, la bestia non rappresenta qualcosa di negativo che deve essere arginato, non è «il male in tutte le sue manifestazioni» (Renda), credo invece che esemplifichi la razionalità.

Quella presentata ne *La bestia nel tempio* è una situazione ribaltata rispetto a ciò che è vissuto da un'altra creatura mostruosa, il Golem: mentre ne *Il servo* la creatività e la libertà del Golem sono vincolate dagli ordini del rabbino Arié, qui la razionalità è prigioniera dell'«apparenza assurda» che «si imponeva con l'evidenza delle cose concrete», «un nemico invisibile, forse l'insensatezza, l'impossibilità dello scenario entro cui era rinchiusa» (L, OII 90). L'effetto complessivo, tuttavia, mi sembra lo stesso in entrambi i racconti: da una condotta sorda alle richieste altrui – anche dell'Altro che è in noi stessi – derivano disagio e dolore. Questa è in parte una constatazione della necessaria sofferenza che caratterizza la condizione umana, e in parte una proposta etica per una vita migliore, la proposta di non reprimere in modo

programmatico ciò che non è strettamente razionale.

Il punto di vista della narrazione è quello di alcuni turisti occidentali, per i quali senso e possibilità sono dettati dalla razionalità e non riescono quindi a venire a capo di ciò che hanno di fronte. La comprensione può venire solamente dall'incontro tra uomo e bestia, l'incarnazione della razionalità. Tuttavia, questa è una condizione non accettabile dalla ragione, la quale può comprendere il mondo esclusivamente secondo le proprie regole. A sottolineare tale difficoltà troviamo qui una delle figure retoriche predilette da Levi, la *mise en abyme*, tecnica la cui complessità è in questo caso amplificata dal fatto di essere operante all'interno del racconto e non a partire da un livello metanarrativo esterno alla vicenda. Infatti, i turisti assistono ad un comportamento ostinato ma che non dà risultati – quello della bestia – che replica la loro esperienza di osservatori interdetti; e il lettore osserva tutto ciò da una distanza ulteriore. Come i mendicanti che vogliono cacciare la bestia, i turisti vengono dall'esterno e tentano di comprendere le forme del tempio con i propri strumenti razionali, i quali però si rivelano inadeguati:

Ci sforzammo inutilmente, i Torres e noi, di venire a capo di questa apparenza assurda, che svaniva se ci avvicinavamo, ma si imponeva con l'evidenza pesante delle cose concrete se osservata dalla distanza di qualche decina di metri. Claudia scattò qualche fotografia, ma senza fiducia: la luce era troppo scarsa. (90)

L'avvicinarsi e allontanarsi degli osservatori è analogo alla carica della bestia, così come anche l'intenzione di sfruttare il debole spiraglio luminoso offerto dalla ragione tra quei cumuli di rovine:

La bestia puntava verso una delle aperture, la meno angusta e la più sgombra da sfasciumi. Cozzò contro gli

stipiti, come se, cieca di collera, non li avesse visti; vi si incastrò per un attimo, emise un ruggito di dolore e si trasse indietro; l'architrave di pietra crollò sgretolato dall'urto, e l'apertura apparve più stretta di prima, ostruita a mezzo dalle pietre cadute. (91)

Questi episodi mettono in scena una volontà ostinata che si sforza di utilizzare i mezzi di cui dispone per raggiungere i propri obiettivi di comprensione e liberazione da un'impasse cognitiva. La spiegazione di tale dinamica è fornita da uno dei turisti, Claudia, una donna: «È prigioniera di se stessa. Si chiude intorno tutte le vie d'uscita» (91). La ragione, come ogni sistema chiuso, non può sfuggire alle proprie regole, anzi, in alcune occasioni più si ostina ad applicarle ciecamente più si allontana da ogni possibile soluzione di compromesso che permetterebbe perlomeno una comprensione parziale dei fenomeni irrazionali.

L'epilogo di questo intenso incontro insiste su particolari che mi sembrano avvalorare l'interpretazione proposta. Dopo il confronto con dei fatti che si svolgono nell'ombra del tempio, non raggiungibile dalla luce della ragione e non fotografabile, il sole pomeridiano risulta abbagliante; e le lucertole, che stanno annidate «nelle fenditure delle pietre» o «immobili al sole velato, come minuscoli bronzi», se disturbate dalla razionalità impertinente che vuole osservare tutto da vicino, analiticamente, «si lascia[no] cadere nel vuoto» (91). Il racconto insiste fino alla fine sull'impossibilità di ridurre uno dei due poli all'altro: la ragione non può comprendere tutto, anche se spesso non vede i propri limiti e si scontra inevitabilmente con essi. Ma nemmeno rifiutare la razionalità in nome di una libertà irrazionale (magico-religiosa, in questo caso) può essere una soluzione: i mendicanti stanno «accovacciati al riparo dal sole», pronti ad attaccare la bestia e ad assimilarla nel proprio corpo tramite un rito magico

che prevede la sua fagocitazione; tuttavia, ciò non può avvenire, perché «la bestia non uscirà mai» (92). Ragione e irrazionalità sono due principi radicalmente diversi, coesistenti e irriducibili l'uno all'altro. Levi ci mostra ciò ambientando una storia nel regno di Lilít, un mondo che non può essere descritto e compreso in termini razionali, ma da cui la ragione non può svincolarsi.

La tensione tra due principi opposti e complementari è una caratteristica ricorrente in molti dei racconti e Lilít può essere considerata la madrina del polo non razionale in tale incontro-scontro. Le figure associabili a lei in base ad uno dei tre aspetti che ho messo in evidenza – di individuo libero, donna e diavolessa – hanno la funzione di affermare una diversità irriducibile e l'esistenza di più di una verità. Questa condizione apparirà sempre come una sfida nei confronti della ragione, e Levi nei propri racconti rappresenta alcune delle possibili manifestazioni di tale tensione, variando la scala di grandezza su cui le sue narrazioni si soffermano. Ad esempio, ne *La bestia nel tempio* il conflitto è cognitivo, mentre nel racconto *Ammutinamento* il fuoco della lente di osservazione è tarato su scala ecologica, mettendo in scena relazioni tra esseri umani e i regni vegetale e animale.

#### 4. *Ammutinamento* (1968-70)

Il racconto *Ammutinamento* è collocato, nella raccolta *Vizio di forma*, subito dopo *Il servo* e prosegue un tema lì introdotto, quello del tentativo di una creatura di asservirne un'altra per i propri scopi. È questo un tema centrale nel mito di Lilít, che viene qui rappresentato dando spazio ai punti di vista delle rispettive parti in causa, grazie anche alla figura mediatrice di Clotilde Farago, una bambina in grado di parlare con piante e animali.

La chiave del racconto è la capacità di dialogo, istanza

che si articola nella narrazione in diverse forme ed è presente in diversi gradi di cooperazione tra le parti: dalla totale incomprendione fra il narratore e la terra, agli sporadici e «rudimentali» scambi tra vicini di casa umani, all'intensa comprensione e comunicazione fra Clotilde, piante e animali.

Clotilde è diversa. L'abbiamo vista crescere di estate in estate come un pioppo, e adesso ha undici anni. È bruna, snella, ha sempre i capelli che le cadono sugli occhi, ed è piena di mistero come tutte le adolescenti; ma era misteriosa anche prima, quando era rotonda, alta due spanne, e sporca di terra fino agli occhi, e secondo ogni apparenza imparava a parlare e a camminare dal cielo direttamente, o forse dalla terra stessa, con cui aveva un rapporto evidente ma indecifrabile. (OI 718-19)

Clotilde non è l'unica ad avere delle abilità straordinarie, e ciò è rilevante dal punto di vista etico perché implica che la capacità di dialogo non sia un dono sovranaturale ma una virtù che può essere appresa e sviluppata: «Le ho chiesto se parla con le altre piante, e mi ha detto che certamente. Anche suo padre e sua madre, ma lei meglio di loro: non è proprio un parlare con la bocca, come noi, ma è chiaro che le piante fanno dei segni e delle smorfie, quando vogliono qualche cosa, e capiscono i nostri» (719-20).

Il valore del dialogo emerge principalmente in relazione alla violenza nei confronti della libertà individuale, ed è reso esplicito dal narratore:

Secondo Clotilde, tutto quello che cresce dalla terra, ed ha foglie verdi, è «gente come noi», con cui si trova modo di andare d'accordo; appunto per questo non si deve tenere piante e fiori nei vasi, perché è come chiudere le bestie in gabbia: diventano o stupide o cattive, insomma non sono più le stesse, ed è un egoismo nostro

metterle così allo stretto solo per il piacere di guardarle.  
(OI 720; cfr. *Perché gli animali sono belli?*, 1980, RR,  
OII 1383-87)

Il dialogo è dunque possibile e doveroso anche tra specie diverse: bisogna ascoltare, «cercare di non perdere la pazienza e farsi capire» (OI 720); gli uomini non hanno alcun diritto di sfruttare le piante per i propri fini. Ma nemmeno Clotilde, la quale è così ben disposta al dialogo interspecie, è un esempio di virtù pura, ha anche lei i suoi limiti: non parla con la gramigna perché «ammazza le altre piante, e lei non muore mai», e giustifica il proprio comportamento dicendo che questa «fa eccezione, perché non viene dalla terra, ma da sottoterra». Così anche la creatura più disposta e abile al dialogo sembra rinunciarvi proprio nel caso in cui sarebbe più necessario, ossia per fermare un comportamento dannoso che porta alla distruzione di molte piante. In questo caso Clotilde si comporta come Adamo e Dio, i quali non hanno saputo dialogare con Lilít e la Shekhinah, e hanno dato avvio a situazioni conflittuali dolorose. Questa debolezza non stupisce più di tanto, perché Levi cerca sempre di offrire situazioni reali, con tutte le idiosincrasie della vita quotidiana, mostrando esempi di virtù incarnate, non astratte, che talvolta possono essere difettose.

Diversità di posizioni e punti di vista si incontrano sia sul fronte umano sia fra le piante, in una gamma di sentimenti contrastanti e coesistenti che va dalla cooperazione, alla diffidenza, all'odio. Il narratore e la sua famiglia provano «invidia e ammirazione» per i vicini Farago, e pensano che questi «non ci vogliono insegnare troppe cose: che, non si sa mai, non ci venisse in mente un giorno o l'altro di rubargli il mestiere» (718). E ipotizzano anche che «forse non vogliono responsabilità, o si rendono conto che una maggiore intimità e confidenza fra loro e noi non è possibile né desiderabile». La distanza fra es-

seri umani viene spiegata come un'ostilità volta a salvaguardare la propria sopravvivenza, o come volontà di non farsi coinvolgere in situazioni potenzialmente spiacevoli per l'ambiente, o anche come una fondamentale diversità che non permette forme più intense di comunicazione, e quindi giustifica positivamente il fatto che non vi sia una familiarità maggiore.

Nel valutare le dinamiche intersoggettive rappresentate, tuttavia, bisogna considerare che il punto di vista tramite cui queste sono presentate al lettore è quello di soggetti con una capacità di dialogo limitata, che si autodefiniscono «dei dilettanti e degli inurbati» che si «nutr[ono] di errori» (718). Così il narratore presenta i Farago come una famiglia poco socievole, e la «rudimentale amicizia» che nasce con loro è «sommaria ed inarticolata». Ma se si considera che la socialità fra esseri umani è un parametro di valutazione parziale, che non rende giustizia dell'ampiezza e della complessità dei rapporti istituibili in un ecosistema che include anche individui non umani, allora le parole di questi «orticoltori» possono assumere un valore diverso<sup>22</sup>. Le parole «[c]i va occhio» o «ci va la mano» possono essere intese come

<sup>22</sup> Cfr. «Les points de vue “imposent” sans en avoir l'air des interprétations, et cela d'autant plus efficacement que cette imposition se produit sous le masque de la plus grande libéralité, comme si des perceptions étaient objectives (alors qu'elles renvoient à une origine particulière), comme si les événements s'étaient ainsi passés, alors qu'ils renvoient à la perspective d'un des acteurs partie prenante de l'action, comme si les choses étaient ainsi alors que leur dé-coupage, leur dénomination sont tributaires d'une axiologie, d'une orientation argumentative qui entend échapper à toute discussion» (Rabatel 112-13). Tenendo conto di questa prospettiva assiologica non credo sia casuale il fatto che il narratore faccia riferimento a sé e alla propria famiglia in termini modesti – «questa nostra umiltà e docilità», «i nostri quattro palmi di terra» (OI 718) – tentando di presentarsi come un osservatore affidabile.

una sottolineatura dell'importanza di forme di ascolto e comunicazione che non sono «proprio un parlare con la bocca, come noi» (719). Fuor di metonimia: il dialogo non vive solo dell'argomentazione logica, con la quale esprimere in modo chiaro e distinto i propri desideri e le proprie volontà, anzi, il ragionamento analogico e l'empatia contribuiscono in modo fondamentale alla costruzione di relazioni e dialoghi<sup>23</sup>.

Divergenze di atteggiamento non sono esclusivo appannaggio degli uomini, agli occhi di Clotilde, infatti, tutte le creature hanno una propria individualità: «non tutte le piante sono d'accordo. Ce ne sono di addomesticate, come le mucche e le galline, che non saprebbero fare a meno dell'uomo, ma ce ne sono altre che protestano, cercano di scappare, e qualche volta ci riescono» (720-21). E come avviene tra gli uomini, ci sono individui più estremisti di altri, i ciliegi che sono più agguerriti degli ulivi e affermano che «[b]isogna combattere l'uomo, non purificare l'aria per lui, sradicarsi e partire, anche a costo di morire o di ritornare selvaggi» (723).

La figura di Lilít aleggia su questo racconto nel suo aspetto di alterità irriducibile alla prospettiva di chi dimostra un atteggiamento dominante, e Clotilde ha il ruolo di educare all'ascolto gli umani che credono di dover rispondere delle proprie azioni ad una qualche autorità astratta – perché «i frutti delle nostre enormità gridano al cielo» (718) – mentre non si rendono conto della responsabilità che hanno prima di tutto nei confronti delle altre creature (umane e non) che vivono sulla terra insieme a loro.

<sup>23</sup> Credo che questo sia un esempio di come l'importanza data da Levi all'attività manuale e all'esperienza corporea sia da interpretare non solo in termini gnoseologici bensì anche in termini etici, come possibile via per costruire relazioni (cfr. il cap. "Amicizia" in Gordon).

### 5. *La ragazza del libro* (1980)

Un altro racconto in cui ha un ruolo cruciale il punto di vista attraverso cui sono presentati gli eventi è *La ragazza del libro* (L, OII 175-79). Gli effetti che si possono ottenere con le variazioni di prospettiva sono molteplici: in *Ammutinamento* il punto di vista del narratore impone una posizione subalterna a tutte le creature non umane ed è in grado di comprendere solo forme di comunicazione verbale; ne *La ragazza del libro*, invece, due punti di vista maschili tentano di presentare una donna come pari dell'uomo, autonoma ma anche una seduttrice fiera e combattiva. A mio avviso, questa diversa configurazione prospettica della narrazione è un indice della consapevolezza etica di Levi, il quale si rende conto che l'affermazione di un punto di vista implica che i valori e i limiti dell'osservatore modellino la rappresentazione di eventi, persone e relazioni. Che si tenti di subordinare qualcuno o di descrivere il suo ruolo in un rapporto, si corre sempre il rischio di violarne la libertà di autodeterminazione, così come fanno Dio e Adamo con Lilít.

*La ragazza del libro* sviluppa il tema dell'imposizione di un punto di vista accanto e in congiunzione a quello della memoria. Il libro menzionato nel titolo è composto dalle «memorie di un soldato inglese» (177) che racconta le avventure da lui vissute in Italia durante la seconda guerra mondiale. Il contenuto del libro è sintetizzato seguendo la lettura che ne fa Umberto, il protagonista del racconto di Levi, raddoppiando dunque il punto di vista maschile sulla vicenda. Nella narrazione è centrale la figura di Harmonika – una ragazza lituana con cui il soldato ha una relazione e che Umberto incontra molti anni dopo «in riviera» (175) – e in merito alla configurazione dei punti di vista è utile riportare subito ciò che ella afferma alla fine del racconto: «Non ero io a trascinare l'inglese;

io ricordo me stessa molle nelle sue mani, come argilla» (179), come Lilít nel momento della creazione. Nel libro letto da Umberto, invece, la prospettiva maschile del soldato modella Harmonika come Lilít la seduttrice:

instancabile e indistruttibile, brava a sparare quando occorreva, portentosamente vitale: una Diana-Minerva innestata sul corpo opulento (e diffusamente descritto dall'inglese) di una Giunone. [...] La lituana veniva descritta come un'amante senza eguali, impetuosa e raffinata, mai distratta: poliglotta e polivalente, sapeva amare nella sua lingua, in italiano, in inglese, in russo, in tedesco, ed in almeno altre due lingue su cui l'autore sorvolava. (177)

Il punto di vista maschile è successivamente ricalcato da Umberto che tra sé chiama Harmonika «baccante», e che «[s]i sentiva ilare e intento come un bracco sulla pista della volpe; marciò dalla stazione alla Bomboniera con passo militare» (178). Tra i vari elementi del racconto, credo che anche la similitudine mutuata dalla caccia e la specificazione del tipo di camminata contribuiscano ad indicare un atteggiamento autoritario e maschilista: Umberto è talmente esaltato dalla sua scoperta da non chiedersi nemmeno se l'intrusione nella vita privata di un'altra persona sia una cosa lecita, e quando Harmonika gli prende il libro dalle mani «si [rende] conto in quel momento che lo scopo vero del suo ritorno in riviera era stato proprio quello: vedere Harmonika in atto di leggere le avventure di Harmonika» (178). Inoltre, il ricorso ad un linguaggio marziale non è un caso isolato; nelle prime righe, infatti, Umberto viene presentato al lettore come «un uomo d'ordine, che stava dove lo mettevano; se lo avevano mandato in riviera era segno che doveva starci» (175).

Tramite l'inserimento di un racconto nel racconto i punti di vista maschilisti risultano due; tuttavia si può

cogliere anche l'emergere di una prospettiva differente, quella ironica del narratore. Nei pensieri di Umberto vi sono tracce di una virilità autoritaria e grossolana, egli si ritiene infatti un uomo forte dall'atteggiamento deciso, che «detest[a] la riviera, le mezze stagioni, la solitudine, e soprattutto la malattia»; purtroppo per lui, però, l'ironia del narratore è impietosa: il poveretto ha «qualche guaio ai polmoni» e «perciò era di pessimo umore, e gli pareva che non sarebbe mai guarito, che anzi la sua malattia si sarebbe aggravata, e che lui sarebbe morto lì, in mutua, in mezzo a gente che non conosceva; morto di umidità, di noia e di aria marina» (175). Inoltre, sebbene si senta un predatore nei confronti di Harmonika, la sua volontà di controllo e conoscenza sono inconsistenti e si traducono in un atteggiamento sfrontato esclusivamente nei confronti di una persona fondamentalmente immaginaria, conosciuta attraverso un libro. Prima della lettura, infatti, incontrando la signora lituana per strada riesce a parlarle solo una volta, e «[d]opo di allora Umberto non seppe immaginare altri artifici per varare una conversazione» (176). Inetto nelle relazioni, se si prende come parametro di riferimento il suo punto di vista, Umberto fa una magra figura anche con Eva, la sua fidanzata o amante, non riuscendo ad avere un ruolo dominante nemmeno con lei: «[o]gni tanto prendeva il treno e tornava in città per passare la notte con Eva, ma poi se ne ripartiva al mattino tutto triste, perché gli sembrava che Eva stesse abbastanza bene anche senza di lui» (175). Di fronte all'indipendenza dimostrata da questa prima Eva, Umberto è un Adamo che volge il suo sguardo altrove, ad un'altra donna, comportandosi inoltre da ipocrita perché per soddisfare la propria curiosità nei confronti di Harmonika – il proprio voyeurismo – racconta una fandonia alla sua ragazza<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Un'ipocrisia analoga ha un ruolo più di rilievo nel racconto *Breve sogno* (1976, L, OII 200-05). Ma già Gilberto, in *Alcune*

Per quanto concerne il punto di vista femminile, di fronte alla storia del soldato inglese e all'atteggiamento invadente di Umberto<sup>25</sup>, Harmonika dice solamente: «Sì, ricordo una stagione in cui io ero diversa. Mi piacerebbe essere la ragazza del libro: mi accontenterei anche solo di esserlo stata, ma non lo sono mai stata» (179). Nonostante sembri essere attratta dall'immagine di se stessa come donna autonoma e forte, Harmonika non accetta di essere descritta come oggetto del desiderio. L'indipendenza e intraprendenza femminili, infatti, sono trasformate dal punto di vista maschile in caratteristiche erotiche di una donna seduttrice; è così nel racconto dell'inglese, e lei intuisce che sia proprio questo ad alimentare la curiosità di Umberto:

I miei amori... sono questi che le interessano, vero? Ecco stanno bene dove sono: nella mia memoria, scoloriti e secchi, con un'ombra di profumo, come fiori in un erbario. Nella sua [dell'inglese] sono diventati lucidi e chiassosi come giocattoli di plastica. Non so quali siano i più belli. Scelga lei: via, si riprenda il suo libro e se ne torni a Milano. (179)

Harmonika è infastidita dal racconto del soldato e dalla curiosità di Umberto, dalla mancanza di rispetto di

*applicazioni del mimete* (1964, SN), nonostante il suo spirito intraprendente, si dimostra incapace di dialogare alla pari con una donna e si comporta in modo meschino nello sfruttare subdolamente la propria moglie: «Gli chiesi se non gli era venuto in mente di consigliarsi con Emma, di chiedere il suo benessere, prima di disporre di lei in un modo così inusitato. Divenne rosso fino ai capelli: aveva fatto di peggio, il sonno profondo di Emma era stato provocato, le aveva somministrato un sonnifero» (OI 462).

<sup>25</sup>«Umberto, sebbene non invitato, sedette anche lui» (OII 178).

entrambi per la sua identità, come dimostra uno dei rari passaggi di narrazione impersonale: sul volto di lei «si vedevano passare i moti dell'animo come le ombre delle nuvole su una pianura spazzata dal vento: rimpianto, divertimento, stizza, ed altri meno decifrabili» (179). Rimpianto per qualcosa che non è stato, ma stizza per una rappresentazione mistificante: la donna non condivide il punto di vista del soldato.

Sono due i mitologemi elaborati nel racconto di Levi: quello della seduttrice e quello dell'imposizione di un individuo su di un altro. Il modo in cui questi sono intrecciati fra loro e con il tema della memoria rende particolarmente difficile comprendere l'*ethos* autoriale. Paradossalmente, l'imposizione degli Adamo inglese e italiano avviene descrivendo una Lilít lituana indipendente, la quale però non accetta questo ruolo perché vuole che il passato rimanga un ricordo sbiadito. E a fare da contesto alla lettura del libro da parte di Harmonika è la «Bomboniera», casa-cimelio in cui l'anziana signora vive, un luogo in cui il passato è immobilizzato. Gli atteggiamenti dei due personaggi che ricordano non sono però molto diversi, entrambi costruiscono allegorie di un passato che non c'è più, cercando di dargli una struttura rigida: lei di «fiori in un erbario», lui di «giocattoli di plastica»<sup>26</sup>. L'effetto che risulta dall'intreccio di diversi punti di vista con il tema del ricordo è di porre in risalto la retorica di ogni memoria. L'autore prepara gli elementi necessari per un incontro simbolico fra due individui, ma poi mette in scena un fallimento, perché gli sguardi allegorici del soldato e di Harmonika non concedono possibilità di dialogo, di trasformazione. Inoltre, Umberto fallisce come mediatore perché, invece di incoraggiare l'incontro fra le due memorie, prende parte per una di esse ed è conseguentemente respinto dall'altra.

<sup>26</sup> Sulla diversità fra allegoria e simbolo cfr. *supra*, cap. 1, par. 3.

Ricordare e raccontare i propri ricordi sono attività con cui si rischia sempre di distorcere impropriamente il passato, e credo che con la particolare costruzione prospettica di questo racconto Levi ribadisca che dignità e dolore sono implicati in ogni azione e devono pertanto essere sempre tenuti in considerazione. Se non vi è rispetto di ciò non può esserci dialogo né comprensione, e difatti Harmonika caccia Umberto da casa propria, ma continuerà a vivere nel passato irrigidito della Bomboniera.

#### 6. *I figli del vento* (1981)

Oltre che come gioco narrativo di opposizioni di punti di vista, in alcuni casi il tema dell'alterità è esemplificato anche dalle caratteristiche morfologiche dei personaggi. È il caso del racconto *I figli del vento* (L, OII 117-20), in cui il dimorfismo sessuale è l'aspetto manifesto di una diversità più profonda<sup>27</sup>. Il corpo di maschi e femmine della «singolarissima specie di roditori» che abita l'isola di Mahui è molto diverso e ciascun genere ha un nome proprio – «atoúla» i maschi, «nacunu» le femmine (117). «I maschi sono torpidi e pigri, le femmine agili e attive», vivono in branchi separati e le relazioni fra individui dei due sessi avvengono esclusivamente a distanza, in quanto «[g]li uni e le altre sono muti» e «[f]ra gli atoúla non esiste accoppiamento» (118).

Alla separazione intraspecifica si contrappone però una convergenza fra regno animale e regno vegetale, riproponendo un gioco con diversi ordini di grandezza – in questo caso l'ampiezza degli insiemi biologici – che ricorre anche in altri racconti ed è uno degli strumenti

<sup>27</sup> Quello del dimorfismo sessuale è un espediente utilizzato anche nel racconto *Le fans di spot di Delta Cep.* (1986, OII 1297-1300).

etici di Levi (cfr. Gordon, cap. “La misura”):

gli spermatozoi degli atoula sono diversi da quelli di tutte le altre specie animali, e sono piuttosto da assimilarsi ai granelli dei pollini delle piante anemofile. Non hanno filamento caudale, ed invece sono ricoperti da minuti peli ramificati ed aggrovigliati, per cui possono essere trascinati dal vento a distanze rilevanti. (OII 118)

Paradossalmente, proprio a causa di questo ibridismo animale-vegetale tra i due sessi della stessa specie non vi è contatto: una più stretta relazione tra regni biologici differenti porta ad un allontanamento fra individui della stessa specie.

La riflessione morale innescata da questa “storia naturale” è che l’evoluzione e l’ibridismo impongono di riconsiderare le forme di interazione e relazione fra individui e fra gruppi. Il gioco tra scale di grandezza, però, rende difficile prendere una posizione perché un auspicabile avvicinamento tra forme di vita diverse provoca una distanza maggiore tra individui biologicamente più affini. Considerando il racconto nel complesso, mi pare che emerga come questione decisiva quella del corpo come componente non trascurabile nella relazione, nella costruzione di senso attraverso la relazione. Il corpo è medium che permette forme positive di contatto, che compensa l’astrattezza e la normatività dei rapporti, e allo stesso tempo offre dei confini e una materialità su cui è possibile costruire e negoziare un senso (cfr. Ross). D’altra parte, però, c’è il rischio che la presenza corporea offra una facile soluzione a chi vuole evitare di impegnarsi nella relazione tramite il dialogo e la negoziazione di senso con la parola: è questo il caso di Dio e la Shekhinah, coppia il cui rapporto si interrompe nel momento in cui Dio si prende Lilít come amante, preferendo l’immediatezza del corpo ai frutti futuri e faticosamente

guadagnati col dialogo.

I possibili collegamenti tra il mito e *I figli del vento* non riguardano solo la presenza di due polarità in relazione; le nacunu, infatti, hanno tratti somatici che ricordano l'aspetto di Lilít: come la diavolessa è fiamma dalla cintola in giù (*Lilít*, AOI, OII 543), così i roditori femmina di questa specie hanno una coda che «dal fulvo sfuma all'arancio, al rosso acceso, o al porpora» e «si notano di lontano, anche perché è loro abitudine dimenare la coda» (OII 118), facendole sembrare «fiamme aranciate e violette» (119). L'eco del mito è vago ma credo che non sia irrilevante, anche perché i diavoli generati da Lilít sono figli della *vanitas*, *hevel* in ebraico: figli del vento<sup>28</sup>. Così, sebbene i piccoli di nacunu e atoúla non siano creature senza corpo come i figli della diavolessa, il contatto corporeo è assente nell'accoppiamento degli animali. Il risultato è analogo in entrambe le condizioni: l'assenza di corporeità ha delle conseguenze su tutti gli esseri viventi che entrano nel campo d'attrazione di tale unione:

In quei giorni l'intera isola brulica delle fiamme aranciate e violette delle loro code, e il vento si carica di un odore acuto, muschiato, stimolante ed inebriante, che trascina in una ridda senza scopo tutti gli animali dell'isola. Gli uccelli si levano in volo stridendo, si aggirano in cerchi, puntano verso il cielo come impazziti e poi si lasciano precipitare come sassi; i topi saltatori, che di norma è solo possibile intravedere nelle notti di luna, minuscole ombre inafferrabili, escono allo scoperto, abbagliati ed inetti nello splendore del sole, e si possono acchiappare con le mani; perfino le serpi sgusciano come allucinate dalle loro tane, si ergono sugli ultimi anelli e sulle code,

<sup>28</sup> «Ma tutto è vano in lei: ogni sua voglia» (*Lilít*, AOI, OII 543). Cfr. *Qohèlet*: la traduzione di Guido Ceronetti, ad esempio, riporta a seconda del contesto: «soffio caldo», «vapore», «fumo», «alito», «nulla», «polvere», «vento».

e dimenano le teste come se seguissero un ritmo. Anche noi, nelle brevi notti che interrompevano quei giorni, abbiamo sperimentato sonni irrequieti, gremiti di sogni variopinti ed indecifrabili. (119-20)

L'astrazione dell'occasione d'incontro più intimo tra due creature porta ad una generale mancanza di senso. Da ciò si può inferire che il corpo è una componente necessaria per comprendere, per decifrare i prodotti della propria mente (sogni, in questo caso), e per entrare in relazione con gli altri. La parzialità o assenza di un senso è dannosa non solo per chi è direttamente coinvolto nella relazione, ma anche per tutti coloro che ne sono testimoni, poiché vengono trascinati in un vortice «senza scopo», in comportamenti circolari o in situazioni di stallo, analoghe a quella vissuta dal Golem<sup>29</sup>. Non sono solamente le creature nell'orbita degli atoula ad essere inebriate dal rituale di accoppiamento: è facilmente percepibile anche il cambio di ritmo e registro della narrazione, che diventa ammaliante, e la «trappola morale» si fa forte di questo fascino lirico<sup>30</sup>.

Le «nozze aeree e lontane» (120) degli atoula sono intense ma solipsiste, tanto che l'accoppiamento sembra una sintesi dialettica di tipo idealista, in cui i due poli agiscono indipendentemente col fine di generare una nuova unità a cui essi però non partecipano, continuando la propria esistenza individuale. In quest'ottica, si può leggere nel racconto un'esemplificazione di come un incontro tra due alterità che non sia guidato da un'intenzione dialogica – ossia da una compresenza nella relazione – possa

<sup>29</sup> È proprio una volontà esterna al corpo del Golem (gli ordini del rabbino-padrone) a provocare la «ridda senza scopo» in cui esso cade (*Il servo*, 1968-70, VF, OI 716-17).

<sup>30</sup> Una strategia retorica simile è utilizzata anche in *Disfilassi* (1978, L, OII 97-99) e *Quaestio de centauris* (1961, SN, OI 506-07) (cfr. *infra*, cap. 6, par. 2.1 e 3).

portare a comportamenti privi di senso e pericolosi (uccelli «impazziti» che «si lasciano precipitare come sassi», topi «abbagliati e inetti» che si lasciano catturare)<sup>31</sup>. Non si può tuttavia ignorare che l'amplesso è presentato anche come un'occasione di libertà dai vincoli di qualsiasi forma di controllo sulla vita, un momento di creatività assoluta. Ma a questo proposito è doveroso ricordare che in più luoghi Levi invita a diffidare di qualsiasi forma di assolutismo, politico, teologico, razionale, ma anche passionale, come in questo caso.

Vi sono altri racconti che affrontano il tema della sessualità e dell'intensità che nasce dall'incontro fra due creature, anch'essi trappole morali in cui riecheggia il mito di Lilít nel suo aspetto di seduttrice, generatrice di cose vane ma anche protettrice della libertà. In *Disfilassi* (1978, L, OII 93-99), ad esempio, si insiste sull'abbattimento delle barriere tra specie e sulla convergenza tra mondi animale e vegetale, portando a compimento la suggestione della nascita di creature ibride. Ma è in particolare il confronto con *Mercurio* (1968-73, SP, OI 822-32) e *Il passamuri* (1986, RS, OII 898-901) a fornire ulteriori spunti per continuare la riflessione sulle risorse ermeneutiche offerte dal mito di Lilít.

### 7. *Mercurio* (1975)

Alla fine del racconto *Nichel* (1974, SP) Levi presenta le due brevi storie che seguiranno ne *Il sistema periodico* e utilizza delle parole rivelatrici per molti dei suoi racconti di finzione: «due racconti di isole e di libertà»,

<sup>31</sup> È questa una situazione diversa da quella de *La ragazza del libro*, in cui si giunge ad una situazione in cui due prospettive si oppongono senza trovare punti d'incontro (1980, L, OII 175-79).

di cui uno «ambiguo e mercuriale», «il lettore li troverà qui di seguito, inseriti, come il sogno di evasione di un prigioniero, fra queste storie di chimica militante» (OI 803 e 808). Libertà, ambiguità ed evasione sono le parole chiave con cui Levi parla di questi racconti di finzione per distinguerli dagli scritti autobiografici inseriti nella stessa opera, parole che sottolineano una necessità espressiva che ho già avuto modo di mettere in evidenza. Sempre a proposito di ambiguità, è interessante anche una dichiarazione fatta durante la scrittura de *Il sistema periodico*: «Il primo racconto [*Idrogeno*] descrive il mio amore giovanile per la chimica, anzi per l'alchimia; la chimica pare una cosa troppo evidente, priva di velo, di mistero» (1968, OI 1446). Tali affermazioni, fatte in concomitanza con la realizzazione di un progetto narrativo che vuole celebrare le avventure di un chimico, possono essere interpretate come una conferma della propensione di Levi per le soluzioni spurie, e dell'attrazione per ciò che non è immediatamente evidente. Si potrebbe parlare di un tentativo di svincolarsi dall'eccessivo rigore del metodo induttivo sperimentale, confessando un amore per l'abduzione e la figuralità, per i collegamenti e i composti analogici e misteriosi (cfr. *supra*, cap. 1, par. 4).

*Mercurio* non è il racconto a cui fa riferimento Levi nella dichiarazione del 1968, ma l'alchimia è senza dubbio una componente fondamentale sia per lo sviluppo della narrazione sia per comprendere le implicazioni etiche di questa storia «ambigua e mercuriale». Come molti dei racconti nell'orbita del mito di Lilít anche qui vi è una contrapposizione tra punto di vista maschile e femminile, tra il caporale inglese Abrahams e sua moglie Maggie. È Abrahams a narrare la storia della loro vita sull'isola di Desolazione, prima in solitaria e poi in compagnia di alcuni nuovi arrivati olandesi e italiani. Il caporale ha un modo di fare da militare, deciso e pragmatico, e l'opposizione tra il suo punto di vista e quello della moglie è evidente nel modo in

cui parla di alcuni comportamenti che lo fanno sospettare che Maggie sia un'idolatra del «Cranio del Diavolo», una roccia che si trova nella grotta di «Holywell». In effetti, la stessa Maggie ammette di sentire una voce nella grotta ed è convinta che questa pronuncerà «un giorno il nostro destino, e dell'isola, e di tutta l'umanità» (OI 824); inoltre, conosce le erbe medicinali e alcuni incantesimi con cui guarisce il giovane Willem.

La diversità e la parziale incomprendenza tra i coniugi si accentua quando sull'isola arriva Hendrik, un alchimista truffatore fuggito dall'Olanda, con cui Maggie instaura ben presto un rapporto di complicità, parlando «delle sette chiavi, di Ermete Trismegisto, dell'unione dei contrari e di altre cose poco chiare» (825). E successivamente, dopo che nel «pozzo sacro» comincia a sgorgare il mercurio, il rapporto si intensifica e i due si accingono ad «iniziare la Grande Opera», e a fare «la bestia con due schiene» (828)<sup>32</sup>. In che cosa consistano queste imprese alchemiche lo si apprende dalla voce sarcastica di Abrahams:

Quanto alla bestia, [Hendrik] mi ha detto che non è una cosa da spiegarsi in due parole. Il mercurio, per la loro opera, sarebbe indispensabile, perché è spirito fisso volatile, ossia principio femminile, e combinato con lo zolfo, che è terra ardente maschile, permette di otte-

<sup>32</sup>Tischler per parlare della creatura androgina Adamo-Lilít usa la locuzione «figura con due schiene» (*Lilít*, 1979, L, OII 21). Cfr. anche due autori molto amati da Levi: «In età virile [Grangola] sposò Gargamella, figlia del re dei Parpaglioni, bel tocco di manigolda, e loro due d'accordo facevano spesso la bestia a due schiene sfregolandosi il lardo allegramente, così che lei rimase ingravidata di un bel fantlino che portò all'undecimo mese» (Rabelais, libro I, cap. III); «Iago: I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs» (Shakespeare, *Othello*, atto 1, scena 1).

nera l'Uovo Filosofico, che è appunto la Bestia con due Dossi, perché in essa sono uniti e commisti il maschio e la femmina. Un bel discorso, non è vero? Un parlare limpido e diritto, veramente da alchimista, di cui non ho creduto una parola. (829)

L'obiettivo di un alchimista è quello di raggiungere l'unione dei principi maschile e femminile, di ritornare alla condizione originaria in cui uomo e donna sono due aspetti di un'unica entità. Con un obiettivo del genere la vicenda alchemica costituisce senz'altro un'opportunità di evasione per il chimico-autore, offrendogli una libertà fantastica dalla direzione della ditta di vernici con cui ha a che fare ogni giorno. Oltre a tale aspetto, però, l'alchimia è anche il contesto nel quale emerge l'ambiguità annunciata da Levi, un fattore che offre spunti di notevole interesse per un discorso etico.

Abrahams, da uomo pragmatico qual è, non crede a ciò che gli racconta Hendrik ed è convinto che voglia avere rapporti sessuali con Maggie: si dimostra quindi possessivo con la moglie, anche se ammette che «[d]opo vent'anni di matrimonio, a me di Maggie non me ne importa poi tanto, ma in quel momento ero acceso di desiderio per lei, e avrei fatto una strage. Tuttavia mi sono padroneggiato» (829). La situazione di crisi rende manifesta la sua incapacità di avere un dialogo con la moglie, ma la capacità di controllarsi e di volgere in profitto (vendendo il mercurio) la possibile perdita di una relazione risultano essere più importanti della quotidiana assenza di desiderio e di comunicazione. Come Adamo si rivolge a Dio pur di non ammettere la parità di Lilít, e come Dio stesso lascia andare la Shekhinah e si prende la diavolessa come concubina, così Abrahams sceglie di non affrontare il problema che ha con Maggie – una relazione che è come il mercurio, «freddo e fuggitivo, sempre inquieto» (830) – e tenta invece di allontanare gli

elementi esterni che potrebbero rompere definitivamente il matrimonio. Salvo poi, al termine del racconto, rinunciare ad impegnarsi e optare per una nuova donna.

La questione etica, però, non è così semplice. Con il denaro ottenuto dalla vendita del mercurio, infatti, il caporale vuole attuare un progetto concordato con gli altri quattro uomini: comprare delle mogli. Quindi, in teoria, la funzione dell'oro è di risolvere il problema della mancanza di relazioni; anzi, stando alle parole del capitano Burton, incaricato di trovare le donne, l'oro è l'unica soluzione possibile (826). La suggestione di questa chimica delle relazioni umane è che, sebbene la sicurezza (data dall'oro) possa avere una funzione nell'istituire rapporti, è con l'imprevedibilità (del mercurio) che inevitabilmente ci si trova a confrontarsi, una forza che può contrastare l'oro trasformandolo in stagno senza valore (830). Anche lo stato d'animo di Abrahams nell'ultima scena sembra suggerire l'impossibilità di una condizione di equilibrio e di quiete nelle relazioni: «mi dava un'impressione allegra e leggera, come un solletico, e mi faceva venire in mente l'idea di acchiapparla al volo come una farfalla» (831-32). La giovane «dagli occhi grigi» è nuovo mercurio per il caporale, il quale non sembra aver cambiato attitudine nei confronti delle donne e vuole controllare anche la nuova ragazza. Infatti, le considerazioni che fa prima di prendersi una nuova moglie sono, nell'ordine: «che i due bambini avrebbero potuto aiutarci a guardare i maiali; che Maggie non mi avrebbe certamente dato figli», e solo in ultimo «che la ragazza dagli occhi grigi non mi dispiaceva» (831). L'utile prima di tutto. Al contrario, Hendrik e Maggie sono consenzienti, parlano molto e sembrano anche avere un progetto comune, ma non è dato sapere se la loro relazione sarà benefica e prospera per entrambi o se la Grande Opera li distruggerà.

Secondo le affermazioni cautelative dell'autore, in questo racconto l'alchimia ha una funzione di evasione

fantastica, ma sarebbe troppo semplicistico voler dividere nettamente il pensiero di Levi tra un razionalismo illuminista e una figuratività ardita e complessa, individuabile in molti dei racconti che ho preso in esame. A questo proposito, Brian Cheyette ha sottolineato in modo pertinente che «Levi's chemistry is defined throughout as an uneasy mixture of the magic of alchemy and the exactness of physics» (271). Credo che *Mercurio* offra numerosi elementi a favore di questa tesi – così come anche *Il passa-muri* (1986, RS, OII 898-901) – ma vorrei aggiungere che non credo sia l'«esattezza» l'attributo della fisica che Levi ama di più, quanto piuttosto la tensione verso l'ignoto e l'audacia sperimentale di questa disciplina, che nei secoli non ha mai esitato a mettere in discussione le basi su cui fonda le proprie indagini, per poter raggiungere gradi di conoscenza sempre maggiori. A riprova di ciò si ricordi anche che già la tesi di laurea di Levi va al cuore dell'incertezza della fisica e della chimica, in un regno regolato dalla statistica e della probabilità di esattezza, più che da assolute verità di scienza<sup>33</sup>.

#### 8. *Il passa-muri* (1986)

L'ultimo dei racconti nell'orbita del mito di Lilith che prenderò in esame è un ottimo esempio di come nell'enciclopedia mitica evocata dai racconti convergano tradizioni diverse. Il protagonista del *Il passa-muri*, infatti, è un alchimista per cui l'incontro fra principi femminile e maschile si rivela cruciale, ma per certi versi è simile anche ai personaggi prometeici di Levi: all'artigiano Timoteo, desideroso di libertà creativa (*Il fabbricante di*

<sup>33</sup> Cfr. «i fisici esitanti sull'orlo dell'inconoscibile» (Premessa, 1985, AM, OII 632). Sull'interesse di Levi per le scienze della complessità cfr. Mattioda, *Primo Levi* e Pianzola.

*specchi*, 1985, RS, OII 894-97), e ai dottori di *Storie naturali*, rinchiusi nel proprio laboratorio, avidi sperimentatori e tormentatori della materia. L'alchimista Memnone, analogamente a Timoteo, trasgredisce al dettato della propria corporazione, «forte, rigida nella sua ortodossia, riconosciuta dall'Imperatore». Come Prometeo e Galileo, si rifiuta di seguire acriticamente una dottrina che non ha basi empiriche, una conclusione teorica che ignora il comportamento della materia ritenendo che «sostenere che ci fossero quei granelli ultimi, gli atomi, era eresia» (898). Ma per i personaggi prometeici di Levi i limiti all'ingegno e all'agire non sono solamente imposti dall'esterno, c'è anche chi diventa schiavo del proprio lavoro o della propria passione senza accorgersene, come Montesanto (*Imnemagoghi*, 1946, SN, OI 401-08), Leeb (*Angelica Farfalla*, 1962, SN, OI 434-41), Gilberto (*Alcune applicazioni del Mimete*, 1964, SN, OI 460-66) e Kleber (*Versamina*, 1965, SN, OI 467-76).

In un modo o nell'altro queste sono tutte storie di cecità e fallimenti, Memnone invece è diverso da tutti loro: è consapevole della propria prigionia – «[d]elle quattro mura fra cui era rinserrato conosceva ogni ruga, crepa e grumo: le aveva studiate con gli occhi di giorno, con le dita di notte» (898) – e, al contrario di Prometeo, riesce a liberarsi grazie alla propria abilità, tramite lo sforzo creativo più importante per l'uomo, l'antropopoesi, qui esemplificata alla lettera come trasformazione del proprio corpo. La metamorfosi a cui si assiste ricorda quella dello scrittore Casella: «[d]apprima fu solo una gran debolezza, ma poi notò, alla luce della finestrella, che la sua mano si faceva sempre più diafana, finché ne distinse le ossa, tenui anch'esse» (899)<sup>34</sup>. L'uscita dalla prigione

<sup>34</sup> Cfr. «Antonio notò un fatto sorprendente. Quando casualmente levava le mani contro il sole, o anche contro una lampada forte, la luce le attraversava come se fossero di cera; poco dopo osservò che si svegliava più presto dell'usato al mattino,

riecheggia quella di Morandi, raccontata 40 anni prima ne *I mnemagoghi*: «nella prima luce dell'alba emerse nell'aria come una farfalla dalla pupa» (899). Come per Morandi, è la luce ad offrire sollievo dopo l'oppressione dell'oscurità<sup>35</sup>, vincolo momentaneo da cui liberarsi: se però Morandi rifiuta decisamente di entrare nel regno oscuro dello studio medico, spaventato di perdere la propria giovinezza e il proprio vigore<sup>36</sup>, Memnone non fugge, l'oscurità è sua compagna, Ecate, una metà di se stesso che egli accetta, al punto da fondersi corporalmente con essa.

In un arco immaginario che si estende per quarant'anni, marcando l'evoluzione della narrazione di Levi e il suo

e si accorse che ciò avveniva perché anche le palpebre erano più trasparenti; anzi, entro pochi giorni divennero trasparenti in misura tale che Antonio distingueva i contorni degli oggetti anche ad occhi chiusi. Lì per lì non diede peso alla cosa, ma verso la fine di maggio notò che l'intera scatola cranica si stava facendo diafana. [...] Percepiva ormai la luce da qualunque direzione provenisse [...]. sedette sotto una quercia ad attendere che la sua carne e il suo spirito si risolvessero in luce e in vento» (*Nel parco*, 1968-70, VF, OI 680). Mentre la metamorfosi di Memnone è intenzionale e ottenuta con fatica, quella di Casella è subita involontariamente, indice della sua scomparsa dalla memoria dei posteri.

<sup>35</sup> Morandi «si precipitò giù dalle scale e fuori nel sole. [...] Poi si sdraiò sull'erba, con gli occhi chiusi, a contemplare il bagliore rosso del sole attraverso le palpebre. Allora si sentì come lavato a nuovo» (*I mnemagoghi*, 1946, SN, OI 408).

<sup>36</sup> Il numero di negazioni che si accumulano in poche righe è sorprendente, quasi a sottolineare l'angoscia per la possibilità di rimanere incatenato in solitudine in quel paese deserto e la volontà di reprimerla tacendo: «No, non occorre fuggire, lui non sarebbe diventato così, non si sarebbe lasciato diventare così. Non ne avrebbe parlato con nessuno. Neppure con Lucia, neppure con Giovanni. Non sarebbe stato generoso» (OI 408, corsivi miei).

rapporto coi miti, si potrebbe affermare che Morandi-Eracle è il soccorritore di Montesanto-Prometeo ma non ha nessun centauro (Chirone) da offrire per redimere il vecchio, né è in grado di assumere egli stesso il ruolo di creatura ibrida (*I mnemagoghi*, 1946, SN, OI 408). Casella prova ad essere quell'ibrido e si autocrea tramite l'arte, diventando creatura ambigena; il suo limite, però, è l'individualismo, egli tenta di fare tutto da sé e la sua fine è di svanire in luce e vento (*Lavoro creativo e Nel parco*, 1968-70, VF, OI 659 e 680)<sup>37</sup>. Tocca a Timoteo il compito di entrare nella dimensione sociale, di riconoscere l'importanza degli altri per la propria esistenza; il tentativo però fallisce, lo squallore del mondo in cui vive è un ostacolo allo strumento (lo Spemet) che egli offre per l'incontro fra due alterità (*Il fabbricante di specchi*, 1985, RS, OII 897). L'alchimista Memnone porta a compimento tale vicenda: dotato di conoscenze segrete e magiche, egli è in grado di compiere la mutazione da essere umano ad «angelica farfalla»<sup>38</sup>; è luce ed oscurità, spirito e carne, pensatore e abile artigiano capace di plasmare se stesso. La pazienza, la tenacia e la convinzione che gli derivano dall'attenzione a ciò che sensi e intelletto gli dicono lo portano al successo: egli sa di essere una creatura composita e complessa e, soprattutto, sa che non può controllare completamente ciò che è, sa che in lui alberga una parte che deve accettare come un mistero (1986, OII 900-01).

La tensione verso la comunione con l'altra parte di sé emerge in vari luoghi testuali e si arricchisce anche

<sup>37</sup> Si noti l'eco del mito di Lilít, nel suo aspetto negativo, e di *Qohèler*: la solitudine di Casella, come quella di Lilít nel rubare il seme altrui per procreare, non porta a nessun risultato duraturo, è uno sforzo vano che si risolve in vento, *hevel*.

<sup>38</sup> Potrebbe non essere casuale che la sua liberazione venga proprio descritta in questi termini: «nella prima luce dell'alba emerge nell'aria come una farfalla dalla pupa» (OII 899).

dell'evocazione di un'enciclopedia mitica: per la tradizione greca Memnone è figlio di Aurora, ed infatti nel racconto di Levi è «nella prima luce dell'alba» che l'alchimista entra nel mondo dopo essere fuggito dalla prigione (899). Ma l'elemento mitico più forte è la presenza di una donna-dea, Ecate, a cui Levi assegna in modo originale il ruolo di compagna di Memnone, mettendo in scena la convivenza di luce e oscurità<sup>39</sup>. Ma non è solo la sua compagna, è la personificazione di un'alterità che Memnone rispetta e che ritrova in se stesso. L'utilizzo di Ecate come controparte femminile in un racconto che tratta della tensione fra coppie di opposti è una conferma della stratificazione di senso che caratterizza il rapporto di Levi con il mito di Lilít. Vi sono infatti dei tratti convergenti fra Ecate e Lilít: primo fra tutti l'androginia attribuita alla dea greca da alcune tradizioni, ma anche altre caratteristiche più marginali come il fatto, ad esempio, che nella *Bibbia Vulgata* (Isaia 34:14) il nome Lilít è tradotto con Lamia, appellativo di divinità greche chiamate anche «figlie di Ecate» (Atsma, "Hecate").

Gli aspetti di Ecate che interessano maggiormente il racconto in esame sono quello androgino, nonché il ruolo

<sup>39</sup> Ecate è una divinità che accompagna le anime nel regno dei morti, ma alcuni testi antichi associano a lei anche un aspetto luminoso (cfr. Astori). Inoltre, Ecate è una dea triplice, rappresentata come giovane, madre e vecchia, e così la descrive anche Levi, in un ordine cronologico rovesciato che segue l'esperienza di Memnone: «Trovò Ecate. Lo aveva atteso ma era una vecchia; [...] Ecate porse cibo a Memnone giacente. [...] ne esplorò la pelle: era rimasta giovane, la sentì morbida, tesa e profumata» (OII 900). Letture sicuramente note a Levi in cui è citata Ecate sono: la *Teogonia* di Esiodo (vv. 404-52), *Sogno di una notte di mezz'estate* («And we fairies, that do run / By the triple Hecate's team, / From the presence of the sun»; atto 5, scena 1, vv. 383-85), e *Macbeth* (atto 3, scena 5), in cui Ecate, dea notturna, è la regina di tutte le streghe, «un essere spettrale [...] che insegn[a] stregoneria e magia» (Atsma, "Hecate").

di mediatrice a lei attribuito, sia come Enodia (protettrice di porte, crocevia e delle aree liminali in genere), sia come medium tra mondo intelligibile e mondo sensibile<sup>40</sup>. Ecate e Memnone sono come Lilít e Adamo nel momento della creazione, due facce di una stessa entità in cui coesistono alla pari non solo femminile e maschile, oscurità e luce, ma anche corporeità e razionalità. Tuttavia, non è possibile istituire analogie univoche fra il mito di Ecate e il racconto leviano ma soltanto indicare delle suggestioni che nascono dal coinvolgimento della dea greca nella vicenda de *Il passa-muri*. In quest'ottica mi sembra significativo che vi sia una conoscenza condivisa tra i due personaggi – «fece un filtro, secondo un disegno che solo lui ed Ecate conoscevano» (899) – e anche il fatto che Memnone inizia la propria metamorfosi unendo mente e materia:

Spinse con la fronte, la senti fondersi con la pietra, progredire lentissima, e nello stesso tempo fu invaso dalla nausea: era un turbamento doloroso, percepiva il sasso nel suo cervello e il cervello commisto al sasso. (899)

Una fusione in cui vi è l'incontro di luce e oscurità, «in un buio rotto da lampi inspiegabili» (899)<sup>41</sup>.

Oltre alle tracce delle versioni più antiche del mito di Ecate è da segnalare anche una somiglianza con un testo alchemico del XVI secolo, il *Rosarium philosophorum*, in cui le «nozze sacre»<sup>42</sup> sono descritte come un

<sup>40</sup> Nel contesto del neoplatonismo «ad Ecate si attribuisce il potere vitale su tutti gli elementi: essa è il ventre del cosmo. [...] mediatrice per eccellenza di tutti i processi vitali» (Astori).

<sup>41</sup> Cfr. l'interesse con cui Levi in un articolo commenta le osservazioni di uno scienziato olandese: «Visto attraverso le lenti di Houwink, il nostro corpo acquista tratti surreali, ora etere ora creta» (*Il libro dei dati strani*, 1980, AM, OII 722-23).

<sup>42</sup> Le nozze sacre (*coniunctio*) sono una parte della Grande

processo di fusione corporea. L'unione di Memnone e Ecate, infatti, può essere intesa proprio come questo processo: «[s]trinse a sé la donna, e sentì il proprio confine diluirsi nel suo, le due pelli confluire e sciogliersi. Per un istante o per sempre?» (OII 900). L'interrogativo suggerisce che l'intensa esperienza d'incontro con l'altro è possibile solo in una condizione in cui la parte conscia e razionale dell'individuo si attenua: la percezione corporea della coesistenza nello spazio di due alterità opposte porta Memnone a non comprendere la temporalità di tale unione, a non avere coscienza di ciò. «In un crepuscolo di consapevolezza tentò di staccarsi e di arretrare, ma le braccia di Ecate, troppo più forti delle sue, si rinserrarono» (900-01). Ecate è una parte di sé che non può controllare, dotata di una forza che non è sempre possibile contrastare. Ma in quel momento «[r]iprovò la vertigine che lo aveva invaso mentre migrava attraverso la pietra: non più fastidiosa adesso, ma deliziosa e mortale» (901). L'accettazione della necessaria coesistenza di due nature porta ad una sensazione ambigua, deliziosa ma anche mortale, non un ossimoro ma comunque una forma paradossale in tensione dinamica, una forma simbolica. In una situazione apparentemente incomprensibile in cui incoscienza e volontà si fondono non è più possibile distinguere fino a che punto si agisca consapevolmente: «Trascinò la donna con sé nella notte perpetua dell'impossibile» (901).

Nei racconti di Levi vi sono altri due esempi di processi di congiunzione che presentano forti tratti in comune con l'incontro di Ecate e Memnone. Sembra infatti che gli amplessi abbiano un potere enorme, forse proprio perché sono l'incontro fisico di due principi complementari. Così si legge in *Erano fatti per stare insieme* (1987, RS):

Opera (*opus alchemicum*), ossia la «Bestia a Due Dossi» che Levi cita in *Mercurio* (OI 829) (cfr. Jung).

Si unirono infine, nell'oscurità e nel solenne silenzio della pianura, e furono una sola figura, delimitata da un unico contorno; e in quel magico istante, ma solo in un lampo subito svanito, balenò in entrambi l'intuizione di un mondo diverso, infinitamente più ricco e complesso, in cui la prigione dell'orizzonte era spezzata, vanificata da un cielo fulgido e concavo, e in cui i loro corpi, ombre senza spessore, fiorivano invece nuovi, solidi e pieni. Ma la visione superava il loro intendimento, e non durò che un attimo. (OII 867)

Plato e Surfa si uniscono in un'unica figura, espendo una forma di esistenza nuova, qualcosa di diverso da ciò a cui erano abituati e che giudicano «più ricco e complesso», ma anche qualcosa che supera la loro possibilità di comprensione, una totalità relazionale che è maggiore della somma delle sue parti. È impossibile descrivere questa nuova forma nei termini di qualcos'altro, costruire un'argomentazione logica o una sequenza narrativa che la spieghino o illustrino; si può solo intuire, cercando una prospettiva che abbracci entrambi i punti di vista, ma questo tipo di comprensione non può durare che un attimo.

Analogamente, in *Scacco al tempo* (1986, RS) è ribadita la ricchezza emergente dall'incontro fra due alterità, ed è registrato come risultato sperimentale il valore etico (le «energie fattive» sono fondamentali per l'*homo faber*) derivante da una partecipazione intensa e prolungata a questo tipo di esperienza:

Esempio 6. G. G., di anni 27, laureato in lettere neutriane ma temporaneamente imbianchino. Trattato con malleato di rubidio il 25 luglio 1982. Durante il primo amplesso, lungamente desiderato, con la donna che amava, al sommo dell'orgasmo, è riuscito a porsi istantaneamente in condizione di paracronia, cioè a compie-

re su se stesso l'operazione che era riuscita così male a Faust. Riferisce di aver mantenuto l'esaltazione per un tempo che ha valutato in 36 ore, benché i suoi orgasmi normali non durino obiettivamente più di 5-7 secondi. Ne è uscito non soltanto riposato e lucido, ma pieno di energie fattive: attualmente si sta preparando all'ascensione in solitaria invernale della parete sud dell'Aconcagua. (OII 916)

Tutte queste unioni – eco dell'originaria comunione Adamo-Lilít, ma anche Dio-Shekhinah<sup>43</sup> – sono la rappresentazione del processo dinamico che porta alla formazione di un simbolo. Il ruolo di Lilít nei racconti è sostanzialmente quello di ribadire l'esistenza di un'altrità irriducibile e di mettere in risalto la dinamicità di ogni relazione. Nei suoi tre aspetti di giovane, madre e vecchia – di individuo libero e ribelle, di coniuge che vive nella relazione, e di volontà sterile, vana e distruttrice – l'eco di Lilít si riverbera in molti dei personaggi femminili di Levi. Queste figure però non sono mai sole, il loro valore proattivo e simbolico in funzione dell'etica dell'autore emerge nelle relazioni che istituiscono con gli altri personaggi, nelle forme di dialogo che reclamano come un diritto e che danno buoni frutti; ma anche negli esempi negativi di dialoghi interrotti, di incontri insoddisfacenti o fallimentari. Le storie dei Golem mettono l'*homo faber* di fronte alla presenza dell'Altro, sottolineando la necessità di una prospettiva sociale ed ecologica che aiuti a valutare e orientare poiesi e antropopoiesi, le capacità dell'uomo di creare artefatti e modellare se stesso e il mondo. Le storie di Lilít, invece, si collegano a quelle prometeiche insistendo sul dialogo e l'incontro fra

<sup>43</sup> «Nell'unione di Dio con la Shekinà è raggiunta la vera unità dinamica di Dio, al di là della molteplicità dei suoi diversi aspetti, *yichùd*, come i cabbalisti la chiamano» (Scholem, "La dottrina teosofica dello Zòhar" 238).

punti di vista, aspetti fondamentali di ogni costruzione di identità e di ogni etica. Non vi è una priorità logica o cronologica di Prometeo sul Golem e Lilít: i tre miti sono connessi da una complessa rete di relazioni in un'enciclopedia della creazione, un orizzonte fervido di immagini tramite le quali esplorare le possibilità d'azione e ribadire la responsabilità degli esseri umani nella costruzione di un nuovo mondo.

In una prospettiva etica che si riflette in tre miti diversi ma simili tra loro, dando origine a molteplici configurazioni narrative che raccontano vari aspetti di un universo morale in formazione, è lecito domandarsi se esista una figura mitica che possa dare coerenza al progetto etico leviano. L'*inventio* dell'autore trova nel centauro questa forma simbolica che fa convivere gli opposti, è però una questione dibattuta se tale creatura sia un simbolo totalizzante per Levi. Nella conclusione a questo lavoro contribuirò alla discussione cercando di capire se la figura del centauro possa effettivamente sintetizzare in sé le varie sfumature etiche esemplificate nei racconti.



## CONCLUSIONE

### *A proposito di ibridi e centauri*

siamo estremisti: ignoriamo le vie intermedie [...]. Eppure dovremmo respingere questa nostra innata tendenza alla radicalità, perché essa è fonte di male. Sia lo zero, sia l'uno, ci spingono all'inazione.

*(Eclissi dei profeti, 1984, AM, OII 855)*

#### *1. Il titano, il centauro e gli Altri*

In una versione molto nota del mito, Prometeo viene liberato grazie al sacrificio del centauro Chirone. Questi, essendo una creatura immortale, è infatti costretto a soffrire per l'eternità a causa di una ferita infertagli da Eracle, il quale chiede a Zeus di accettare che il centauro prenda il posto di Prometeo. Il titano aveva perso la propria immortalità come conseguenza delle pene inflitagli da Zeus ma la riconquista grazie allo scambio con Chirone, il quale può così morire e porre fine alla propria sofferenza (Apollodoro I, vv. 119-20 e II, vv. 83-87).

Per comprendere se il centauro possa effettivamente essere il simbolo migliore della condizione umana per Levi si può cercare di rappresentare i rapporti di questa figura con gli altri personaggi mitici presenti nell'opere di Levi ponendo tutti sulla stessa scena. Si assisterebbe

così ad una suggestiva vicenda: Prometeo è relegato ai confini di un mondo che ha contribuito a plasmare, in una condizione di solitudine e impotenza, ed è costretto a confrontarsi con lati di sé che tende a ignorare e con gli altri, con il Golem e Lilít, con cui deve dialogare ascoltando le loro richieste e scendendo a compromessi. Infine giunge Chirone, figura ibrida che incarna molti aspetti delle altre tre e che sceglie di morire per porre fine alla sofferenza di Prometeo. Parafrasando: l'uomo che ha ricevuto i doni prometeici può essere libero di creare e agire nel mondo solamente se riconosce e accetta che la sofferenza è necessariamente parte della vita. Le catene sono vincoli e limitazioni alla propria natura creativa che possono essere spezzate solo da qualcun altro; questa condizione esemplifica il limite di un'esistenza individualista e ci ricorda il dovere morale di agire responsabilmente come ha fatto Chirone, alleviando la sofferenza altrui quando possibile. Su questo punto la morale del *Prometeo incatenato* di Eschilo e quella di numerosi racconti di finzione di Levi concordano: una libertà senza controllo non è bene e la sorte di Prometeo lo dimostra, in quanto egli «infine fallisce trovandosi nel bisogno, nel dolore e nell'insignificanza» (Cassanmagnago 938), moralmente libero ma schiavo della solitudine a cui lo ha condotto il proprio orgoglio e, dunque, «sempre “trattuto da grandi catene” (939; cfr. Th., v. 616)».

Nel quadro dell'etica di Levi, dunque, l'orgoglio di Prometeo e la sua solitudine sono valutati negativamente. È bene invece che l'uomo impari a misurarsi con la propria natura multiforme – con i Golem e le Lilít che trova dentro e fuori di sé – e che impari ad accettare che la sofferenza è fondamento della propria condizione esistenziale. In tal senso, Chirone è il miglior simbolo che l'*inventio* di Levi potesse trovare: maestro delle arti, saggio e giusto, generoso e disposto a convivere con il dolore. Una figura che non è mai univocamente identificabile ed

offre un'apertura ad esiti molteplici, immediatamente riconoscibile per tale proprietà, in quanto la incarna come animale ibrido. Ma che il centauro sia il simbolo perfetto della condizione umana è solo un'aspirazione, e un'ipotesi che può guidare l'interpretazione dei racconti.

La prima proposta di analogia fra uomo e centauro avviene nel 1946 o 1957 nel racconto *Il sesto giorno* (SN, OI 529-47; cfr. *supra*, cap. 2, par. 4), e nel 1961 il suo valore di simbolo della condizione umana è sancito da *Quaestio de centauris* (SN, OI 505-16); cronologicamente, dunque, è plausibile ritenere che il centauro sia il simbolo che Levi sceglie per dare fondamento al superamento dell'esperienza concentrazionaria e per consolidare il ruolo della propria attitudine scientifica in rapporto all'attività di letterato:

Nel momento del distacco dall'esclusivo ruolo testimoniale, così da diventare un po' più scrittore e un po' più chimico, Levi sembra prepararsi il terreno, mitologizzando i propri presupposti epistemologici, scegliendo il centauro come proprio simbolo araldico, facendo riferimento a quell'universo di proto-scienza che è l'immaginazione mitica, «poesia delle origini», «intuizione panica dell'universo» [*La Cosmogonia di Queneau*, 1982, AM, OII 769]. (Antonello, “La materia, la mano, l'esperimento” 84)

Ciò nonostante, sembra più difficile accettare il centauro come simbolo definitivo dell'epistemologia e dell'etica di Levi. Infatti, come si è visto nei capitoli precedenti, durante tutta la sua produzione letteraria l'autore si rivolge anche ad altri miti e costruisce altri simboli per esplorare questioni importanti quali il rapporto con l'ambiente, con gli animali, con la tecnica e le relazioni fra individui. Credo quindi che per cogliere al meglio tutte le sfumature dell'etica e della retorica leviana sia

più opportuno considerare il centauro come una tra le figure dell'enciclopedia della creazione, uno dei simboli di cui l'autore si serve per esemplificare la complessità della natura umana e delle relazioni con il mondo e con gli altri. Detto ciò, è innegabile che Chirone sia la figura che più si avvicina ad incarnare gli aspetti più importanti dell'etica leviana, ma nessuno dei personaggi che si incontrano nei racconti gli somiglia pienamente; nessuno potrebbe perché Levi non è interessato agli dei e agli eroi, è invece interessato agli uomini comuni e al modo in cui essi si misurano con le proprie capacità, con la propria libertà e con la sofferenza.

Del *Prometeo liberato* di Eschilo non ci sono rimasti che pochi stralci e, suggestivamente, anche molti dei racconti di Levi possono essere letti come ipotetici frammenti di un'opera il cui intento è di proporre un Prometeo liberato e trasformato che sia più consapevole delle proprie responsabilità e dei propri limiti. Questo individuo ha grandi capacità ma sa riconoscere e rispettare le esigenze degli altri e del mondo che cambia intorno a sé; ricorda che la propria vita è segnata da una sofferenza dovuta al fatto di avere dei limiti, di non comprendere sempre i propri desideri e la propria volontà, e quindi di non avere il diritto di imporre la propria ragione. Il Prometeo liberato di Levi non è il superuomo voluto da Ormuz (*Il sesto giorno*, 1946, 1957, SN, OI 533), è una creatura multiforme che ha conosciuto la sofferenza dei vincoli posti da un'esistenza corporea e vuole sforzarsi di avere un atteggiamento che gli permetta di cogliere le antinomie della vita. Sull'importanza del centauro come figura che esprime questa volontà è già stato scritto molto, ma per comprendere il suo ruolo nel contesto della proposta etica dell'autore è utile esplorare come avvenga la trasformazione del centauro in simbolo e anche valutare il suo valore in relazione alle altre figure mitiche.

## 2. *Quaestio de centauris* (1961)

I racconti di Levi presentano un grado di coesione enciclopedica piuttosto elevato e il mito della creazione, affrontato per la prima volta ne *Il sesto giorno* (1946, SN), viene recuperato in modo esplicito anni più tardi, ricorrendo in particolare alla figura del centauro. Così come avviene ne *Il sesto giorno*, il racconto delle origini fa emergere la questione della spaccatura paranoica, anzi, in questo caso è proclamata l'esistenza di una vera e propria questione degli ibridi, una *Quaestio de centauris*<sup>1</sup>.

La versione cantauresca della creazione proposta in questo racconto riprende le preoccupazioni che tormentano Ormuz, ribadendo quale sia la divisione che ossessiona Levi e affrontandola più in profondità (cfr. *supra*, cap. 2, par. 4.4). Ciò che emerge da questo secondo incontro con lo stesso tema è una posizione più complessa ed ambigua che, a mio avviso, esprime la volontà di trovare un'armonia tra ragione e passione piuttosto che la frustrazione data dalla mancata accettazione del caos «incastonato nel [...] corpo» (*Il sesto giorno*, 1946, SN, OI 545): la paranoia rimane ma l'atteggiamento cambia. Ormuz è inevitabilmente di parte, in quanto manifestazione di uno solo dei poli del dualismo zoroastriano, e pertanto può etichettare gli istinti sessuali come qualcosa di «sozzo»; inoltre, l'intervento del Dio onnipotente tronca ogni dialogo o riflessione sulla condizione umana. I centauri, invece, sono creature che vivono manifestamente la duplicità in questione e, di conseguenza, il mito

<sup>1</sup>Il titolo del racconto è stato modificato per includerlo in *Storie naturali* (1966): una versione precedente era apparsa nel 1961 sul quotidiano *Il Mondo* con il titolo *Il centauro Trachi* (OI 1438). Cfr. «Io credo proprio che il mio destino profondo (il mio pianeta, direbbe don Abbondio) sia l'ibridismo, la spaccatura. Italiano, ma ebreo. Chimico, ma scrittore. Deportato, ma non tanto (o non sempre) disposto al lamento» (1981, CI 186).

della loro origine verte sull'incontro dei due aspetti. Da un lato si ha un mito quasi farsesco, in cui il dualismo che oppone bene e male, ragione e passione, Ormuz e Arimane, si scontra con l'inesorabilità dell'atto divino. Dall'altro, con la *quaestio de centauris*, a tale racconto subentra un mito tramandato da creature ibride, in cui «le virtù dei genitori si esalt[ano] a vicenda» (*Quaestio de centauris*, OI 507), piuttosto che essere un «simbolo beffardo» (*Il sesto giorno*, OI 545).

La posizione autoriale rilevabile nel racconto, tuttavia, è piuttosto complessa: non si dà mai una situazione di equilibrio tra i due poli, né nella vicenda di Trachi, né nelle leggende sui centauri, e nemmeno nell'atteggiamento del narratore. Si nota una continua oscillazione fra un'attitudine razionale, evidente nella volontà di controllare e spiegare tutto, e una fascinazione per la fecondità dell'unione di due alterità. Questa dialettica è riscontrabile in tutti e tre i livelli narrativi menzionati: nel tono utilizzato dal narratore (par. 2.1), nelle azioni di Trachi (par. 2.2) e nel racconto mitico (par. 2.3).

### 2.1 Il narratore

Il racconto è impostato con un tono scientifico-didascalico nelle prime pagine, in cui sono esposti usi e costumi dei centauri<sup>2</sup>, e un tono cronachistico nel lungo epi-

<sup>2</sup>Locuzioni che esemplificano l'uso di questo tono sono: «quanto andrò esponendo»; «è notevole che» (OI 505); «sarebbe da spiegarsi, secondo alcuni»; «a chiunque abbia considerato con qualche attenzione [...] non può essere sfuggito che ivi non è mai fatta menzione» (507), ecc. Cfr. «Levi connects Trachi to traditional representations of the man-beast by citing classical and medieval sources, some historical (the Venerable Bede) and others fictitious (Ucalegon of Samos), thereby compounding the levels of the fantastic in the story by using

logo, dove si ricostruiscono in rapida sequenza le ultime vicende di Trachi<sup>3</sup>. Tali modalità discorsive – in cui i fatti sembrano presentati da un punto di vista impersonale – sono decisamente marcate nel racconto creando così un effetto documentaristico. L'esposizione pseudo-scientifica, tuttavia, subisce talvolta delle intensificazioni del *pathos*. Ad esempio:

questo fango [...] non appena il sole lo toccò, si copri di germogli, da cui scaturirono erbe e piante di ogni genere; ed ancora, ospitò nel suo seno cedevole ed umido le nozze di tutte le specie salvate nell'arca. Fu un tempo mai più ripetuto, di fecondità delirante, furibonda, in cui l'universo intero sentì amore, tanto che per poco non ritornò in caos. (OI 506)

Oppure, tramite la ripetizione anaforica:

tutto germinava, tutto dava frutto. Ogni nozza era feconda [...]; né solo ogni nozza, ma ogni contatto, ogni unione anche fugace, anche fra specie diverse, anche fra bestie e pietre, anche fra piante e pietre. (506)

Queste variazioni di stile sono dovute principalmente ad un cambiamento nel tono dell'enunciazione, con il passaggio da una prosa distaccata ad una narrazione che sembra mostrare un coinvolgimento e un appassionarsi al tema del discorso. Tale variazione è riconducibile a due

invented sources to support the existence of mythical beings, a "retorica documentaristica" recurrent in fantastic narratives which serves to confirm seemingly miraculous events or characters (Lazzarin 25)» (Beneduce 43).

<sup>3</sup>Ad esempio: «Il resto della storia fu da noi ricostruito faticosamente, nei giorni che seguirono, su testimonianze e su segni» (513); «quanto fece nella scuderia lo sappiamo da un testimone oculare» (514), ecc.

strategie retoriche differenti: potrebbe trattarsi di un'enfaticizzazione del tono didascalico, cioè di abbellimenti retorici con cui si vuole rendere più persuasivo l'insegnamento, oppure potrebbe essere un esempio di discorso riportato, in cui il narratore cita implicitamente le parole dell'emozionato Trachi. Entrambe le ipotesi sono valide poiché l'unico indizio testuale è un'avvertenza del narratore – «quanto andrò esponendo è il frutto di quei nostri lunghi colloqui» (505) – che non permette di stabilire il grado di rielaborazione con cui sono presentati quei dialoghi e, di conseguenza, non legittima una decisione a favore dell'una o dell'altra ipotesi.

Ad ogni modo, l'effetto sul lettore è lo stesso in entrambi i casi: la percezione di una variazione dell'enunciazione genera difficoltà nell'interpretazione dell'*ethos* autoriale che emerge dal racconto. Il lettore si trova di fronte a messaggi ambigui: da un lato si afferma che fu «la seconda creazione la vera creazione», un'epoca «in cui l'universo intero sentì amore» e da cui nacquero «i connubi più felici» (506 e 507), dall'altro si insinua la repressione del divieto biblico per questi atti originari, segnati da uno «spasimo sanguigno e vietato, l'attimo di pienezza umano-ferina in cui furono concepiti» (507; corsivo mio)<sup>4</sup>.

Nel contesto dell'intero racconto, in cui è dominante un'esposizione impersonale, mi sembra notevole che questo divieto sia espresso in prima persona dal narratore: «questo anch'io credo per fermo (e lo attesta la storia che sto per raccontare), che [...] si tramandi in essi [...] la cecità rossa dello spasimo sanguigno e vietato» (507; corsivo mio). Nel luogo testuale in cui il narratore si manifesta esplicitamente viene sancita una repressione, un rifiuto morale di quel mito originario che fino a questo

<sup>4</sup>Probabilmente il riferimento è al «divieto mosaico dei “kilàim”, i miscugli illeciti» (*Un loico indomito*, 1980, RR, OII 1473).

punto era stato presentato in modo ambiguo, in parte con tono distaccato e in parte suscitando l'empatia del lettore tramite l'accrescimento del *pathos* narrativo.

Credo che un racconto in cui si avverta la presenza di messaggi conflittuali come quelli appena rilevati lasci intruire la presenza di una costruzione retorica basata su un meccanismo dialogico nascosto, analogo a quelli che ho già avuto modo di mettere in luce per i racconti sul Golem e su Lilít. L'autore sembra costruire il proprio discorso senza proporre dei valori di riferimento certi e si avverte una tensione dovuta all'alternarsi di elementi contrastanti. Da un lato si incontrano riferimenti – espliciti e impliciti – ai valori dominanti nella società contemporanea, cioè la religione e la razionalità del sapere scientifico; dall'altro vi sono esemplificazioni di atteggiamenti e valori in conflitto coi primi. Nello specifico, nel racconto centauresco sull'origine di tutte le creature, tramite la variazione dell'enunciazione è reso possibile un indebolimento della tradizione religiosa giudaico-cristiana, la quale è momentaneamente dimenticata per lasciare spazio ad una partecipata narrazione delle leggende dei centauri. L'atteggiamento scientifico col quale è impostato il resoconto sui costumi di queste creature ibride, invece, in più di un'occasione ottiene delle deroghe dovute al coinvolgimento emotivo del narratore. Basti ad esempio: «[p]oiché non ho ragione di dubitare su quanto di se stesso Trachi mi narrò, devo dunque invitare gli increduli a considerare che vi sono più cose in cielo ed in terra di quante la nostra filosofia ne abbia sognate» (508).

Vi sono anche altri fenomeni retorici riguardanti l'enunciazione che fanno emergere ambiguità interpretative: oltre a un contrasto nelle parti più descrittive, si nota la comparsa di momenti lirici nell'incipit e nella parte centrale del racconto, in cui il narratore presenta vicende della propria infanzia con Trachi, spesso intervenendo con considerazioni emotive a commento della narra-

zione: «ho passato con lui molte ore memorabili, ed altre bellissime di estate» (505). Analogamente, viene reso noto il rapporto familiare in cui era coinvolto il centauro: «una forma di affetto esclusivo e geloso che tutti gli portavamo» (511); e il narratore confessa il proprio stato d'animo nel rievocare quei momenti: «mi pesa scrivere questa storia. È una storia della mia giovinezza, e mi pare, scrivendola, di espellerla da me, e che dopo mi sentirò privo di qualche cosa forte e pura». Anche in questi casi si verifica una variazione del tono dell'enunciazione.

La mia ipotesi è che non vi sia una chiara scelta assiologica per l'uno o per l'altro polo e che, in tal modo, l'*ethos* percepito dal lettore sia reso decisamente ambiguo. È possibile che Levi esprima qui la propria volontà di superare il dualismo visibile su più livelli ne *Il sesto giorno* e di lasciare spazio anche all'emotività, agli istinti sessuali e all'irrazionale. Sarebbe questa, dunque, una nuova concezione dell'essere umano, e il centauro è simbolo di tale condizione<sup>5</sup>.

La questione, ovviamente, si presenta complessa anche così: il fatto di aver individuato un simbolo unificatore non risolve il problema della spaccatura paranoica. Diversamente da *Il sesto giorno*, dove è la divinità Ormuz

<sup>5</sup>Queste osservazioni avvalorano in un certo senso la tesi di Alberto Cavaglion per cui Levi avrebbe sviluppato una predilezione per la metafora centauresca solamente a partire dagli anni sessanta: è vero che la riflessione sulla condizione ibrida dell'uomo risale ai primi scritti, ma la trasformazione del centauro in simbolo biografico emerge solamente più tardi ("Primo Levi era un centauro?"). Si tenga presente inoltre che la figura del centauro rivela una grande ricchezza per Levi, il quale lo impiega anche come simbolo del popolo ebraico: «Il popolo ebraico è per Levi un centauro, perché eternamente diviso in se stesso, tra l'appartenenza alla religione dei Padri e l'identità del luogo in cui vive [ma] è proprio questa natura centauresca che ha permesso agli ebrei di vivere il doloroso conflitto ricavandone una saggezza» (Belpoliti, *Primo Levi* 41).

a paragonare l'uomo ad un centauro – quindi il conflitto è rilevato da un soggetto terzo – in *Quaestio de centauris* è un centauro ad essere protagonista, una creatura che vive in prima persona la duplicità in questione, e di cui ci sono riportati i discorsi e raccontate le gesta. Inoltre, viene riferito quello che è il racconto più importante per ogni creatura: la narrazione delle proprie origini, la ricerca delle radici, il mito. Il centauro, dunque, è simbolo, non allegoria o emblema statico della condizione umana: è una forma dinamica che spinge ogni essere umano che incontri tale simbolo a interrogarsi sulla propria esistenza<sup>6</sup>. La spaccatura non si rimargina, ha semplicemente trovato una sua forma, ed è già una conquista titanica per poter gestire la paranoia.

Per capire a fondo l'importanza di tale simbolo, è opportuno prendere in considerazione proprio gli aspetti che distinguono il nuovo centauro da quello del 1946/1957. Finora, infatti, ho ragionato esclusivamente sulle modalità di enunciazione, senza occuparmi dell'elaborazione centauresca del mitologema della creazione e senza considerare le azioni e i discorsi di Trachi. Prima di entrare nel merito, però, è doveroso chiarire il comportamento del narratore e per farlo c'è un episodio chiave da considerare: nel momento in cui ritiene di aver agito male – poiché seguendo le proprie pulsioni irrazionali ha provocato sofferenza ad un amico – non accetta in coscienza questo aspetto della propria duplice natura. Il risultato è che si sente in colpa per ciò che ha fatto ma si deresponsabilizza, non riconoscendo che la causa delle proprie azioni possa essere in se stesso:

Ho avuto subito coscienza di aver male operato: anzi nell'atto stesso; ed ancor oggi ne porto pena. Eppure

<sup>6</sup>Una figura molto simile all'angelo di Paul Valery ("L'ange"; cfr. anche "Petit lettre sur les mythes"). Sul simbolo cfr. Ricoeur e *supra*, cap. 1, par. 3.

so che la mia colpa non è piena, né lo è quella di Teresa. Trachi era fra noi: eravamo immersi nella sua aura, gravitavamo nel suo campo. So questo poiché io stesso ho visto, dove lui passava, schiudersi anzitempo i fiori, ed il loro polline volare nel vento della sua corsa. (513)

La repressione è di tipo esistenziale: il narratore è un individuo che non accetta che gli istinti sessuali siano parte di lui, e pertanto attribuisce la colpa delle proprie azioni ad un'influenza esterna. Il luogo testuale in cui ciò avviene è strategico: il momento di *climax*, ossia la scena immediatamente precedente all'inarrestabile «scioglimento» della tensione che fa sentire Trachi come «un campo di battaglia» (512). La costruzione narrativa di questa scena chiave è caratterizzata dall'accrescersi della suspense, dovuto alla ripetuta ammissione del narratore della consapevolezza di ciò che sta per succedere:

Io fui, e non altri, chi provocò lo scioglimento. [...] Non tradii le confidenze del mio amico: ma feci peggio. [...] era un viottolo cieco, io lo sapevo, e sapevo che Teresa lo sapeva. (512-13)

La suspense generata, però, non trova uno scioglimento, perché il narratore omette di raccontare l'evento annunciato e affida all'epilogo cronachistico la funzione di ricostruire tale episodio "catartico".

Il narratore ammette la propria colpa ma non è in grado di affrontarla, e quindi cerca di evitare le conseguenze di ciò che ha fatto negando di essere responsabile delle proprie azioni. Ma nell'etica di Levi non assumersi le proprie responsabilità è la peggiore delle colpe possibili, tanto più che qui vi è la consapevolezza di quanto fatto: «Ho avuto subito coscienza di aver male operato: anzi nell'atto stesso» (513).

## 2.2 *Trachi*

Le considerazioni fatte riguardano il piano dell'enumerazione, ma per comprendere meglio quale sia il conflitto messo in scena e quali le modalità di manifestazione e interazione dei due campi di forze in gioco è opportuno considerare le novità del racconto *Quaestio de centuaris* rispetto alla precedente comparsa del centauro come analogia della condizione umana.

Uno degli aspetti originali del racconto è la presenza di discorsi e pensieri riportati del centauro protagonista che, nei luoghi testuali in cui sono inseriti, permettono al lettore di avere informazioni su alcuni dettagli della natura dei centauri e di osservare quali conflitti interiori essi vivano. Due sono i tratti interessanti che accompagnano l'utilizzo di tale tecnica narrativa: (i) il lettore vede rappresentata la propria condizione esistenziale tramite un processo di spostamento in cui è un'altra creatura a vivere la scissione e a sforzarsi di comprenderla<sup>7</sup>; (ii) nelle parole e nei pensieri del centauro compare di frequente il tema della procreazione. Per giustificare la ricorrenza del tema il narratore fornisce una spiegazione legata alla leggenda sull'origine dei centauri: «io credo per fermo (e lo attesta la storia che sto per raccontare) che [...] si tramandi in essi [...] la cecità rossa dello spasimo sanguigno e vietato, l'attimo di pienezza umano-ferina in cui furono concepiti» (507). In *Quaestio de centauris*, quando il tema è introdotto tramite discorsi e pensieri riportati, esso assume una funzione ben precisa: esibire apertamente una riflessione sulla condizione esistenziale dei centauri, creature razionali e continenti ma con istinti molto forti e una sensibilità elevatissima. Ad esempio:

<sup>7</sup>Sulla possibilità di intendere le tecniche del «lavoro onirico» come figure retoriche, cfr. Orlando (*Illuminismo, brocco e retorica freudiana*).

Quando partorì la vacca dei De Simone, a duecento metri da noi, affermò di sentirne il riflesso nei propri visceri; lo stesso accadde quando venne a partorire la figlia del mezzadro. Anzi, mi segnalò una notte di primavera che un parto doveva essere in corso; e vi andammo, e vi trovammo una pipistrella, che aveva appena dato alla luce sei mostriattoli ciechi, e stava porgendo loro il suo minuscolo latte.

Così, mi disse, tutti i centauri son fatti, che sentono per le vene, come un'onda di allegrezza, ogni germinazione, animale, umana o vegetale. (510)

In poche righe vengono citati tre esempi di parto, seguiti da una generalizzazione che include ogni (pro)creazione di esseri viventi. Inoltre, subito dopo, il discorso estende la sensibilità centauresca anche alle condizioni preliminari alla creazione – il desiderio e gli istinti sessuali – le stesse per cui Ormuz esprimeva timore e avversione nel racconto *Il sesto giorno* (OI 544-45):

Percepiscono anche, a livello dei precordi, e sotto forma di un'ansia e di una tensione tremula, ogni desiderio ed ogni amplesso che avvenga nelle loro vicinanze; perciò, quantunque abitualmente casti, entrano in uno stato di viva inquietudine al tempo degli amori. (OI 510)

L'incontro con la corporeità delle passioni e del desiderio portano Trachi a vivere una «tensione tremula» che lo agita; ed è notevole che, ancora una volta, l'atteggiamento del centauro nei confronti di tale condizione sia presentato tramite la tecnica del discorso riportato, addirittura nella forma con il minor grado di mediazione, il discorso diretto:

– La mia ora è giunta, o carissimo: mi sono innamorato. Quella donna è entrata in me, e mi possiede. Desidero vederla e udirla, forse anche toccarla, e non altro; desi-

dero quindi una cosa che non si dà. Mi sono ristretto in un punto: non c'è più altro in me che questo desiderio. Sto mutando, sono mutato, sono diventato un altro. (512)

È suggestivo che le parole di Trachi possano essere interpretate con una corrispondenza quasi perfetta tramite il modello del mito proposto da Philippon, la quale afferma che l'incontro fra divenire e essere – quando «la linea retta del tempo dell'accadere passa per il punto di tempo dell'*aion*» (*Origini e forme del mito greco* 11; cfr. *supra*, cap. 2, par. 2.4) – genera un *kósmos symbolikós* che può essere compreso solamente tramite il mito. L'essere di Trachi si è ristretto in un punto ed egli non sa gestire il proprio desiderio poiché è qualcosa che necessita di una metamorfosi per essere compreso. Solamente tramutandosi in simbolo il centauro potrà accogliere in sé il desiderio e l'incontrollabile forza vitale che sente, concedendo loro pieno diritto di esistenza.

La metamorfosi sta avvenendo, e infatti la narrazione prosegue riportando la raggiunta consapevolezza del lato passionale della propria natura da parte del centauro:

Anche altre cose mi disse, che trascrivo con esitazione, perché sento che difficilmente saprò cogliere il segno. Che, dalla sera prima, si sentiva diventato «un campo di battaglia»; che comprendeva, come mai aveva compreso, le gesta dei suoi avi impetuosi, Nesso, Folo; che tutta la sua metà umana era gremita di sogni, di fantasie nobili, gentili e vane; avrebbe voluto compiere imprese temerarie, facendo giustizia con la forza del suo braccio; sfondare col suo impeto le foreste più fitte, giungere in corsa ai confini del mondo, scoprire e conquistare nuove terre, ed instaurarvi opere di civiltà feconda. Che tutto questo, in qualche modo a lui stesso oscuro, avrebbe voluto farlo davanti agli occhi di Teresa De Simone: farlo per lei, dedicarlo a lei. (512)

Nonostante il centauro ora comprenda la propria condizione, il paragrafo è introdotto dalle parole del narratore, il quale pone una distanza tra sé e Trachi, ribadendo la propria incapacità di capire ciò che il suo amico sta vivendo. È questo uno strano caso di *mise en abyme*: lo sforzo ermeneutico del lettore per afferrare il “mistero” della natura dei centauri è riflesso nel tentativo di auto-coscienza del centauro stesso, ma ciò avviene attraverso la mediazione di un narratore i cui limiti sono già stati palesati, accentuando così l’ineffabilità della condizione ibrida.

La metamorfosi, però, non è ancora completa, il centauro sente che l’irrazionale che vive in lui è ancora «in qualche modo a lui stesso oscuro», ma ora è in grado di riconoscere l’esistenza di una metà impulsiva, comprende la duplicità della propria condizione e la scissione che caratterizza le creature come lui. La creatura ibrida vuole esprimere questa condizione, vuole che la complessità della propria natura sia visibile agli occhi altrui e venga riconosciuta. Ma questo non può avvenire e Trachi lo sa:

[Disse che] infine, *conosceva la vanità dei suoi sogni nell’atto stesso in cui li sognava*; e che era questo il contenuto della canzone della notte avanti: una canzone appresa nella sua lontana adolescenza in Colofone, e da lui mai compresa né mai cantata fino ad allora. (512; corsivo mio)

Ecco affermata la spaccatura: la simultanea coesistenza di coscienza e desiderio, di razionale e irrazionale. La metamorfosi del centauro in simbolo è ora completa.

In questo passo è detto anche quale sia lo strumento con cui è possibile esprimere tale condizione: una canzone<sup>8</sup>. Che sia forse una canzone che narra un mito?

<sup>8</sup>Anche il canto di Salomone è l’unica consolazione per il tormento vissuto da Simpson (cfr. *supra*, cap. 3, par. 5.6).

Non vi è risposta a questa domanda, ma una canzone che riesca ad esprimere l'unicità della paradossale esistenza dei centauri può ragionevolmente essere considerata un mito, una storia in grado di dire come elementi opposti e inconciliabili possano convivere simultaneamente nella stessa creatura, nello stesso *kósmos*. Nel racconto è detto che i miti dei centauri sono più razionali di quelli umani, ma qui non vi è qui alcun tentativo di fornire una spiegazione razionale alla metamorfosi di Trachi<sup>9</sup>. Al contrario, si fa affidamento esclusivamente su di una canzone come unico mezzo per poter dare voce ad un'esperienza altrimenti ineffabile, una canzone «da lui mai compresa né mai cantata fino ad allora», quindi presumibilmente non altrettanto razionale quanto il mito riportato nelle prime pagine del racconto.

Che tipo di creatura è, dunque, il centauro creato da Levi? Quali delle varie possibilità semiotiche offerte da questo simbolo sono accentuate? Nelle parti didascaliche è detto che i centauri si distinguono per la loro «continenza abituale», sono creature dotate di un «provvido istinto» (509) e hanno una tradizione «più razionale di quella biblica» (505):

Questi furono fin dall'inizio una progenie nobile e forte, in cui si conservava il meglio della natura umana e della equina. Erano ad un tempo savi e valorosi, generosi ed arguti, buoni alla caccia ed al canto, alla guerra ed alla osservazione degli astri. (507)

Così li descrive il narratore, in un'esposizione impersonale che esprime ammirazione per delle qualità altrui, ma nel momento in cui cambia il punto di vista, ed è

<sup>9</sup>«Le origini dei centauri sono leggendarie; ma le leggende che si tramandano fra loro sono molto diverse da quelle che noi consideriamo classiche. [...] La tradizione centauresca è più razionale di quella biblica» (505).

Trachi a parlare, tutto cambia. Colui che vive in prima persona la duplicità della propria esistenza non usa parole di orgoglio per quella condizione idealizzata ed ammirata da altri, al contrario, esprime tutta l'angoscia per i lati oscuri di sé che non può controllare e da cui rischia di essere dominato: «Quella donna è entrata in me, e mi possiede. [...] Mi sono ristretto in un punto: non c'è più altro in me che questo desiderio» (512). È una condizione paradossale che può trasformarsi in paranoia per l'impossibilità di essere comunicata ad altri; forse solo il canto (il mito? la letteratura?) può essere un sollievo.

Nella tradizione letteraria i centauri sono caratterizzati in modi differenti, a volte sono creature violente e imprevedibili, altre volte sapienti e miti. In questo racconto, Trachi e tutti i centauri sono generalmente presentati come una stirpe dal temperamento affine a quello del saggio Chirone, piuttosto che dei selvaggi ippocentauri della Tessaglia (Atsma, "Kentauroi Thessalioi"); e anche nel momento di crisi, «dal contegno di Trachi nulla si vide della tempesta che lo agitava» (512). Tuttavia, quando è Trachi stesso a parlare, fra i celebri antenati non è a Chirone che fa riferimento, bensì a Nesso e Folo, famosi l'uno per il proprio desiderio sfrenato, l'altro per la propria ira<sup>10</sup>.

Nella tradizione greca e nella *Commedia* di Dante, Chirone è il centauro che è in grado di controllarsi, il maestro a cui viene affidata l'educazione di molti eroi (Achille, Eracle e Asclepio, fra gli altri). Nesso e Folo, invece, nelle leggende greche sono al centro di vicende

<sup>10</sup>La menzione dei due celebri centauri è uno dei riferimenti a *Inferno* XII, in cui si dice di Nesso: «Mal fu la voglia tua sempre sì tosta» (v. 66); e di Folo: «che fu sì pien d'ira» (v. 72). Inoltre, già nel nome del protagonista del racconto leviano vi è un'allusione al centauro Nesso, il quale è un personaggio centrale della tragedia di Sofocle intitolata *Le Trachinie*, dal nome delle donne del coro, abitanti della città di Trachis, in Tessaglia.

che li vedono soggiogati ai loro istinti; nella *Commedia*, tuttavia, acquisiscono uno statuto più ambiguo: per caratterizzarli Dante accenna agli atti di violenza da essi commessi, ma il loro ruolo è di guardiani del primo girone del settimo cerchio, dove sono puniti «qual che per violenza in altrui nocchia» (*Inferno* XII, v. 48). Sono creature impetuose e violente, quindi, ma rappresentano anche la volontà di controllare la violenza. In *Quaestio de centauris* vi sono almeno altre tre citazioni della *Commedia*<sup>11</sup>, pertanto sembra legittimo affermare che Levi abbia tenuto in considerazione il racconto dantesco su Nesso e Folo, conoscendole dunque come figure ambigue.

Nelle leggende greche, i centauri sono protagonisti di episodi di rapimenti e violenze dovuti a cupidigia ma, allo stesso tempo, il più celebre di tutti loro è Chirone, grande esempio di continenza e rispettato maestro di molti eroi valorosi. Nel racconto di Levi, Trachi è una creatura dalla psicologia fortemente umana, partecipe di tutti gli attributi positivi e negativi tradizionalmente associati ai centauri. E il punto cruciale, come ho cercato di mostrare, è che il narratore può comprendere solamente un aspetto di questa complessa personalità: la virtuosità. Così come nell'omissione di raccontare l'incontro sessuale con Teresa è evidente una repressione dei propri desideri, allo stesso modo, nel raccontare l'ardente desiderio e le passioni dei centauri il narratore non fa altro che riportare i pensieri e le parole di Trachi, o si limita ad una ricostruzione cronachistica e distaccata degli abigeti da lui commessi.

Si è visto come il compimento della metamorfosi del centauro in simbolo sia dovuta all'accettazione della coe-

<sup>11</sup> I versi ripresi in modo più evidente sono: «O cieca cupidigia, e ira folle» (v. 49); «[...] io pensai che l'universo / Sentisse amor, per lo qual è chi creda / Più volte il mondo in Caòs converso» (vv. 41-43); «Noi ci appressammo a quelle fiere snelle» (v. 76).

sistenza di due nature, ma questo traguardo non coincide con il raggiungimento di uno stato di pace. Il simbolo è espressione di una tensione continua, e difatti l'intuizione di Trachi è un momento che non può durare perché un qualsiasi elemento esterno – in questo caso il tradimento di un amico – può innescare un processo degenerativo. Sembra dunque impossibile trovare un equilibrio fra le due nature e ciò è sancito anche nell'epilogo, in cui il centauro esibisce uno solo dei due aspetti di sé: è simile al Nesso della tradizione greca, una creatura che non può resistere al desiderio e che non è in grado di controllarsi, al contrario di Chirone o del Nesso dantesco che non teme i bollori del sangue (v. 139). Trachi sembra aver ceduto al desiderio e alla violenza, e l'ultimo gesto che compie sulla scena potrebbe essere nuovamente un'eco di *Inferno* XII, un cedimento al furore come quello dei dannati nel «bollor vermiglio» (v. 101): «l'uomo e la groppa grigia si erano immersi, scomparendo alla vista» (OI 516): la comprensione della natura ibrida è durata un attimo, l'oscillazione verso l'una o l'altra delle due metà non ci permette di trovare un equilibrio<sup>12</sup>.

Il centauro, dunque, è a tutti gli effetti simbolo della condizione umana: figura di compromesso in cui si esprime una continua tensione fra cupidigia e continenza, fra desiderio e razionalità. Il simbolo, però, non è qualcosa di statico, non può essere compreso una volta

<sup>12</sup>Cfr. «il nostro centauro si dilegua in mare: sull'esito della sua fuga disperata nulla di certo si può arguire, ma essa ricorda da vicino la fuga in massa dei lemming verso il mare e l'autodistruzione. Che poi l'uno sia diretto "a levante" mentre gli altri "verso occidente", questa divergenza non sembra rivestire una grande importanza» (Santagostino 193). A mio avviso, invece, il dirigersi a est, verso la Tessaglia, può essere letto come un tentativo di ritorno al luogo di nascita così da poter recuperare appieno la propria originaria forma ibrida, dato che la permanenza fra gli uomini aveva portato Trachi a ignorare il proprio lato passionale.

per sempre ma può solo riproporsi «sempre di nuovo» (Franzini, *I simboli e l'invisibile*), poiché è una forma dinamica (*Bildung*) che stimola una riflessione continua, che «donne à penser» (Ricoeur). In questo senso, Trachi non può essere un centauro ideale perché Levi, al contrario di Dante, non ha alcun sistema teologico o ideologico assoluto in base al quale costruire una «figura adempiuta» (Auerbach)<sup>13</sup>: per Levi non c'è un principio unificatore e dunque è impossibile comprendere ed esprimere univocamente la paradossale convivenza delle due nature, ma la tensione verso questo obiettivo è costante.

### 2.3 Il mito centauresco della creazione

La figura del centauro è evocata in più di un'opera dell'autore ma è il racconto mitico sull'origine che gli permette di condensare in un evento tutte le qualità di questa creatura-simbolo. Levi ama giocare coi miti e crearne di alternativi, facendo convergere tradizioni diverse, e così avviene in *Quaestio de centauris*:

È notevole che anche queste loro tradizioni facciano capo all'uomo arci-intelligente, ad un Noè inventore e salvatore, che fra loro porta il nome di Cutnofeset. Ma non vi erano centauri nell'arca di Cutnofeset: né vi erano d'altronde «sette paia di ogni specie di animali mondi, ed un paio di ogni specie di animali immondi». La tradizione centauresca è più razionale di quella biblica, e racconta che furono salvati solo gli archetipi, le specie-chiave: l'uomo, ma non la scimmia; il cavallo, ma non l'asino né l'onagro; il gallo ed il corvo, ma non l'avvoltoio né l'upupa né il girifalco.

<sup>13</sup> Cfr. la concezione di «simbolo moderno» proposta da Orlando e Eco (*supra*, cap. 1, par. 3).

Come sono dunque nate queste specie? Subito dopo, dice la leggenda. Quando le acque si ritirarono, la terra rimase coperta di uno strato profondo di fango caldo. Ora questo fango, che albergava nella sua putredine tutti i fermenti di quanto nel diluvio era perito, era straordinariamente fertile: non appena il sole lo toccò, si copri di germogli, da cui scaturirono erbe e piante di ogni genere; ed ancora, ospitò nel suo seno cedevole ed umido le nozze di tutte le specie salvate nell'arca.

[...] Fu questa seconda creazione la vera creazione; ch , a quanto si tramanda fra i centauri, non si spiegherebbero diversamente certe analogie, certe convergenze da tutti osservate. Perch  il delfino   simile ad un pesce, eppure partorisce ed allatta i suoi nati? Perch    figlio di un tonno e di una vacca. Di dove i colori gentili delle farfalle, e la loro abilit  al volo? Sono figlie di una mosca e di un fiore. E le testuggini, sono figlie di un rospo e di uno scoglio. [...]

E cos  loro stessi, i centauri: poich  a questa festa delle origini, a questa panspermia, anche i pochi superstiti della famiglia umana avevano preso parte. Vi aveva preso parte segnatamente Cam, il figlio scostumato: dai cui amori sfrenati con una cavalla di Tessaglia trasse origine la prima generazione di centauri. (OI 505-07)

L'origine della condizione ibrida   raccontata attraverso un mito ibrido, inserendo variazioni e impurit  nel mito di *Genesi*. Accettando che nella retorica leviana si attui uno spostamento freudiano dall'uomo al centauro, a mio avviso si pu  interpretare il processo di rielaborazione del racconto biblico come un tentativo di recuperare la funzione mitica di una narrazione che col tempo ha perso la sua originaria forza espressiva. Oltre che dall'analisi retorica, questa ipotesi   avvalorata dagli studi di Gershom Scholem, secondo il quale vi   stata una

trasformazione nel rapporto della tradizione rabbinica con i testi più antichi del *Tanakh*, i quali col tempo sono stati considerati sempre più come narrazioni storiche della vita del popolo ebraico in tempi remoti:

La Bibbia associa ancora le mietiture con quei ricordi storici su cui fonda le tre grandi feste di pellegrinaggio. Di questa connessione per la coscienza viva dell'ebreo in esilio [diaspora post 1492] sono rimaste soltanto debolissime tracce, e anzi: la preistoria che viene qui ricordata non è, per coloro che celebrano, preistoria mitica, che si svolge in un'altra dimensione del tempo, come si potrebbe forse credere, è la storia reale del popolo. [...] Il pathos del ricordo – sebbene vissuto con un sentimento più intenso e profondo – è tuttavia più sobrio di quello dell'evocazione, e c'è effettivamente qualcosa di stranamente sobrio e aspro, nei riti della memoria con cui l'ebreo si richiama alla coscienza la sua identità insostituibile, storica. Proprio quel ritualismo per eccellenza che è quello dell'ebraismo rabbinico manca dunque dell'elemento estatico, anzi orgiastico, che è insito in tutti i rituali mitici. (“Tradizione e nuova creazione nel rito dei cabbalisti” 155)

Forse è proprio questo l'aspetto fondamentale della paranoia: il percepire la tradizione che dovrebbe raccontare la propria identità come «qualcosa di stranamente sobrio e aspro» inadeguato ad esprimere la condizione umana. Per un uomo convinto che il mondo che ci circonda sia caos, un «ambiente per necessità florido e putrido insieme, pullulante, confuso, mutevole» (*Il sesto giorno*, 1946, SN, OI 533), un mito della creazione può essere adeguato solamente se è in grado di includere quell'«elemento estatico, anzi orgiastico, che è insito in tutti i rituali mitici». Ecco dunque che i centauri si offrono all'*inventio* dell'autore come creature ibride che

esibiscono nel proprio corpo una coesistenza irriducibile a qualsiasi discorso controllato. E l'appartenenza di questa figura ad una tradizione che ha ormai perso la sua valenza religiosa, quella greca, permette all'autore di giocare con una grande libertà fantastica ed elaborare un mito adeguato alle proprie necessità espressive.

Levi, quindi, trasforma il mito biblico in una narrazione ibrida con inserti della tradizione greca, ma i riferimenti alle Sacre Scritture sono comunque sostanziosi: vi sono echi di *Genesi* – i versetti sulla creazione dell'uomo dall'argilla e la leggenda del diluvio – e dal *Talmud di Babilonia* viene ripreso un dettaglio sul «nero Cam», del quale si dice che abbia fornicato nell'arca nonostante fosse stato proibito. Nella creazione dei centauri, però, non compare alcun dio: chi ha reso possibile la generazione di questa stirpe è un «uomo arci-intelligente, [...] un Noè inventore e salvatore» (OI 505). Capacità inventiva ed intelligenza siano inseriti come aspetti fondamentali del mito e come condizione di possibilità della nascita dei centauri: la creatura eletta a simbolo dell'umanità non è stata creata da un atto divino, bensì è il frutto di una (fantastica) evoluzione biologica di «archetipi, le specie-chiave».

La struttura drammatica del racconto sembra corrispondere a quella dei mito poiché è costruita su due elementi antitetici: la vicenda è presentata in una cornice che genera l'aspettativa di uno sviluppo narrativo basato su principi razionali – un essere intelligente inventa e costruisce un'imbarcazione per salvare dal diluvio sette specie archetipe, dalla cui combinazione si generano poi tutte le forme di vita – ma questa sobria causalità lineare è in contrasto con ogni legge biologica, tanto che il mito stesso ricorre ad un principio di amore universale come forza propulsiva e catalizzatrice di ogni combinazione. I due principi opposti che convivono nella storia mitica sono gli stessi compresenti in tutto il racconto e che in-

teragiscono nei processi ermeneutici del lettore, il quale è portato a far convergere razionalità e fantasia. Levi costruisce un mito apparentemente razionale che però ha la funzione di narrare la creazione di creature leggendarie: i centauri, in primo luogo, ma anche «i dragoni [...], le chimere e le arpie, [...] i minotauri, [...] e i giganti» (507). A mio avviso, l'espedito genetico-biologico della combinazione tra specie archetipe non sarebbe altrettanto efficace se non fosse inserito in un contesto ricco di elementi fantastici. Come ne *Il servo* (1968-70, VF), anche qui scienza e sovrannaturale convergono nel discorso e l'organizzazione retorica fa interagire le due istanze in modo originale, raggiungendo effetti notevoli. E se ne *Il sesto giorno* (1946, SN) l'uomo è destinato a sentire due poli opposti convivere nel suo corpo, percepito come simbolo beffardo della propria condizione, così anche il centauro

conosce l'antiteticità solo trovandosi in essa; e ciò significa *de facto* che la conosce immediatamente di volta in volta dal "male", se vi si trova (poiché secondo l'esperienza e il senso all'uomo può divenire presente il sì nella condizione negativa, ma non il no in quella affermativa) [...]. (Buber, *Immagini del bene e del male* 22)

Detto altrimenti, nella cornice del racconto, in cui dominano valori razionali e socialmente accettati (scienza e religione), la conoscenza dell'antiteticità avviene tramite l'esperienza dell'irrazionale che si rende percepibile nel corpo. La retorica dei miti di Levi, dunque, sembra essere coerente con le riflessioni presenti in altri racconti e saggi: «spesso chi pensa non è sicuro di pensare, il suo pensiero ondeggia fra l'accorgersi e il sognare, gli sfugge di tra le mani, rifiuta di lasciarsi afferrare e configgere sulla carta in forma di parole. Ma invece chi soffre sì, chi soffre non ha dubbi mai, chi soffre è ahimè sicuro sempre, sicuro di soffrire ed ergo di esistere» (*Un testamento*, 1977, L, OII

147). Ma l'ottimismo degli atti prevale sul pessimismo della ragione: dare «forma di parole» a queste verità è uno degli obiettivi di Levi.

Alla fine di questo percorso sui miti e sui simboli che Levi costruisce credo si possa affermare con certezza che il centauro sia il più forte dei simboli che l'autore potesse trovare. Oltre che per la ricchezza polisemica che deriva dalla tradizione mitica, la pregnanza di questa figura è dovuta anche alla vicenda biografica dell'autore, alla schisi da lui sentita in contesti diversi e tante volte ricordata. Inoltre, la scelta di raccontare un mito centauresco della creazione si rivela straordinariamente efficace perché il simbolo acquista nuovo valore grazie al processo di rimitizzazione. Il mito racconta l'origine del macrocosmo simbolico composto di animali, «erbe e piante di ogni genere» (OI 506), di ogni forma vivente; e tale macrocosmo si riflette nel microcosmo simbolico che sono i centauri.

Detto ciò, tenendo conto della varietà dei significati evocati da Levi tramite i miti di Prometeo, del Golem e di Lilít, può un solo simbolo accogliere in sé la complessità dell'universo semiotico leviano? Il centauro è un microcosmo sufficientemente articolato da poter esemplificare tutte le dimensioni dell'etica proposta da Levi? La mia risposta è: no. Il centauro è un simbolo eccellente ma la portata del discorso etico eccede le possibilità di senso offerte da questa figura. Si è visto come nella ricerca degli strumenti espressivi più idonei ai propri intenti l'autore si rivolga a paradigmi diversi – alla memorialistica, al documentario, al linguaggio giuridico, alla chimica, al mito, al fantastico, alla fantascienza, ecc. Allo stesso modo, nel costruire una proposta etica che ponga l'uomo come soggetto responsabile in un mondo di relazioni eterogenee, riconoscendo la necessità del dialogo come principio organizzatore dei processi di costruzione d'i-

dentità e la socialità, Levi evoca come fondamento più di un mitologema e costruisce più di un simbolo. Il centauro, pur con la sua ricchezza simbolica, non può bastare: una sola forma non è sufficiente per soddisfare la molteplicità di funzioni espressive richieste per costruire una nuova umanità e una nuova etica, perché la peculiarità di ogni essere umano «consiste nell'essere incoerente, non uguale a se stesso nel corso del tempo, instabile, erratico, o anche diviso nello stesso istante, spaccato in due o più individualità che non combaciano» (*Tradurre Kafka*, 1983, RS, OII 941). In un erto senso, Levi «[v]uole promuovere un assetto del mondo che esalti l'individualità e le differenze tra gli elementi, che si componga in un'armonia tra diversità» (Scarpa, "Chiaro/oscuro" 243).

Nel tirare le somme delle osservazioni avanzate in queste pagine vorrei lasciarmi guidare dall'itinerario narrativo proposto in un racconto che, sorprendentemente, ha ricevuto molte poche attenzioni dalla critica. A mio avviso, infatti, *Disfilassi* (1978, L, OII 93-99) mostra una convergenza di molti aspetti dell'etica leviana e seguirne la trama mi permetterà di ricapitolare gli argomenti principali della mia ipotesi ermeneutica.

### 3. *Disfilassi* (1978)

Nell'antichità greca il termine *kentauros*, prima che si attestasse il suo uso esclusivo in riferimento agli ippocentauri, era utilizzato per indicare tutte le creature dalla forma ibrida, metà umani e metà animali (Philppson, *Origini e forme del mito greco*). *Quaestio de centauris* fornisce un esempio di un passato mitico in cui centauri di ogni tipo nascevano dall'incontro fecondo fra specie diverse, ma la narrazione si focalizza su una sola di queste forme ibride, quella degli ippocentauri. In *Disfilassi*, invece, molteplici centauri abitano un «futuro anteriore»

che è il risultato emergente dalle interazioni dell'*homo technologicus* con l'ambiente.

Nella prospettiva di Levi, gli esseri umani sono parte dell'ecosistema e devono sottostare ai processi con cui il sistema tenta di conservarsi. Ciò che rende speciali gli uomini è la capacità di sperare, di guardare al futuro progettando una condizione migliore per sé, per la propria famiglia e per i propri congeneri. E nel mettere in atto i propri progetti dimostrano di avere delle capacità straordinarie: un ingegno estremamente plastico e un'abilità artigiana sofisticatissima con cui possono intervenire in modo anche drastico sulle relazioni dell'ecosistema, modificando in tempi brevi i processi di adattamento e selezione naturale. Sono in grado di mettere a dura prova la legge fondamentale della vita: la conservazione di un'identità in relazione alle mutevoli condizioni dell'ecosistema.

Gli esseri umani hanno a lungo preteso in modo audace e sconsiderato di avere il diritto di imporsi sull'ambiente e sulle creature considerate inferiori, ignorando leggi naturali che sembravano assodate e immutabili; ma all'azione di ogni Prometeo è correlato un insieme di reazioni e mutazioni imprevedibili di tutti gli altri individui che popolano l'ambiente, perché ciascuno tenta di mantenersi in vita e conservare la propria autonomia, i propri valori e la propria cultura. In un ecosistema non vi sono leggi metafisiche che regolano la vita, la vita si autoregola in una rete complessa di connessioni causali che non seguono uno schema lineare e controllabile: una novità introdotta nel sistema «pass[a] dagli escreti alle fognature al mare, dal mare ai pesci e agli uccelli; vol[a] per l'aria, ricad[e] con la pioggia, si infiltr[a] nel latte, nel pane e nel vino» (OII 94-95). L'etica che guida l'uomo dovrebbe pertanto includere la consapevolezza della complessità e imprevedibilità delle nostre azioni e delle eventuali reazioni: «nulla viet[a] [...], ma in com-

penso...» (95). Ma spesso questo viene dimenticato perché la spinta ad agire per cambiare il mondo è fortissima. Il mondo però non è mai assoggettato all'uomo e anche i più audaci prima o poi devono constatare che «la natura è come una coperta corta, che se la tiri da una parte...» (94).

L'insieme delle interazioni innescate dall'intervento umano porta ad un nuovo assetto dinamico del sistema, perché il mondo evolve più in fretta degli umani, tanto che questi, nel tentativo di conservare la propria identità, lo rifiutano perché «li turba, non lo capiscono, lo sentono ostile»: è una «questione [...] di difesa» (93). Ma chi perde la capacità di adattarsi all'ambiente è destinato a soccombere, non è possibile pensare di restare attaccati al «mondo della [...] giovinezza, così tranquillo, ragionevole e ordinato». Dato che l'attività umana non si arresta mai, è necessario che alla poiesi sia correlata un'antropopoiesi continua. Il colpo più duro per l'individuo, però, è che nell'ecosistema non è la sopravvivenza del singolo ad avere valore, bensì quella della specie. È un bene quindi che ai giovani la sfuggente complessità del presente appaia ricchissima in confronto al passato cristallizzato, «[o]rdinato sì, ma forse un po' insipido» (94), così che essi siano attratti dal sapore misterioso di ciò che non si conosce e conservino la propria capacità di sperare in un futuro migliore, e la volontà di agire per ottenerlo.

Fortunatamente, il futuro non si costruisce completamente alla cieca: accanto alla componente di imprevedibilità vi è un meccanismo comune a tutti gli organismi evolutivi, ossia il fatto di imparare dal proprio passato. Una pessima tendenza degli esseri umani, però, è quella di pensare di essere il centro dell'universo. Senz'altro l'istinto di conservazione ha un ruolo decisivo in questo atteggiamento egoista, ma ciò non toglie che gli uomini potrebbero usare meglio la propria intelligenza, per non dimenticare troppo in fretta gli errori del passato, ed al-

largare il proprio sguardo agli altri e all'ambiente – al «fantastico universo di semi, di germi e di fermenti in cui l'uomo vive senza accorgersene» (97) – così da non guardare al futuro con un orizzonte ristretto al proprio interesse personale, una strategia che non dà buoni frutti. Abbracciare il passato e il presente con uno sguardo ecologico può essere un punto di partenza eccellente per progettare e costruire un futuro migliore, ed è per questo che Amelia si domanda sorpresa «[c]ome po[ssono], i giovani d'oggi, conoscere se stessi se non conosc[ono] le proprie radici? Come po[ssono] chiudersi a quello che a lei appar[e] aperto?».

Nel futuro immaginato da Levi, ironicamente, anche dottrine e forme rigide di potere riconoscono a modo loro la validità del principio di conservazione della vita: «la Chiesa Restaurata non scherz[a]: l'anima [è] sacra, e l'anima c'[è] dappertutto», anche in quegli individui «che di umano non [hanno] gran che» (96). Il mondo è «saturato di fecondità innumerevoli, di germi invisibili ed infiniti» (97), le possibilità di crescita e cambiamento sono dunque moltissime, ma Levi insiste sul fatto che non abitiamo un universo caotico e privo di senso. La chiave della vita è la complessità ordinata: «in ogni germe [è] scritto un messaggio pieno di destino, scagliato nella vacuità del cielo e del mare alla ricerca del suo consorte, latore del secondo misterioso messaggio che [dia] senso al primo». L'incontro tra due alterità è la condizione fondamentale per la costruzione di un senso.

Per comunicare il proprio messaggio Levi compone un racconto di finzione, sfruttando il potenziale della creatività per rendere presente all'immaginazione un futuro in cui gli uomini hanno abbandonato una visione antropocentrica (per cause accidentali, ma è così che funziona l'evoluzione) e gli atteggiamenti di superiorità e di dominio ad essa legati. In questo mondo gli esseri umani ascoltano la forza dei propri desideri, riconoscono il fa-

scino di ciò che è diverso ed estraneo<sup>14</sup> senza timori pregiudiziali, e sono in grado di dirsi: «Perché non sperare nel meglio?» (99). Dopotutto, «anche insoddisfatto, quel desiderio così vario, così vivo e sottile, li arricchì[sce] e li nobilit[a]» (98) perché è il primo passo verso il dialogo e l'incontro tra nature diverse, come nel caso di Amelia che incontrato un ciliegio «lo abbracciò stretto, e le parve che l'albero le rispondesse con una pioggia di fiori» (99).

Questo «uomo nuovo» non ha solamente due nature già iscritte in sé, è soggetto ad una molteplicità di possibili ibridazioni che danno risultati imprevedibili. Sta alla responsabilità degli individui scegliere di soddisfare o no i propri desideri, ma comunque l'apertura verso l'Altro è sempre qualcosa di positivo, perché aumenta la conoscenza del mondo in cui viviamo. Guardandolo dal presente, questo universo appare «strano, strano e meraviglioso, [perché] la natura sconvolta [ha] ritrovato una sua coerenza. Insieme con la fecondità fra specie diverse era nato il desiderio; talvolta grottesco e assurdo, talvolta impossibile, talvolta felice» (99). E chi vive in un futuro di «possibilità innumerevoli» non può far altro che pensare a quanto «doveva essere ben grigio, ben pieno di noia il buon tempo antico, quando gli uomini erano attratti solo dalle donne, e le donne dagli uomini» (98).

Bisogna accettare che in un sistema complesso le relazioni possibili sono infinite e imprevedibili e che le novità possono essere «mostruose, altre graziose, altre inaspettatamente utili» (99). Ma ciò non toglie che ognuno sia responsabile delle proprie azioni, del modo in cui convive con i propri desideri e di come si comporta con gli altri; perché è vero che siamo creature multiformi e che non possiamo controllare in modo assoluto ciò che siamo, «ma guai ad andare troppo in là con le giustifica-

<sup>14</sup> Etimologicamente derivante dal latino *extraneus*, le occorrenze dell'aggettivo «strano» sono cinque negli ultimi paragrafi del racconto (98-99).

zioni» (98). La morale è che, «senza dubbio, non bisogna cedere agli impulsi del momento» ma è fondamentale essere «consapevol[i] di desiderare» (99) – come Amelia e Trachi – senza reprimere ciò che si è: creature multiformi.

«Non si è sempre uguali a se stessi» (*Tradurre Kafka*, 1983, RS, OII 940) e gli esseri umani che si affidano ad un futuro già impostato – se non addirittura pianificato in accordo ad un principio assoluto – possono solo rincorrere un'ideale trasformazione in «angelica farfalla», una prospettiva rigida che porta con sé molti rischi. Levi, invece, suggerisce agli uomini di accettare di vivere in un orizzonte indefinito di cui non possono comprendere la vastità e di conservare una mente aperta al cambiamento. E la finzione letteraria forse può aiutarci ad accettare che la nostra condizione è quella di ogni creatura: al di là della sofferenza e dei mali di cui l'uomo è capace, «[p]erché non sperare nel meglio? Perché non confidare in una nuova selezione millenaria, in un uomo nuovo, rapido e forte come la tigre, longevo come il cedro, prudente come le formiche?» (99).

## BIBLIOGRAFIA

*Opere di Primo Levi*

OI = *Opere*. Vol. 1. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. Stampa. Contiene *Se questo è un uomo* (SQU), *La tregua* (T), *Storie naturali* (SN), *Vizio di forma* (VF), *Il sistema periodico* (SP), *La chiave a stella* (CS).

OII = *Opere*. Vol. 2. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. Stampa. Contiene *Lilít e altri racconti* (L), *Se non ora quando?* (SNOQ), *Ad ora incerta* (AOI), *L'altrui mestiere* (AM), *Racconti e saggi* (RS), *I sommersi e i salvati* (SES), *La ricerca delle radici* (RR).

CI = *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.

D = Regge, Tullio e Primo Levi. *Dialogo*. Torino: Einaudi, 1984. Stampa.

---. "Tavola rotonda. La questione ebraica". *Storia illustrata* (giugno 1961). 754-59. Stampa.

---. "Dentro il Lager con Lilít". *La Stampa*. 10 giugno 1979. Stampa.

---. "Conversazione con Daniela Amsallem" (15 luglio 1980). *Riga. Primo Levi*. Ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. Stampa.

---. "Il gusto dei contemporanei". *Quaderno numero*

- sette. Primo Levi* (5 maggio 1986). Eds. Luciana Costantini e Orietta Togni. Pesaro: Banca Popolare Pesarese e Ravennate, 1990. 5–22. Stampa.
- . *Se questo è un uomo*. Ed. Alberto Cavaglion. Turin: Einaudi, 2012. Stampa.
- . *The complete works of Primo Levi*. Eds. Ann Goldstein. New York: Liveright, 2015. Edizione Kindle.
- . *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*. Torino: Einaudi, 2016. Stampa.
- . “Primo Levi - Vizio di forma”. *Tuttolibri*. Dir. Giulio Nascimbeni. Rai Uno. 30 aprile 1971. TV.

#### *Opere su Primo Levi*

- Amsallem, Daniela. “Ebraismo, scienza e creazione letteraria: Primo Levi e i miti ebraici di Lilit e del Golem”. *L’ebraismo nella letteratura italiana del novecento*. Eds. Marisa Carla e Luca De Angelis. Catanzaro: Palumbo, 1995. 123–51. Stampa.
- Angier, Carol. “Le storie di Primo Levi: messaggi in bottiglia”. *Voci dal mondo per Primo Levi: in memoria, per la memoria*. Ed. Luigi Dei. Firenze: Firenze UP, 2007. 1–20. Stampa.
- Anissimov, Myriam. *Primo Levi, ou La tragédie d’un optimiste*. Paris: Lattes, 1996. Trad. it. di Andrea Giardina e Andrea Zucchetti. *Primo Levi o la tragedia di un’ottimista*. Milano: Baldini e Castoldi, 1999. Stampa.
- Antonello, Pierpaolo. “La materia, la mano, l’esperimento: il centauro Primo Levi”. *Il menage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*. Grassano: Le Monnier, 2005.

- 79–123. Stampa.
- . “Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero”. *Il menage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*. Grassina: Le Monnier, 2005. 169–230. Stampa.
- . “Primo Levi and ‘man as maker’”. *The Cambridge Companion to Primo Levi*. Ed. Robert S. C. Gordon. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2007. 89–103. Stampa.
- Baldini, Anna. “Disertare la vita. *Trattamento di quiescenza* di Primo Levi (1966)”. *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell’età della Short Story*. Eds. Arrigo Starà e Sergio Zatti. Numero speciale di *Moderna* 12.2 (2010): 191–200. Stampa.
- . “Le operette morali di Primo Levi: *Trattamento di quiescenza, Verso Occidente e Una stella tranquilla*”. *Atti di Incontrotesto. Ciclo di incontro sue con scrittori del Novecento e contemporanei*. Ed. Comitato redazionale di Incontrotesto. Pisa: Pacini, 2011. 63–69. Stampa.
- . “Primo Levi e il modello sapienziale”. *Mi metto la mano sulla bocca e chi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea*. Ed. Massimo Naro. Roma: Città Nuova, 2014. 177–92. Stampa.
- . “*Lavoro creativo, Nel parco*”. *Prisma Levi*. Ed. Heike Necker. Pisa: ETS, 2015. 13–29. Stampa.
- Baldissone, Giusi. *L’opera al carbonio. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi*. Milano: Franco Angeli, 2016. Stampa.
- Barberis, Alfredo. “Nasi storti”. *Corriere della Sera*, 27 aprile 1972. Stampa.
- Barenghi, Mario. *Perché crediamo a Primo Levi? Why do we believe Primo Levi?* Torino: Einaudi, 2013. Edizione Kindle.

- . “Secernere parole. La poesia come processo di adattamento”. *L'uomo e altri animali. Primo Levi etologo e antropologo*, Università degli Studi di Bergamo e Università degli Studi di Milano Bicocca, 3-4 maggio 2016. Comunicazione inedita.
- Bartezzaghi, Stefano. “Le cosmichimiche di Primo Levi. Gioco, osservazione linguistica, invenzione”. *Scrittori giocatori*. Torino: Einaudi, 2010. 21–76. Stampa.
- . *Una telefonata con Primo Levi*. Torino: Einaudi, 2012. Stampa.
- Belpoliti, Marco. “Io sono un centauro”. Introduzione a Primo Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- . “Note ai testi”. Levi, *Opere*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- . “Darwin, Charles”. *Primo Levi*. Milano: Bruno Mondadori, 1998. Stampa.
- . *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milano: Guanda, 2015. Edizione Kindle.
- Beneduce, Felice Italo. “Io sono un centauro: Betrayal in Primo Levi’s *Quaestio de Centauris*”. *Nemla Italian Studies* 32 (2009-2010): 27–61. Stampa.
- Benvegnù, Damiano. “Primo Levi and the Question of the Animal: Suffering, Techne, Creation”. Tesi di dottorato, University of Notre Dame, 2014. Web.
- . “Witnessing Animal Suffering. Primo Levi on Animal Experimentation.” *Interpreting Primo Levi. Interdisciplinary Perspectives*. Ed. Minna Vuohelainen and Arthur Chapman. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 83–96. Stampa.
- Bertone, Giorgio. “Italo Calvino e Primo Levi”. *Il castello della scrittura*. Torino: Einaudi, 1994. 177–211. Stampa.
- . “Primo Levi e Italo Calvino”. *Primo Levi: memoria*

- e invenzione*. Atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 26-27-28 settembre 1991. Ed. Giovanna Ioli. San Salvatore Monferrato: Edizioni della Biennale "Piemonte e Letteratura", 1995. 236–60. Stampa.
- Biasin, Gian- Paolo. "The Haunted Journey of Primo Levi". *Memory and Mastery: Primo Levi as Writer and Witness*. Ed. Roberta S. Kremer. Albany: State U of New York P, 2001. 3–19. Stampa.
- Bidussa, David. "Verbi". *Riga. Primo Levi*. Ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 504–15. Stampa.
- Calcagno, Giorgio. "Primo Levi: capire non è perdonare". *Tuttolibri*. 26 luglio 1987. Ripubblicato in *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 142–46. Stampa.
- Cases, Cesare. "L'ordine delle cose e l'ordine delle parole". *Primo Levi. Un'antologia della critica*. Ed. Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 1997. 5–33. Stampa.
- Cassata, Francesco. *Fantascienza? Science fiction?* Torino: Einaudi, 2016. Edizione Kindle.
- Cavaglioni, Alberto. "Il termitaio". *Asino d'oro* 4 (1991): 117-21. Ripubblicato in *Primo Levi. Un'antologia della critica*, cit. 76-90. Stampa.
- . "Primo Levi era un centauro?". «*Al di qua del bene e del male*». *La visione del mondo di Primo Levi*. Ed. Enrico Mattioda. Milano: Franco Angeli, 2000. 23–32. Stampa.
- . *Notizie su Argon. Gli antenati di Primo Levi da Francesco Petrarca a Cesare Lombroso*. Torino: Instar, 2006. Stampa.
- . "Il futuro della memoria è la letteratura?". *La lezione della Shoah. Questione etica, riflessione storica e culturale, sfida della memoria*. Numero speciale

- di *Studi e documenti degli annali della pubblica istruzione* 117-118 (2006-2007): 96–113. Stampa.
- Cheyette, Bryan. “The Ethical Uncertainty of Primo Levi”. *Modernity, Culture and ‘The Jew’*. Eds. Bryan Cheyette e Laura Marcus. London: Polity, 1998. 57–67. Stampa.
- Di Fazio, Angela. *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*. Pisa: ETS, 2013. Stampa.
- Di Meo, Antonio. *Primo Levi e la scienza come metafora*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2010. Stampa.
- . “Primo Levi. Chemistry, Languages and Literary Style.” *Trauma and Memory* 1 (2013): 33–51. Stampa.
- Druker, Jonathan. “The Shadowed Violence of Culture: Fascism and the Figure of Ulysses in Primo Levi’s *Survival in Auschwitz*”. *Clio* 33.2 (2004): 143–61. Stampa.
- . *Primo Levi and Humanism after Auschwitz: Posthumanist Reflections*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Stampa.
- Farneti, Roberto. “Of Human and Other Portentous Beings: On Primo Levi’s *Storie Naturali*”. *Critical Inquiry* 32.4 (2006): 724–40. Stampa.
- Gagliano, Ernesto e Giorgio De Rienzo. “La ragione non può andare in vacanza”. *Stampa Sera*, 13 maggio 1975. Stampa.
- Giglioli, Daniele. “Narratore”. *Riga. Primo Levi*. Ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 397–408. Stampa.
- Gordon, Robert. *Primo Levi’s Ordinary Virtues: From Testimony to Ethics*. Oxford: Oxford UP, 2001. Trad. it. di Dora Bertucci e Bruna Soravia. *Primo Levi: le virtù dell’uomo normale*. Roma: Carocci, 2003. Stampa.

- Grassano, Giuseppe. "Conversazione con Primo Levi". *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 167–83. Stampa.
- Hagen, Margareth. "Fango e argilla: miti di origini in Primo Levi". *Omaggio a - Hommage à Luminita Beiu-Paladi*. Eds. Igor Tchehoff et al. Stockholm: Stockholms Universiteit, 2011. 110–18. Stampa.
- HaKarmi, Batnadv. "Hubris, Language, and Oppression: Recreating Babel in Primo Levi's *If this is a man* and the Midrash". *Partial Answers* 7.1 (2009): 31-43. Stampa.
- Harrowitz, Nancy. "Primo Levi's Science as 'Evil Nurse': The Lesson of Inversion". *Memory and Mastery: Primo Levi as Writer and Witness*. Ed. Roberta S. Kremer. Albany: State U of New York P, 2001. 59–73. Stampa.
- Linari, Franca. "La ripresa di alcune figure del mito classico nella narrativa di Primo Levi". *Mémoire oblige: riflessioni sull'opera di Primo Levi*. Ed. Ada Neiger. Trento: Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2009. 163–71. Stampa.
- Luzi, Alfredo. "L'altro mondo di Primo Levi. Scienza e fantascienza nelle *Storie naturali*". *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*. Ed. Raniero Speelman, Monica Jansen e Silvia Gaiga. Utrecht: Igitur, 2007. 67–76. Stampa.
- Mattioda, Enrico. *L'ordine del mondo. Saggio su Primo Levi*. Napoli: Liguori, 1998. Stampa.
- . *Levi*. Roma: Salerno, 2011. Stampa.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Lingua e scrittura in Levi". *Primo Levi. Un'antologia della critica*. Ed. Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 1997. 169–242. Stampa.
- . *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

Stampa.

- Mengoni, Martina. “«Doktor» Primo Levi. Arte Medica E Scienza Fantastica, Con Una Trama Leopardiana”. *Intersezioni* 1(2014): 115–32. Stampa.
- Mori, Roberta. “Worlds of ‘Un-knowledge’: dystopian patterns in Primo Levi’s short stories”. *Science Fiction Studies* 42.2 (2015): 274–91. Web.
- Mouardres, Laura. “Sacrament of Testimony: Agamben and Biblical Language in Primo Levi’s *Se Questo è un Uomo*”. *The Italianist* 34.1 (2014): 88–102. Stampa.
- Nascimbeni, Giulio. “Levi: l’ora incerta poesia”. *Corriere della Sera*, 28 ottobre 1984. Stampa.
- Nezri-Dufour, Sophie. “Iterazioni”. *Riga. Primo Levi*. Ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 372–79. Stampa.
- . *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*. Firenze: Giuntina, 2002. Stampa.
- Parussa, Sergio. *Writing as Freedom, Writing as Testimony: Four Italian Writers and Judaism*. Syracuse: Syracuse UP, 2008. Trad. it. di Elena Battista. *Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l’ebraismo*. Ravenna: Giorgio Pozzi Editore, 2011. Stampa.
- Pellizzi, Federico. “Asimmetria e preclusione”. *Mémoire oblige: riflessioni sull’opera di Primo Levi*. Ed. Ada Neiger. Trento: Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2009. 203–18. Stampa.
- Pianzola, Federico. “L’etica nuova di Primo Levi : narrazione e scienze della complessità”. *Primo Levi Actes du Colloque International de Chambéry, Université Savoie Mont Blanc 25 et 26 mars 2015*. Ed. Daniela Amsallem. Chambéry: Université Savoie Mont Blanc, Laboratoire LLSETI, 2015. 95–106. Stampa.

- . “Il postumanesimo di Primo Levi: storie sulla co-evoluzione di natura e tecnica”. *Riga. Primo Levi etnologo e antropologo*. In pubblicazione.
- Poli, Gabriella e Giorgio Calcagno. *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*. Milano: Mursia, 1992. Stampa.
- Porro, Mario. “Scienza”. *Riga. Primo Levi*. Ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 434–75. Stampa.
- . “La cultura ibrida di Primo Levi”. *Letteratura come filosofia naturale*. Milano: Medusa, 2009. Stampa.
- Renda, Maria Elena. “Il rovescio del diritto. Il racconto della violenza in Primo Levi”. *Bollettino '900* 1-2 (2005). Web.
- Rigoni Stern, Mario. “Primo Levi, moderna Odissea”. *Riga. Primo Levi*. Ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 148–51. Stampa.
- Ross, Charlotte. *Primo Levi's Narratives of Embodiment. Containing the Human*. New York: Routledge, 2011. Stampa.
- Santagostino, Giuseppina. *Primo Levi. Metamorfosi letterarie del corpo*. Moncalieri: Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 2004. Stampa.
- Scarpa, Domenico. “Chiaro/oscuo”. *Riga. Primo Levi*. Ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 230–53. Stampa.
- . “Calvino, Levi e la scoperta letteraria dei buchi neri”. *Sinestesia* I–II (2006): 297–308. Stampa.
- . “Notes on the Texts”. *The Complete Works of Primo Levi*. Edizione Kindle.
- Sessi, Frediano. “Finzione”. *Riga. Primo Levi*. Ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 331–35. Stampa.

Usher, Jonathan. "Levi's Science Fiction and the Humanoid". *Journal of the Institute of Romance Studies* 4 (1996): 199–216. Stampa.

*Opere su miti, religioni e simboli*

Adler, Cyrus et al., eds. "Lilith". *Jewish Encyclopedia*. New York: Funk and Wagnalls, 1906. Web. <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9986-lilith>

Apollodoro. *Biblioteca*. Eds. Giulio Guidorizzi e James G. Frazer. Milano: Adelphi, 1995. Stampa.

Astori, Roberta. "Ecate: divinità infernale o celestiale? Una possibile analisi simbolica". *Airesis*. Web. [http://www.airesis.net/giardinomagi\\_ecate.html](http://www.airesis.net/giardinomagi_ecate.html)

Atsma, Aaron J. "Hecate". *Theoi. Greek Mythology*. Web. <http://www.theoi.com/Khtonoi/Hecate.html>

---. "Kentauroi Thessalioi". *Theoi Greek Mythology*. Web. <http://www.theoi.com/Georgikos/KentauroiThessalioi.html>

---. "Prometheus". *Theoi Greek Mythology*. Web. <http://www.theoi.com/Titan/TitanPrometheus.html>

Auraix-Jonchière, Pascale. *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et décadence*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaire Blaise Pascal, 2002. Stampa.

Baer, Elizabeth R. *The Golem Redux: From Prague to Post-Holocaust Fiction*. Detroit: Wayne State UP, 2012. Stampa.

Bascom, William. "The forms of folklore: prose narratives". *Journal of American Folklore* 307 (1965): 3–20. Stampa.

Benjamin, Walter. "Il dramma barocco tedesco". Trad. it. di Flavio Cuniberto. *Opere complete. Vol 2. Scritti 1923-1927*. Eds. Rolf Tiedemann e Herman Schwepenhäuser. Ed. it. a cura di Enrico Ganni.

- Torino: Einaudi, 2001. Stampa.
- . “Strada a senso unico”. Trad. it. di Bianca Cetti Marinoni. *Opere complete. Vol. 2. Scritti 1923-1927*. Eds. Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser. Ed. it. a cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi, 2001. Stampa.
- . “Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov”. Trad. it. di Renato Solmi. *Opere complete. Vol. 6. Scritti 1934-1937*. A cura di Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser. Ed. it. a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Helmut Riediger. Torino: Einaudi, 2004. Stampa.
- . “Sul concetto di storia”. Trad. it. di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti. *Opere complete. Vol. 7. Scritti 1938-1940*. A cura di Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser. Ed. it. a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Helmut Riediger. Torino: Einaudi, 2006. Stampa.
- . “Parco centrale”. Trad. it. di Renato Solmi e Enrico Gianni. *Opere complete. Vol. 7. Scritti 1938-1940*. A cura di Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser. Ed. it. a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Helmut Riediger. Torino: Einaudi, 2006. Stampa.
- . “Appunti e materiali, Baudelaire”. Trad. it. di Massimo de Carolis. *Opere complete. Vol. 9. I “passages” di Parigi*. A cura di Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser. Ed. it. a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Helmut Riediger. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Bianchi, Ugo. *Teogonie e cosmogonie*. Roma: Studium, 1960. Stampa.
- Bibbia Concordata*. Ed. Società Biblica di Ravenna. Milano: Mondadori, 1982. Stampa.
- Bitton, Michèle. “Lilith ou la Première Eve: une mythe

- juif tardif". *Archive des sciences sociales des religions* 71 (1990): 113–36. Stampa.
- Bloch, Chaim. *Der Prager Golem*. Berlin, 1920. Trad. inglese di Harry Schneidermann. *The Golem. Legends of the Ghetto of Prague*. Vienna, 1925. Stampa.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Ed. it. e trad. di Bruno Argenton. *Elaborazione del mito*. Bologna: Il Mulino, 1989. Stampa.
- Borges, José Luis. "Golem". 1958. *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1964. Trad. it. di Francesco Tentori Montalto. *L'artefice*. Milano: Rizzoli, 1963. Stampa.
- Boyce, Mary. "Ahura Mazdā". *Encyclopaedia Iranica*. Vol. 1. New York: Routledge & Kegan Paul. Originally Published: 15 December 1984. Last Updated: 29 July 2011. 684–87. Web. <http://www.iranicaonline.org/articles/ahura-mazda>
- Buber, Martin. *Bilder von Gut un Böse*. Koln: Jakob Hegner Verlag, 1953. Trad. it. di Amerigo Guadagnin, *Immagini del bene e del male. Svolgimento psicologico cristiano di Anti-Climacus*. Milano: Edizioni di Comunità, 1965. Stampa.
- . *Gottesfinsternis. Betrachtungen zur Beziehung zwischen Religion und Philosophie*. Zürich: Masson Verlag, 1953. Trad. it. di Ursula Schnabel. *L'Eclissi di Dio. Considerazioni sul rapporto tra religione e filosofia*. Milano: Comunità, 1961. Stampa.
- Busi, Giulio. *Simboli del pensiero ebraico*. Torino: Einaudi, 1999. Stampa.
- Cacciari, Massimo. "Chronos e Aion". *il Centauro* 17-18 (1986): 3–17. Stampa.
- Calame, Claude. *Poétique des mythes en Grèce antique*. Paris: Hachette, 2000. Stampa.

- . *Prométhée généticien. Profits techniques et usages de métaphores*. Paris: Les Belles Lettres, 2010. Stampa.
- Cini Tassinaro, Agnese. “Qohèlet e la Bibbia”. *Qohèlet o Ecclesiaste*. Trad. it. di Fulvio Nardoni. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Douglas, Mary. *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. London, Barrie & Rockliff, 1970. Trad. it. di Primo Levi. *Simboli naturali*. Torino: Einaudi, 1979. Stampa.
- Duchesne-Guillemin, Jacques. “Ahriman”. *Encyclopaedia Iranica*. Vol. 1, cit. Web. <http://www.iranicaonline.org/articles/ahriman>
- Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Berg International, 1979. Stampa.
- Eco, Umberto. “Simbolo”. *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 12. Torino: Einaudi, 1981. 909–10. Stampa.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963. Stampa.
- Eschilo. *Le tragedie*. Ed. Monica Centanni. Milano: Mondadori, 2003. Stampa.
- Esiodo. *Tutte le opere e i frammenti*. Ed. Cesare Cassanmagnago. Milano: Bompiani, 2009. Stampa.
- Franzini, Elio. *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*. Milano: Unicopli, 1987. Web. <http://www.lettere.unimi.it/dodeca/franzini07/coperti.htm>
- . *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*. Milano: Il saggiatore, 2008. Stampa.
- Funkenstein, Amos. *Theology and the Scientific Imagination From the Middle Ages to the Seventeenth Century*. Princeton: Princeton UP, 1986. Trad. it. di Aldo Serafini. *Teologia e immaginazione scientifica dal Medioevo al Seicento*. Torino: Einaudi, 1996.

Stampa.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic, 1973. Trad. it. di Eleonora Bona. *Interpretazione di culture*. Bologna: Il Mulino, 1973. Stampa.

Henry, Barbara. *Dal Golem ai cyborgs. Trasmigrazioni nell'immaginario*. Livorno: Belforte, 2013. Stampa.

Idel, Moshe. *Golem. Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid*. Albany: State U of New York P, 1990. Trad. it. di Antonella Salomoni. *Il Golem. L'antropoide artificiale nelle tradizioni magiche e mistiche dell'ebraismo*. Torino: Einaudi, 2006. Stampa.

Jung, Carl G. *Gesammelten Werke. Bd. 5. Symbole der Wandlung* (1952). Düsseldorf: Patmos, 1995. Trad. it. di Renato Raho. *Opere. Vol. 5. Simboli della trasformazione*. Torino: Boringhieri, 1965. Stampa.

Jung, Carl G. e Karol Kerényi. *Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos. Eleusinische Mysterien*. Amsterdam: Pantheon, 1942. Trad. it. di Angelo Brelich. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Torino: Boringhieri, 1983. Stampa.

Kerényi, Karol. *Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*. Hamburg: Rowohlt, 1959. Trad. it. di Angelo Brelich. "Prometeo: il mitologema greco dell'esistenza umana". *Miti e misteri*. Torino: Boringhieri, 1979. Stampa.

---. "Dal mito genuino al mito tecnicizzato". *Scritti italiani (1955-1971)*. Napoli: Guida, 1993. 113–26. Stampa.

---. *Werke in Einzelausgaben. Bd. 5. Antike Religion*. Ed. Magda Kerényi. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995. Trad. it. di Dora Sassi. *Religione antica*. Milano: Adelphi, 2001. Stampa.

- Kirk, Geoffrey S. *The Nature of Greek Myths*. Harmondsworth: Penguin, 1974. Trad. it. di Mario Carpitella. *La natura dei miti greci*. Bari: Laterza, 1977. Stampa.
- Lévi-Strauss, Claude. “L’efficacité symbolique”. *Revue de l’histoire des religions* 135.1 (1949): 5–27. Stampa.
- . “The structural study of myth”. *The Journal of American Folklore* 68.270 (1955): 428–44. Stampa.
- . *La Voie des masques*. Genève: Skira, 1975. Trad. it. di Primo Levi. *La via delle maschere*. Torino: Einaudi, 1985. Stampa.
- . *Le Regard éloigné*. Paris: Plon, 1983. Trad. it. di Primo Levi. *Lo sguardo da lontano*. Torino: Einaudi, 1984. Stampa.
- Linari, Franca. “La narrativa dal dopoguerra agli anni Settanta. Tra Ulisse e Orfeo”. *Il mito nella letteratura italiana. Vol. IV. L’età contemporanea*. Ed. Marina Cantelmo. Brescia: Morcelliana, 2007. Stampa.
- Matt, Daniel Chanan, ed. *Zohar: The Book of Enlightenment*. New York: Paulist Press, 1983. Stampa.
- Meyrink, Gustav. *Der Golem*. Leipzig: Wolff, 1915. Stampa.
- Munier, Brigitte. *Robots. Le mythe du Golem et la peur des machines*. Paris: La Différence, 2011. Stampa.
- . “La monstrosité du Golem, figure tutélaire de la modernité occidentale”. *Lo Sguardo – Rivista di filosofia* 9 (2012): 219–38. Stampa.
- Neubauer, John. “How did the Golem get to Prague?”. *History of The Literary Cultures of East-Central Europe. Vol. 4. Types and Stereotypes*. Eds. Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Amsterdam: John Benjamins, 2010. 296–307. Stampa.
- Patai, Raphael. *The Hebrew Goddess. 3rd enlarged*

- edition*. New York: Discus Books, 1978. Stampa.
- . *Gates to the Old City*. Detroit: Wayne State UP, 1981. Stampa.
- Pavese, Cesare. “Del mito, del simbolo e d’altro”. 1946. *Saggi letterari*. Torino: Einaudi, 1951. 277–82. Stampa.
- Pedretti, Luisa. “«Von Schwelle zu Schwelle». Intorno al concetto di allegoria nel Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin”. *Itinera* (2007). Web.
- Philippson, Paula. *Untersuchungen über den griechischen Mythos*. Zürich: Rhein Verlag, 1944. Trad. it. di Angelo Brelich. *Origini e forme del mito greco*. Torino: Bollati Boringhieri, 1983. Stampa.
- Ricoeur, Paul. “Le symbole donne a penser”. *Esprit* 27.7-8 (1959): 60–76. Stampa.
- Rosenberg, Alfred. *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*. München: Hoheneichen, 1930. Trad. it. di Paolo Castruccio. *Il mito del XX secolo*. Genova: Basilisco, 1981. Stampa.
- Rosenberg, Judel. *Nifl’os Maharal* [Le meraviglie del Maharal]. Prague: Piotrków, 1909. Stampa.
- Scholem, Gerschom. “Kabbaloth R. Ya’aqob wer. Yitzhaq”. *Madda’ei haYahadut* 2 (1927): 244–64. Stampa.
- . “The Theosophic Doctrine of the Zohar”. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken Books, 1941. Trad. it. di Guido Russo. “La dottrina teosofica dello Zôhar”. *Le grandi correnti della mistica ebraica*. Torino: Einaudi, 1993. 283–335. Stampa.
- . “The Idea of the Golem” (1959). *On the Kabbalah and Its Symbolism*. New York: Schocken Books, 1965. Trad. it. di Anna Solmi. “La rappresentazione del Golem nei suoi rapporti tellurici e magici”. *La Kabbalah e il suo simbolismo*. Torino: Einaudi, 1980.

- 201–57. Stampa.
- . “Tradition and New Creation in the Ritual of the Kabbalists”. *On the Kabbalah and its Symbolism*. New York: Schocken Books, 1965. Trad. it. di Anna Solmi. “Tradizione e nuova creazione nel rito dei cabbalisti”. *La Kabbalah e il suo simbolismo*. Torino: Einaudi, 1980. Stampa.
- . “Lilith”. *Encyclopaedia Judaica*. New York: Keter, 1972. Stampa.
- . *La mystique juive. Les thèmes fondamentaux*. Paris: Cerf, 1985. Stampa.
- Sofocle. “Le Trachinie”. *Tutte le tragedie*. Trad. it. e cura di Angelo Tonelli. Milano: Bompiani, 2011. Stampa.
- Trentin, Filippo. “‘Organizing Pessimism’: Enigmatic Correlations between Walter Benjamin and Pier Paolo Pasolini”. *The Modern Language Review* 108.4 (2013): 1021–41. Stampa.
- Valéry, Paul. “Petit lettre sur les mythes” (1924). *Œuvres I*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957. Stampa.
- . “Monsieur Teste” (1926). *Œuvres II*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960. Trad. it. di Libero Solaroli. *Monsieur Teste*. Milano: Il Saggiatore, 1980. Stampa.
- . “L’ange” (1946). *Œuvres I*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957. Stampa.
- Van den Bossche, Bart. “Cesare Pavese. Leucò vicino e lontano”. *Il mito nella letteratura italiana. Vol. IV. L’età contemporanea*. Ed. Marina Cantelmo. Brescia: Morcelliana, 2007. 343–67. Stampa.
- . *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*. Firenze: Franco Cesati, 2007. Stampa.
- Vilchez Líndez, José. *Qoèlet*. Roma: Borla, 1997.

Stampa.

da Villanova, Arnaldo. *Rosarium philosophorum*. Francoforte sul Meno, 1550. Stampa.

Wiener, Norbert. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. New York: Wiley, 1948. Stampa.

---. *God and Golem, Inc. A Comment on Certain Points where Cybernetics Impinges on Religion*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1963. Trad. it. di Federico Bedarida. *Dio & Golem s.p.a. Cibernetica e religione*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991. Stampa.

### *Opere intorno alla Shoah*

Adorno, Theodor W. “Erziehung nach Auschwitz” (1965). *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Bd. 10.2. Kulturkritik und Gesellschaft. Eingriffe. Stichworte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. Trad. it. di Maria Agrati. “L’educazione dopo Auschwitz”. *Parole chiave: modelli critici*. Milano: SugarCo, 1974. Stampa.

Agamben, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998. Stampa.

Appelfeld, Aharon. “Walking the Way of the Survivor: A Talk With Aharon Appelfeld”. Interview by Philip Roth. *New York Times*. 28 Febbraio 1988. Stampa.

Carroll, David. “The Limits of Representation and the Right to Fiction: Shame, Literature, and the Memory of the Shoah.” *Esprit créateur* 39.4 (1999): 68–79. Stampa.

DeKoven Ezrahi, Sidra. “Conversation in the Cemetery: Dan Pagis and the Prosaics of Memory”. *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. Ed. Geoffrey

- H. Hartman. Oxford, UK: Blackwell, 1994. 121-33. Stampa.
- Frankl, Viktor E. *...trotzdem Ja Zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*. Wien: Verlag für Jugend und Volk, 1946. Trad. it. di Nicoletta Schmitz Sipos. *Uno psicologo nei lager*. Prefazioni di G. W. Allport, G. B. Torellò e G. Marcel. Milano: Ares, 2009. Stampa.
- Garaudy, Roger. *Les Mythes fondateurs de la politique israélienne*. Paris: La Vieille Taupe, 1995. Stampa.
- Gnani, Paola. *Scrivere poesia dopo Auschwitz – Paul Celan e Theodor W. Adorno*. Firenze: Giuntina, 2010. Stampa.
- Langer, Lawrence. *Admitting the Holocaust*. Oxford: Oxford UP, 1995. Stampa.
- Leggewie, Claus. “Seven Circles of European Memory”. *Cultural Memories* 4 (2011): 123–43. Stampa.
- Yerushalmi, Yosef H. *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Seattle: U of Washington P, 1982. Trad. it. di Daniela Fink. *Zakhor: storia ebraica e memoria ebraica*. Firenze: Giuntina, 2011. Stampa.

*Opere di retorica, semiotica e critica letteraria*

- Auerbach, Erich. “Figura” (1929). *Studi su Dante*. Ed. Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli, 1998. 176–226. Stampa.
- Bachtin, Michail. “La parola nel romanzo”. *Estetica e romanzo*. Trad. it. di Clara Strada Janovic. Torino: Einaudi, 1979. 83–108. Stampa.
- Baroni, Raphaël. *La tensione narrative*. Paris: Seuil, 2007. Stampa.

- Biondi, Ilaria. "Una storia della narrativa di fantascienza italiana. Universo e dintorni di Cremaschi". *Future Shock* 47 (2006). Web. <http://www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk47/html/biondi.htm>
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961. Trad. it. di Eleonora Zoratti e Alda Poli. *Retorica della narrativa*. Firenze: La nuova Italia, 1996. Stampa.
- Brioschi, Franco. "La mappa dell'impero". *La mappa dell'impero: Problemi di teoria della letteratura*. 1982. Milano: Il Saggiatore, 1983. 189–231. Stampa.
- Calvino, Italo. "Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)". 1967. *Saggi 1945-1985*. Tomo primo. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2001. 205–25. Stampa.
- . "I livelli della realtà in letteratura". 1978. *Saggi 1945-1985*. Tomo primo. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2001. 381–98. Stampa.
- . "Visibilità". 1985. *Saggi 1945-1985*. Tomo primo. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2001. 697–714. Stampa.
- Csicsery-Ronay, Jr, Istvan. "On the Grotesque in Science Fiction". *Science Fiction Studies* 29.1 (2002): 71–99. Web.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979. Stampa.
- . *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984. Stampa.
- . *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990. Stampa.
- Freud, Sigmund. "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten" (1905). *Gesammelte Werke. Vol. 6*. London: Imago, 1991. Trad. it. di Reanta Colorni. "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio".

- Opere Vol. 5. 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti.* A cura di Cesare Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1981. Stampa.
- . "Die Verneinung" (1925). *Gesammelte Werke. Vol. 14.* London: Imago, 1991. Trad. it. di Reanta Colorni. "La negazione". *Opere. Vol. 10. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti: 1924-1929.* A cura di Cesare Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. Stampa.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols.* Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. Trad. it. di Franco Brioschi. *I linguaggi dell'arte.* Milano: Il Saggiatore, 1976. Stampa.
- Harpham, Jeffrey G. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature.* Princeton: Princeton UP, 1982. Stampa.
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics.* Chicago-London: U of Chicago P, 1999. Stampa.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason.* Chicago: The U of Chicago P, 1987. Stampa.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* München: Steiner, 1960. Stampa.
- Lyotard, Jean François. *Le Différend.* Paris: Minuit, 1983. Trad. it. di Alessandro Serra. *Il dissidio.* Milano: Feltrinelli, 1985. Stampa.
- Matte-Blanco, Ignacio. *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic.* London: Duckworth, 1975. Trad. it. e cura di Pietro Bria. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica.* Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Mendlesohn, Farah. "Introduction: reading science fiction". *The Cambridge Companion to Science*

- Fiction*. Eds. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 1–12. Stampa.
- Mori, Masahiro. “Bukimi no tani. The uncanny valley”. *Energy* 7.4 (1970): 33–35. Web.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani, 1989. Stampa.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview, 2000. Stampa.
- Orlando, Francesco. “Le due facce dei simboli in un poema in prosa di Mallarmé”. *Strumenti critici* (ottobre 1968): 378–412. Ripubblicato in Id. *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*. Bologna: Il Mulino, 1983. 327–70. Stampa.
- . *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973. Stampa.
- . *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.
- Perelman, Chaim e Lucie Olbrechts-Tyteca. *Traité de l’argumentation: La nouvelle rhétorique*. 1958. Trad. it. di Carla Schick, Maria Mayer e Elena Barassi. *Trattato dell’argomentazione: La nuova retorica*. Torino: Einaudi, 1966. Stampa.
- Pierce, Charles S. *Collected Papers. Vol 5. Pragmatism and Pragmaticism*. Eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, MA: Harvard UP, 1934. Stampa.
- Proietti, Salvatore. “La ragione conoscitiva: La cosmicomica parabola di Italo Calvino.” *Robot* 60 (2010): 91–96. Web.
- Punday, Daniel. “Narrative Performance in the Contemporary Monster Story”. *The Modern Language Review* 97.4 (2002): 803–20. Stampa.
- Rabatel, Alain. *Homo narrans. Pour une analyse*

- énonciative et interactionnelle du récit*. Limoges: Lambert-Lucas, 2009. Stampa.
- Rutsky, R. L. "Mutation, history and fantasy in the posthuman". *Subject Matters* 3.2 (2007): 99–112. Stampa.
- Sini, Stefania. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. Roma: Carocci, 2011. Stampa.
- Sternberg, Meir. "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse". *Poetics Today* 3.2 (1982): 107–56. Web.
- . "Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity." *Poetics Today* 13.3 (Autumn 1992): 463–541. Trad. it. di Franco Passalacqua. "Raccontare nel tempo (II): cronologia, teleologia, narratività". *Enthymema* 1 (2009): 136–86; 1 (2010): 74–116; 2 (2010): 171–206. Web.
- . "Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New". *Poetics Today* 28.4 (Winter 2007): 683–794. Web.
- Suvin, Darko. "Science Fiction and the Novum". 1977. *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Bern: Peter Lang, 2010. Stampa.
- . *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale UP, 1979. Trad. it. di Lia Guerra. *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*. Bologna: il Mulino, 1985. Stampa.
- Tagliasco, Vincenzo. *Dizionario degli esseri umani fantastici e artificiali*. Milano: Mondadori, 1999. Stampa.
- Yacobi, Tamar. "Fictional Reliability as a Communicative Problem". *Poetics Today* 2.2 (Winter 1981): 113–26. Web.

- . "Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability". *Narrative* 9.2 (2001): 223-29. Stampa.

*Altre opere consultate*

- "Robot". *Wikipedia. L'enciclopedia libera*. 4 agosto 2016. Web.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: U of Chicago P, 1972. Trad. it. di Giuseppe O. Longo. *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi, 1977. Stampa.
- . *Mind and Nature: A Necessary Unity (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences)*. New York: Hampton Press, 1979. Trad. it. di Giuseppe O. Longo. *Mente e natura*. Milano: Adelphi, 1984. Stampa.
- Brecht, Bertold. Note a *Vita di Galileo. Teatro*. Vol. 2. Ed. Emilio Castellani. Torino: Einaudi, 1963. Stampa.
- Butler, Samuel. *Erewhon. Or, Over the Range*. 1872. Auckland: The Floating Press, 2009. Trad. it. di Lucia Drudi Demby. *Erewhon e Ritorno ad Erwhon*. Milano: Adelphi, 1965. Stampa.
- Clarke, Arthur. *Profiles of the Future: An Inquiry Into the Limits of the Possible*. New York: Harper & Row, 1962. Trad. it. di Maria Luisa Bonfanti. *Le nuove frontiere del possibile*. Milano: Rizzoli, 1965. Stampa.
- Gramsci, Antonio. *Il materialismo storico*. Roma: Editori Riuniti, 1971. Stampa.
- Hegel, G. W. Friedrich. "Die Positivität der christlichen Religion". 1795-1796. *Gesammelte Werke. Bd. 1. Frühe Schriften. Teil I*. Eds. Friedhelm Nicolin e Gisela Schüler. Hamburg: Meiner, 1989. Trad. it. di

- Nicola Vaccaro e Edoardo Mirri. "La positività della religione cristiana". *Scritti teologici giovanili*. Napoli: Guida, 1977. Stampa.
- . "Logik, Metaphysik, Naturphilosophie". *Gesammelte Werke. Bd. 7. Jenenser Systementwürfe II*. Eds. Rolf-Peter Horstmann e Johann Heinrich Trede. Hamburg: Meiner, 1971. Ed. it. a cura di Franco Chiereghin. *Logica e metafisica di Jena (1804-1805)*. Traduzione, introduzione e commento di Franco Biasutti, Livia Bignami, Franco Chiereghin, Alessandra Gaiarsa, Maria Giacin, Fulvio Longato, Francesca Menegoni, Antonio Moretto, Graziella Perin Rossi. Trento: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1982. Stampa.
- . *Gesammelte Werke. Bd. 9. Phänomenologie des Geistes*. Hrsg. Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Ed. it. a cura di Vincenzo Cicero. *Fenomenologia dello spirito*. Milano: Bompiani, 1995. Stampa.
- Holland, John H. *Adaptation in Natural and Artificial Systems*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1975. Stampa.
- Longo, Giuseppe O. *Homo technologicus*. Roma: Meltemi, 2001. Stampa.
- Luhmann, Niklas. *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*. 1984. Bologna: Il Mulino, 1990. Stampa.
- Maturana, Humberto R. "Biology of Cognition". *Research Report BCL 9* (1970). Urbana: Biological Computer Laboratory. Web.
- Maturana, Humberto R. e Francisco J. Varela. *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago: Editorial Universitaria 121, 1972. Web.
- . *Autopoiesis and cognition. The realization of the*

- living*. Boston: Reidel, 1980. Trad. it. di Alessandra Stragapede. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*. Venezia: Marsilio, 1985. Stampa.
- Ovidio, Publio N. *Le metamorfosi*. Trad. it. e cura di Serafino Balduzzi. Milano: Cerebro, 2011. Stampa.
- Platone. *La Repubblica*. Trad. it. e cura di Mario Vegetti. Milano: Rizzoli, 2007. Stampa.
- Polanyi, Michael. *Personal knowledge. Towards a post-critical philosophy* (1958). Chicago: U of Chicago P, 1962. Stampa.
- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers. *La nouvelle alliance: métamorphose de la science*. Paris: Gallimard, 1978. Trad. it. di Pier Daniele Napolitani. *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*. Torino: Einaudi, 1979. Stampa.
- Rabelais, François. *Gargantua e Pantagruelle recato in lingua italiana da Augusto Frassinetti*. Milano: Rizzoli, 2010. Stampa.
- Raspe, Rudolf Erich. *Storia dei meravigliosi viaggi e delle campagne di Russia del Barone di Münchhausen*. 1785. Firenze: Vallecchi, 1974. Stampa.
- Simondon, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1958. Stampa.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Wien: Verlag Braumüller, 1918. Trad. it. di Julius Evola. *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*. Milano: Longanesi, 1957. Stampa.
- Susanetti, Davide. "Opera al nero: il dramma di Prometeo". Introduzione a Eschilo. *Prometeo*. Milano: Feltrinelli, 2010. Stampa.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson and Eleanor Rosch, eds. *The Embodied Mind. Cognitive Science and*

*Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991. Stampa.

Whitehead, Alfred N. e Bertrand Russell. *Principia mathematica*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1910, 1912, 1913. Stampa.



## LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra*

12. Roberto Rossi, *Humanities e scienze neuro-cognitive*
13. Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*

