

Auschwitz in mimesis. Primo Levi e la rappresentazione

di Demetrio Paolin*

ABSTRACT

The essay by analyzing some of Primo Levi's texts on the nature of pain in the lager universe tries to reflect on the possibility or not of being able to give narrative representation to questions such as: Can the reader contain my experience of the lager in himself? Can the reader experience what I experienced in Auschwitz? And furthermore, how can I make the reader feel this limit experience of mine?

– Contributo ricevuto il 23/07/2020. Sottoposto a peer review, accettato il 24/08/2020.

Non sarà fatto alcun serio tentativo per entrare in competizione con la realtà.

ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*

Il romanzo – o meglio il *qualcosa di scritto*¹ – ha da sempre problemi con la rappresentazione; questa complessità è oggetto, sin dagli albori, di riflessione estetica: Aristotele, infatti, nella *Poetica* scrive: «Compito della poesia non è di dire ciò che è avvenuto, ma ciò che potrebbe avvenire»². Non è certo mia intenzione riprendere, in questa sede critica, i mille fili di riflessione e di approfondimento che questa frase ha avuto nella storia della scrittura artistica fino ai giorni nostri. Mi piacerebbe, però, sottolineare come

essa registri il confine invalicabile della narrazione. La scrittura è – comunque – un'operazione di immaginazione, di verisimiglianza e di fantasia; lo scrittore si illude di rappresentare la realtà, ma la sua opera è al massimo un scarto tra 'ciò che è' e 'ciò che viene detto'. Si pensi all'*incipit* de *La vita nova* di Dante. In quelle prime righe ci viene mostrato un procedimento di distillazione: ci sono le cose accadute/la vita, la memoria di queste e infine la piccola parte di quelle che verranno raccontate. Questo procedimento e volontà di semplificazione stanno alla base della narrazione e del racconto in qualsiasi epoca o temperie. Il desiderio di ogni scrittore può essere riassunto nel tentativo di riuscire a riprodurre in scala 1:1 la realtà che vive. È il sogno paranoi-

* Ricercatore indipendente.

co di Uncle Toby, personaggio del magnifico romanzo di Sterne³ che, mutilato durante una campagna militare, passa la sua vita a ricostruire su di un plastico – con tanto di soldatini, colline artificiali, accampamenti – l'esatto momento in cui venne ferito. Esiste, quindi, un trauma alla base di questo desiderio mimetico di riprodurre con esattezza ciò che è accaduto; un trauma che potremmo definire, per ora, come una scissione tra le cose e le parole.

2. Proprio a seguito di tale crisi, stando a Foucault de *Le parole e le cose*, assistiamo alla comparsa del personaggio prototipo di ogni romanzo, Don Chisciotte:

Egli stesso è fatto a somiglianza dei segni. Lungo grafismo magro come una lettera, eccolo emerso direttamente dallo sbadiglio dei libri. L'intero suo essere non è che linguaggio, testo, fogli stampati, storia già trascritta. È fatto di parole intersecate; è scrittura errante nel mondo in mezzo alla somiglianza delle cose⁴.

Con il romanzo di Cervantes, che inaugura il genere e lo porta a compimento, assistiamo, secondo il filosofo francese, alla crisi tra la realtà e la sua rappresentazione, allo scollamento delle parole e delle cose. Il *Don Chisciotte* racconta la storia di un cavaliere che vive in un mondo, che non è quello reale o concreto, ma è il prodotto della sua mente malata di

libri e di poemi: «Don Chisciotte legge il mondo per dimostrare i libri»⁵.

In questa rottura tra realtà e rappresentazione nasce l'idea del comico come «presupposto del romanzo»⁶. Berardinelli ne segnala appunto la centralità, proprio grazie all'invenzione di un eroe impermeabile al mondo, che non lo capisce, che ne ignora le leggi e nonostante tutto lo sfida:

Niente di più tipicamente comico del malinteso, dell'incongruità, dell'azione impropria, inopportuna, inefficace, anacronistica e dissonica. Nel romanzo di Cervantes la comicità è strutturale e perciò onnipresente. Sotto-linea di continuo la presenza dell'eterogeneo, tiene ben ferma la separazione irrimediabile fra personaggio e mondo⁷.

Potremmo, quindi, sostenere che il comico sia da intendersi come una sorta di “divertimento”, ovvero etimologicamente come uno spostamento di sguardo, un tentativo di cambiare il punto di vista sulle cose e sulla realtà⁸. Tale spostamento di prospettiva è già tutto dichiarato nel prologo dell'opera di Cervantes:

Inoperoso lettore, ben mi potrai tu credere, senza che te lo giuri, che questo libro, perché figlio del mio intelletto, vorrei che fosse il più bello, il più giocondo e il più assennato che potesse immaginarsi. Non ho potuto però contravvenire all'ordine di natura, dacché in essa ogni essere produce il suo somigliante. Quindi, che mal poteva produrre lo sterile

e incolto ingegno mio, se non la storia di un figliuolo stento, sparuto, strambo, sempre con dei pensieri nuovi e che a nessun altro sarebbero mai venuti in mente, appunto come quella che fu concepita in un carcere dove ogni disagio fa sua dimora e dove ogni triste schiamazzo sta di casa?»

All'origine di questo personaggio e romanzo così moderni c'è un trauma dell'esperienza carceraria. La parola "trauma" – in queste pagine – è da intendersi come qualcosa che viene fuori da un foro o un taglio. In questa apertura, che è anche una apertura di senso e un tentativo di dare una direzione a ciò che accade, si annida l'impossibilità da parte dello scrittore di rendere pienamente consapevole il proprio lettore di ciò che lui racconta e dice. C'è una ulteriore distanza, direi, esperienziale tra chi scrive e chi legge ciò che è scritto: un'esperienza che potremmo definire molto simile all'esperienza dell'arto fantasma.

Sappiamo come, dopo un'amputazione, l'uomo soffre dolori provenienti da quella parte del corpo che non c'è più. Il dolore, pur esistendo, non ha nulla di corporeo o fisiologico, ma è assimilabile a uno stato immaginativo; esso è reale, ma la sua causa è separata dal resto del corpo.

3. Il dolore individua il rapporto tra il mondo e il linguaggio. È possibile non solo descrivere ma far sentire il dolore che proviamo? Come afferma Wittgenstein «i

limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo»¹⁰, ovvero ciò che posso esprimere del mio mondo è coincidente con quello che la sintassi, la parola, il significato e il significante possono dichiarare. È sempre così? Esiste la possibilità che il linguaggio, pur nelle sue limitazioni, possa dire il mio mondo? Il filosofo austriaco aggiunge: «Ciò che può essere mostrato non può essere detto»¹¹, mettendo così in crisi il rapporto tra la concreta realtà e la rappresentazione/scritto di essa. Viene in mente la scena de *Il mercante di Venezia* di Shakespeare (III, 1):

E dunque? Non ha forse occhi un ebreo? Non ha mani, organi, membra, sensi, affetti e passioni? Non si nutre egli forse dello stesso cibo di cui si nutre un cristiano? Non viene ferito forse dalle stesse armi? Non è soggetto alle sue stesse malattie? Non è curato e guarito dagli stessi rimedi? E non è infine scaldato e raggelato dallo stesso inverno e dalla stessa estate che un cristiano? Se ci pungete non versiamo sangue, forse? E se ci fate il solletico non ci mettiamo forse a ridere? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci usate torto non cercheremo di rifarci con la vendetta? Se siamo uguali a voi in tutto il resto, dovremo rassomigliarvi anche in questo¹².

Shylock vuole raccontare a ognuno di noi il suo dolore, che è dolore esistenziale, millenario, ontologico, poiché riguarda la sua esistenza come persona e la sua appartenenza a un popolo, ma per farlo usa delle immagini che mostrano atti-

nenza con i sensi di ognuno (nutrimento, dolore, freddo e caldo). Per quale motivo Shakespeare usa queste metafore e non altre? Perché produce una serie di immagini così quotidiane e fruste? Il tentativo di Shakespeare è di far immedesimare il pubblico/lettore con ciò che prova Shylock, ma tale immedesimazione non può che condannarsi al fallimento. Perché per quanto cerchiamo di sentire su di noi la condizione dolorosa del mercante ebreo, la sua sorte, la sua esistenza, il suo dolore, in particolare il suo dolore fisico, ci risultano estranei.

Il dolore pare essere un limite invalicabile della rappresentazione scritta. Abbiamo così messo a punto sulla pagina i nodi di questo scritto: la scrittura, il dolore, la rappresentazione del dolore, lo scollamento tra realtà e parola che trova proprio il suo scacco maggiore nel dire la sofferenza.

4.

Siamo stati capaci, noi reduci, di comprendere e far comprendere la nostra esperienza? Ciò che comunemente intendiamo con ‘comprendere’ coincide con ‘semplificare’: senza una profonda semplificazione, il mondo intorno a noi sarebbe un groviglio infinito e indefinito, che sfiderebbe la nostra capacità di orientarci e di decidere le nostre azioni ¹³.

L'incipit del capitolo *La zona grigia*, de *I sommersi e i salvati*, è una delle porte

di ingresso privilegiate per leggere Primo Levi. Esistono diverse tensioni narrative nell'opera leviana, che convivono in maniera armoniosa (il dato morale, il discorso etico, il racconto di sé, il ritratto), ma tutte possiedono un collante comune da rintracciarsi nella forte carica epistemologica. Una delle più profonde preoccupazioni di Primo Levi è descrivere perché le cose sono andate così; c'è, quindi, nella sua opera una sorta di tensione galileiana a leggere il libro della natura e a ricavarne le leggi che lo regolano.

Proprio come Galileo, Levi sa che ogni esperienza non può che tradursi in un'opera di semplificazione, in uno schema, in un racconto che ne dia le coordinate. Di fatti in *Se questo è un uomo* Levi descrive se stesso «vivere in un mio mondo scarsamente reale, popolato da civili fantasmi cartesiani»¹⁴. La semplificazione non è in Levi paragonabile al processo di banalizzazione, ma significa ridurre l'infinito e l'indefinito (due termini leopardiani, in particolare delle riflessioni sulla lingua contenute nello *Zibaldone*) a qualcosa di comprensibile e quindi dicibile.

‘Comprensione’ in questo caso significa fare in modo che il lettore, nel brano evocato *in absentia*, possa in qualche modo fare esperienza. ‘Comprendere’ viene usato da Levi etimologicamente nel senso di ‘contenere in sé’. Letta in questo modo la domanda che viene posta è abissale: può il lettore contenere in sé la mia esperienza del lager? Può il let-

tore vivere ciò che io ho vissuto ad Auschwitz? E inoltre come posso io fare in modo che il lettore possa sentire su di sé questa mia esperienza limite?

Le domande che sottendono la frase de *I sommersi e i salvati* sono tutte ascrivibili a quella tensione sperimentale/scientifica che orienta la scrittura leviana. Ne *La ricerca delle radici*, sorta di antologia auto-compilata con i testi formativi dell'autore torinese, Levi pone *in principio* il libro biblico di *Giobbe*, definendo il suo protagonista «il giusto degradato ad animale da esperimento»¹⁵. L'esperimento è quello del lager che, con precisa e chiara metodologia scientifica, ci viene presentato nel capitolo *I sommersi e i salvati* di *Se questo è un uomo*:

Si rinchiudano tra i fili spinati migliaia di individui diversi per età, condizione, origine, lingua, cultura e costumi, e siano quivi sottoposti a un regime di vita costante, controllabile, identico per tutti e inferiore a tutti i bisogni¹⁶.

Si noti la definizione del campione di studio, le modalità dell'esperimento, e l'impersonalità data dal 'si' passivante, che rende queste parole simili a quelle che possiamo trovare in un documento di un laboratorio scientifico. Uno dei requisiti fondamentali dell'esperimento, questo sin dai tempi di Galileo, è la sua riproducibilità: solo la riproducibilità fa in modo che un esperimento e i dati raccolti possano essere considerati quanti-

ficabili, qualificabili e, stando a Popper, falsificabili, cioè si possa produrre una confutazione o una riflessione critica su di essi. È possibile, quindi, sembra chiedersi Levi quando parla di «comprensione», riprodurre un esperimento come il lager? È possibile semplificare così tanto l'esperienza vissuta dai deportati fino al punto di farla comprendere ai lettori? È possibile in qualche modo condividere uno statuto ontologico così profondamente divaricante tra il lettore che vive sicuro nelle sue tiepide case, con cibo caldo e visi amici e il deportato che lavora nel fango, non conosce pace, che muore per un sì o per un no¹⁷?

5. Per rispondere a queste domande è necessario scegliere una strada di riflessione e questa è da individuare nel dolore fisico. Possiamo dire con Natoli che nel dolore «il nesso esperienza-conoscenza si configura in un modo del tutto singolare»¹⁸, perché «il dolore è veicolo di conoscenza non per astrazione, ma per *immedesimazione*»¹⁹. Il dolore insomma rappresenta un limite epistemologico, che pone una difficoltà enorme dal punto di vista esperienziale. Posso io fare esperienza del dolore altrui? Posso farlo tramite la parola? Natoli risponde sostenendo che

Ogni uomo afflitto dal dolore nel momento stesso in cui lo esperisce in un certo senso lo tradisce: lo *tradisce* nel doppio significato che

lo *dissimula* ed insieme lo *trasmette* [...]. Il dolore quindi si tradisce nel senso proprio del verbo *tradere* che significa *porgere, consegnare, trasmettere* e quindi *lasciar trasparire, lasciar intravedere* [...]²⁰.

Il dolore, quindi, si può dissimulare e trasmettere, ma come è possibile farlo? Prendiamo la celebre scena del dentista nel film *Il maratoneta*²¹; un episodio terribile indubbiamente, carico e denso di significati, perché noi sappiamo chi sia e cosa rappresenti il personaggio che sta compiendo quelle azioni, sappiamo cosa ha fatto in altri tempi e in altri luoghi. Dichiarare che una scena è disturbante significa sostenere che lo spettatore possa sentire su di sé i dolori inflitti al protagonista, seduto sulla poltrona medica? Possiamo sentire noi il dolore che la punta del trapano provoca? Possiamo avere consapevolezza della lacerazione della pelle, del sangue in bocca, o dell'irrigidirsi del corpo poco prima che nuovamente la punta ferisca la gengiva? La risposta è ovviamente no. Certo la visualizzazione di ciò che avviene può aiutarci, ma sappiamo, lo sentiamo nel nostro intimo, che siamo di fronte a una finzione di finzioni. Il dentista non è reale così come non lo è il protagonista sulla sedia: sono due attori che stanno recitando una scena, in cui il dolore è solo mostrato visivamente, ma non è esperito da nessuno degli 'agenti' sulla scena.

Esiste una sorta di diaframma che divide chi ha provato dolore e chi non

lo ha provato, è come se fosse avvenuta una rottura, come se l'idea di uomo così come è stata concepita dall'Umanesimo in poi, si fosse completamente dissolta nei forni crematori, nelle stanze della tortura della Gestapo, nel brillio della bomba di Hiroshima o nei tremendi bombardamenti di Dresda.

Jean Amery nel suo libro *Un intellettuale ad Auschwitz*²², nel capitolo dedicato alla tortura, parla appunto di una sorta di incomunicabilità sancita tra il torturato e il mondo, e pone come un limite invalicabile di dicibilità l'essenza dell'essere deportato e torturato. Contemporaneamente è proprio l'esperienza della tortura il *punctum* di cui si dovrebbe dare testimonianza scritta: questa duplice tensione produce una *impasse* scritturale. Declinata in questo modo la scrittura diventa o una mistica indecifrabile o un grido oscuro non intellegibile; oppure una necessaria forma di reticenza, che si ferma prima di valicare i confini dell'ineffabilità così come avviene ne *Il grande viaggio*²³ di Semprun, le cui pagine finali si concludono con la descrizione dei cancelli, che si scorgono arrivando a Buchenwald.

Non dobbiamo, però, dimenticare l'assunto che si propone Levi, ovvero di far comprendere ciò che i sopravvissuti hanno vissuto, che rimane decisivo anche perché è contenuto nel suo libro lasciato, nel libro che prova a riordinare le fila del suo discorso sull'/dell'universo dei lager.

6. La pellicola *Il maratoneta* sancisce un parallelismo interessante tra denti e tortura. I denti rappresentano un dato simbolico importante nell'*imagery*²³ del lager. Nella nostra immaginazione è forte l'idea delle otturazioni d'oro che vengono tolte dai cadaveri; immagine di una profanazione totale, in cui il corpo del deportato è ridotto a semplice oggetto, al quale si applica non solo il paradigma del completo e totale annientamento, ma anche quello di 'ritorno economico', legato a costi e benefici. Se vogliamo possiamo ridurre un uomo ai suoi denti; questi – nelle perizie scientifiche di accertamento *post mortem* – possono fornire dati per il riconoscimento dell'identità del morto: i denti sono, quindi, una sorta di luogo in cui l'uomo è ciò che è, la sua perfetta identità. La violazione dentale pone in essere l'ultimo e definitivo passaggio di alienazione del corpo del deportato, che privato dei suoi denti conclude il processo di reificazione, codificando così il lager come una immensa fabbrica di cose/cadaveri. I denti, quindi, sono quello che distingue l'uomo, sono ciò che fa dell'uomo un uomo. Lo stesso Levi in un racconto dal titolo *Un testamento*, tratto da *Lilit*, scrive:

Nella sua sapienza Dio ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, come tu leggi nelle sacre scritture: osserva, a sua somiglianza, non a sua identità. La figura umana diverge da quella divina per alcuni aspetti, e fra questi prima è la dentatura. Dio ha donato all'uomo

denti più corruttibili di ogni altra sua parte affinché non dimentichi di essere polvere, ed affinché prosperi la nostra corporazione: vedi dunque che il cavadenti che abbandona il suo ufficio è in abominio a Dio [...]»²⁵.

Il racconto in questione si configura come il testamento di un «cavadenti», scritto poco prima della morte, in cui lascia al figlio, spiegandogli il mestiere, le astuzie, i suoi incerti e i suoi guadagni. Il tono è scherzoso, con una spruzzata di altisonanti passaggi sapienziali/biblici. A dimostrazione di ciò è sufficiente, a mo' di ricognizione nella porzione di testo citata, il passaggio del *Genesi* e la sottolineatura solenne del termine «abominio».

Come sempre in Levi, a una lettura facile, allietata da un leggero sorriso, se ne può aggiungere un'altra di tenore differente. Se torniamo al capitolo *La zona grigia*, con cui avevamo iniziato la nostra esplorazione leviana, possiamo imbatterci nella descrizione delle squadre della morte (*Sonderkommandos*): esse erano addette allo 'smaltimento' del materiale delle docce. Quando lo Zyklon B aveva prodotto i suoi devastanti effetti, questi uomini entravano in azione e portavano via i morti, conducendoli infine al crematorio. Essi si occupavano appunto di cavare i denti ai cadaveri e di recuperare, riutilizzare e riciclare da questi corpi tutto quello che potesse essere utile nel complesso e astruso ciclo economico del campo di concentramento. Ogni com-

ponente del *Sonderkommando* godeva, finché era in vita, di un trattamento di favore, tanto che Levi ci racconta di una famigerata partita di calcio tra SS e membri delle squadre della morte – una partita, che porta Levi ad immaginare cosa potesse pensare un nazista davanti a tale spettacolo:

Noi, il popolo dei signori, siamo i vostri distruttori, ma voi non siete migliori di noi; se lo vogliamo, e lo vogliamo, noi siamo capaci di distruggere non solo i vostri corpi, ma anche le vostre anime, così come abbiamo distrutto le nostre²⁶.

Infatti i membri delle Squadre Speciali erano tutti, o in prevalenza, ebrei: questa elezione e scelta dei membri dei *Sonderkommandos* indicano, secondo Levi, il delitto più demoniaco compiuto dal nazionalsocialismo, perché attraverso questa invenzione «si tentava di spostare su altri, e precisamente sulle vittime, il peso della colpa»²⁷.

Alla luce di queste riflessioni, ricavate dalla lettura de *I sommersi e i salvati*, cerchiamo di approfondire l'analisi di *Un testamento*. Il testo in questione contiene un'ombra più profonda: chi è questo cavadenti che parla e ragiona proprio come un pio ebreo? Non è possibile intravedere in esso una sorta di fantasma di coloro che furono i membri delle squadre speciali? A conferma di questo possiamo sottolinearne il tono del lascito, che suona come una lunga e complessa giustifi-

cazione del proprio mestiere e della sua importanza. Varrà la pena citare le parole con cui Levi descrive le testimonianze e i resoconti dei membri delle squadre speciali, documenti in cui, assente il dato testimoniale, prevale il tentativo estremo e costante di auto-justificazione:

Da uomini che hanno conosciuto questa destituzione estrema non ci si può aspettare una deposizione nel senso giuridico del termine, bensì qualcosa tra il lamento, la bestemmia, l'espiazione e il conato a giustificarsi, di recuperare se stessi²⁸.

Il finale del racconto, quindi, un sogno di giustificazione e di potere, diventa una sorta di ironico sigillo di grandezza, dove l'essere cavadenti – attenzione Levi non scrive dentisti, e questa spia linguistica non deve in nessun modo essere lasciata cadere – sarà il mestiere che reggerà i destini del mondo.

Con la menzogna, pazientemente appresa e pianamente esercitata, e se Dio ci assiste arriveremo a reggere questo paese: ma questo avverrà solo se avremo saputo mentire meglio e più a lungo dei nostri avversari. Tu forse la vedrai, non io: sarà una nuova età dell'oro, in cui noi soltanto in necessità estreme ci indurremo a cavar denti [...]²⁹.

Tramite la menzogna i cavadenti potranno non soltanto sopravvivere, ma anche prosperare e prendere il potere: è chiaro come Levi stia usando questo

innocuo racconto, verrebbe da dire un bozzetto e poco più, per affermare qualcosa di tremendo, che può essere raccontato solo con l'aiuto dell'invenzione.

Con il sogno/testamento del cavadenti, che immagina un nuovo paradiso, assistiamo a ciò che ne *I sommersi e i salvati* Levi aveva descritto come l'intento giustificatorio e di ricostruzione del sé. Dietro le ironiche parole del racconto possiamo leggere quelle più terribili, che concludono la luciferina descrizione della partita di calcio tra SS e SK (*Sonderkommandos*):

Dietro questo armistizio si legge un riso satanico: è consumato, ci siamo riusciti, non siete più l'altra razza, antirazza, il nemico primo del Reich Millenario: non siete più il popolo che rifiuta gli idoli. Vi abbiamo abbracciati, corrotti, trascinati sul fondo con noi. Siete come noi, voi orgogliosi: sporchi del vostro sangue come noi³⁰.

Perché abbiamo insistito sull'essenza di parabola malvagia, sotto le spoglie di semplice *divertissement* umoristico, del racconto *Un testamento*? I motivi sono essenzialmente due: a) per mettere in guardia i lettori di Levi dal fidarsi della prima e più facile lettera dei suoi racconti. Se c'è un autore che produce sempre un senso *altro* delle sue opere questi è Levi; b) perché questo racconto contiene una riflessione sul dolore che servirà per muoverci verso la conclusione di questo nostro scritto.

7.

L'esperienza insegnerà anche a te che il dolore, anche se forse non è l'unico dato dei sensi di cui sia lecito dubitare, è certo il meno dubbio. È probabile che quel sapiente francese di cui mi sfugge il nome, e che affermava di essere certo di esistere in quanto era sicuro di pensare, non abbia sofferto molto in vita sua, poiché altrimenti avrebbe costruito il suo edificio di certezze su base diversa. [...] Ma invece chi soffre sì, chi soffre è sicuro di soffrire ed ergo di esistere³¹.

Il tema del dolore viene introdotto, come spesso accade in Levi, con una fitta rete di rimandi e di autocitazioni. Parlando precedentemente di *Se questo è un uomo*, abbiamo visto come Levi descriva il se stesso pre-deportazione come uomo posseduto da «civili fantasmi cartesiani» ovvero fantasmi di «quel sapiente francese di cui mi sfugge il nome». Di seguito c'è la breve ri-trascrizione del famoso aforisma del *Discorso sul metodo* che viene confutato in un modo interessante. Secondo il protagonista del racconto, Cartesio pone la certezza della sua esistenza nell'affermazione «sono perché sono certo di pensare», perché non ha mai sofferto. Infatti, aggiunge, se avesse provato dolore le basi della sua teoria sarebbero state diverse.

Possiamo leggere queste righe come una riflessione sulla scienza, sulle sue capacità e limiti di fornire solide basi descrittive rispetto all'esperienza di sof-

ferenza. Infatti il dolore, che Levi tratteggia, e a cui fa riferimento il cavadenti, raffigura quello incommensurabile e definitivo del lager. Se non è lecito parlare di autocritica, potremmo certamente dire che lo scrittore torinese, in tale passaggio del racconto, mette in atto una profonda revisione del linguaggio e della comprensione del mondo tramite la scienza.

Molti sono i passaggi in cui Levi parla della chimica, e della scienza *tout court*, come di un linguaggio che può fornire allo scrittore una maggiore ricchezza metaforica³², ma, nonostante questo, nonostante anche la sua dura presa di posizione nei confronti di Amery che non riconosceva agli scienziati il ruolo di intellettuali³³, le parole di *Un testamento* sanciscono un limite, un problema di statuto ontologico, invalicabile, ovvero quello del dolore fisico. Il dolore fisico patito dagli esseri umani nel lager ha disfatto l'idea di uomo, che l'ordinato metodo cartesiano aveva traghettato fino alle soglie del campo di Auschwitz: «L'alba. Sul pavimento, l'infame tumulto di membra stecchite, la cosa Somogyi»³⁴. Lì, in quel reticolato elettrificato, tra le baracche sporche e puzzolenti, nel forno crematorio sempre in funzione, l'uomo cartesiano perisce, il *cogito* lascia spazio alla pura sofferenza; la lingua della scienza, le possibili metafore per leggere il libro della natura vengono meno. Anzi a venire meno è proprio tutto l'immaginario umanistico (letterario e scientifico)³⁵,

così come Levi lo tratteggia ne *Il canto di Ulisse*. Quel capitolo, uno dei più belli del libro, è, certo, una riflessione sul mistero dell'uomo, sulla potenza della letteratura, un elogio della conoscenza, che però si chiude con una sorta di 'reticenza' da parte di Levi di far comprendere al compagno di *corvè* il significato più profondo e nascosto del canto dantesco, ovvero

qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto
ora soltanto, nell'intuizione di un attimo,
forse il perché del nostro destino, del nostro
essere oggi qui...³⁶

A interessarci in questo caso è, appunto, il segno grafico della sospensione e dello spazio bianco successivo che apre all'ultimo breve capoverso. Si può ravvisare in questa *epoché* grafica la sconfitta della parola umana, perché Levi non ci dice cosa sia questo qualcosa di gigantesco, non ci consegna questa verità, così come non la consegna a Pikolo.

La chiusa del capitolo è una rappresentazione plastica del cibo, evocato secondo le diverse lingue che si parlano nel lager, e viene sigillata – nel senso letterale di chiusa – dalla citazione dell'endecasillabo dantesco: «*Infin che 'l mar fu sopra noi richiuso*». Il segno grafico del punto fermo si oppone ai tre puntini del periodo precedente, a sancire l'impossibilità di ogni comprensione.

Se dovessimo tracciare le due linee narrative de *Il canto di Ulisse*, esse sareb-

bero certamente da rintracciare nella letteratura e nel cibo. Il tema del cibo è in *Se questo è un uomo* fondamentale, e nel corso delle pagine si costruisce un interessante legame tra cibo e dolore, tra dolore e identità. Come abbiamo visto, Levi sostiene che è il dolore a definire l'uomo, che lo induce a capire chi è. Il dolore nel lager assume forme diverse, ma forse quella che più ci colpisce è la fame. Perché ci colpisce? Intanto perché, ancora una volta, è legata ai denti, alla manducazione, in più è una esperienza che ci è familiare. Ognuno di noi ha fame, ognuno di noi ha provato sollievo nel mangiare un piatto di pasta, o un dolce squisito, molti hanno sentito i morsi allo stomaco per assenza di cibo, ma nessuno di noi ha potuto diventare una cosa sola con la fame. Lo scrittore torinese sostiene che i deportati sono fame vivente, ovvero diventano il loro stesso dolore: se vogliamo si incarnano nella loro funzione essenziale e ne diventano metafora concreta. C'è in questa descrizione qualcosa di trasumanante, che oltrepassa il concetto di umano. Siamo nei terreni della mistica e, ci troviamo di fronte a qualcosa di così assoluto da essere «una immagine di tutto il male del nostro tempo»³⁷. Questa immagine così assoluta ha come contraltare l'effettiva l'impossibilità di fornire una testimonianza integrale.

Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i 'mussulmani, i sommersi, i

testimoni integrali, la cui deposizione avrebbe avuto significato generale³⁸.

È chiaro come l'esperienza totalizzante del dolore sia da un lato la certezza della veridicità di ciò che si è vissuto e nel contempo produca una sorta di *impasse* mistica e verbale. Ritorna quel senso di sfiducia che dicevamo prima essere la caratteristica dell'uomo torturato, di cui parlava Amery; una sfiducia che Levi condivide con lo scrittore belga sul piano scritturale e narrativo.

8. In un saggio contenuto ne *L'altrui mestiere*, dal titolo *Dello scrivere oscuro*, Levi istituisce un'interessante riflessione su dolore e scrittura. Il testo ha come bersaglio una serie di autori, la cui scrittura è condannata all'oscurità e alla disarticolazione sintattica (Celan, Trakl) e per spiegare questa tendenza usa la metafora dell'urlo:

L'urlo è un ricorso estremo, utile per l'individuo come le lacrime, inetto e rozzo se inteso come linguaggio, poiché tale, per definizione, non è: l'inarticolato non è articolato, il rumore non è suono. [...] Se il suo [di Celan] è un messaggio, esso va perduto nel "rumore di fondo": non è una comunicazione, non è un linguaggio, o al più è un linguaggio buio e monco, qual è appunto quello di colui che sta per morire [...]. Ma poiché noi vivi non siamo soli, non dobbiamo scrivere come se fossimo soli. Abbiamo una responsabilità, fin-

ché viviamo: dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sí che ogni parola vada a segno³⁹.

Levi insiste sul termine «comunicazione» che definisce la natura artistica di un testo, e nello stesso tempo nel descrivere – in maniera sin troppo severa – l’opera di Celan, istituisce un parallelo tra quella voce in punto di morte, quando l’anima e la coscienza umana si stanno spegnendo, e i «mussulmani» del campo di concentramento. Ciò che Levi non perdona a Celan, a mio parere, è di aver provato a dare voce a coloro che non potevano averla e che proprio per tale privazione possiedono il più alto e profondo grado di testimonianza, quello della integralità.

C’è un dato interessante da sottolineare: Levi usa ne *I sommersi e i salvati* la parola «integrali» per definire i testimoni, a sottolineare una distanza non solo narrativa, ma morale, tra chi è tornato e testimonia e i mussulmani, unici testimoni veritieri del lager. «Integrali» contiene nella sua radice la parola integro, che è un aggettivo dalle spiccate connotazioni morali. Levi sa che chi è tornato non è migliore di quelli che sono rimasti sul fondo, lo scrittore torinese sa che il sopravvissuto lo è per fortuna o puro caso, e sa che il superstite è avvolto da un’ombra, ovvero il dubbio di essere stato Caino di suo fratello. Ecco quindi che lo statuto del testimone integrale è doppiamente impossibile perché definisce un confine fisiologico (solo coloro che sono morti

possono portare la testimonianza totale del lager) e un confine etico (solo coloro che sono morti sono rimasti moralmente non compromessi con il sistema lager); è proprio questo sconfinamento etico che Levi non perdona a Celan che mima la voce dei sommersi.

In un testo letterario la comunicazione è necessaria ed essenziale⁴⁰, perché fornisce non soltanto le informazioni/dato testimoniale – il 27 gennaio del 1945 i soldati russi liberarono il campo di concentramento di Auschwitz – ma anche un dato comunicativo/non traducibile: «Non salutavano, non sorridevano; apparivano oppressi, oltre che da pietà, da un confuso ritegno, che sigillava le loro bocche e avvinceva i loro occhi allo scenario funereo»⁴¹. Il dato comunicativo è quello che può permetterci di immedesimarci: secondo Levi, lo scrivere oscuro di Celan non produce nessun tipo di immedesimazione, al massimo una aspirazione alla sostituzione, e quindi non sortisce nessun effetto nel lettore; il tentativo di chiarezza di Levi è invece quello di avvicinare il lettore a presagire e presentire il dolore così come accade ai soldati che entrano nel campo grande di Auschwitz. L’intento di Levi è quello di costruire «una narrazione che attraverso la pietà e la paura produca la purificazione di questi sentimenti»⁴². Per dirla, semplificando, con l’Aristotele della *Poetica*, per la catarsi è necessario che lo spettatore provi su di sé i sentimenti che vede rappresentati.

9. Quante versioni esistono di *Se questo è un uomo*? Abbiamo la versione del 1947, quella del 1958, abbiamo la versione per le scuole con tanto di appendice, la versione radiofonica, quella teatrale e infine abbiamo quella sorta di ri-scrittura e modificazione del paradigma testimoniale che è *I sommersi e i salvati*. Non solo, abbiamo pezzi di racconti, di novelle, di storie legate ad Auschwitz nei libri di racconti, negli articoli, nelle pagine sparse. Alberto Cavaglion aveva usato per definire *Se questo è un uomo* la metafora del termitaio⁴³, un testo che si ramifica, che spinge le sue gallerie anche molto lontano dal testo principale. Quindi Primo Levi autore di un solo libro? Non credo. Più semplicemente Levi, da buon manzoniano, è vittima della stessa nevrosi, che vivono i diversi rifacimenti dei *Promessi Sposi*. Il tornare costantemente su di un testo e su alcuni temi indica non tanto una insoddisfazione formale, che pure è presente – si pensi alle varianti tra la prima edizione e quella definitiva uscita nella collana saggi di Einaudi –, quanto il bisogno di definire sempre meglio il tema e il nucleo narrativo della storia. Non diversamente da Manzoni, che è stato tra l'altro numero tutelare di Levi nell'unico e poco riuscito romanzo-romanzo della sua produzione, *Se non ora quando*, lo scrittore torinese si pone il problema del rapporto tra ciò che è accaduto (la storia) e come si racconta ciò che è accaduto (la verisimiglianza), con l'aggravante che in Levi esiste un profondo problema di 'ineffabilità'.

Il continuo e costante lavoro leviano sul testo è forse indice di questa perenne insoddisfazione della scrittura, dello iato tra ciò che gli occhi hanno veduto e il corpo provato, e ciò che si deposita, infine, sulla pagina. Una tensione che è bene descritta nella poesia *L'opera*, contenuta in *Ad ora incerta*:

Ora basta il lavoro è finito,/rifinito, sferico./
 Se togliessi ancora una parola/sarebbe un
 buco che trasuda siero./ Se una ne aggiunges-
 si/ sporgerebbe come una brutta verruca./ Se
 una ne cambiassi stonerebbe/ come un cane
 che latra a un concerto/ Che fare, adesso?
 Come staccarsene⁴⁴?

Come vediamo da questi versi il tema è appunto quello della dicibilità di ciò che viene raccontato. Si può vedere *Se questo è un uomo* come un tentativo di ascetismo rovesciato, una sorta di tensione simile alla *Commedia*, che spinge l'uomo non alla visione e all'esperienza tramite la mente (ecco perché abbiamo parlato di ascetismo e non misticismo) del Sommo Bene, ma del Male Radicale. Le diverse e varie versioni di *Se questo è un uomo* assomigliano a tentativi sempre più precisi di stringere l'immagine al cerchio; di trovare – insomma – il modo perché il lettore senta su di sé l'esperienza di quell'universo ermetico che fu il lager.

10. C'è un modo per cui il lettore possa sentire su di sé il dolore provato dai deportati? Sancita la distanza ontologica tra chi è torturato e chi no, come sostiene Amery, non abbiamo molte vie di rappresentazione, se non paradossalmente usare un *escamotage* 'realistico'. Nel fumetto *V per vendetta*⁴⁵ il protagonista, per convincere una ragazza a comprendere le privazioni, i dolori e le sofferenze che subiscono gli oppositori del sistema, inscena una finzione totalizzante. Rapisce la ragazza, la imprigiona in una cella, in tutto e per tutto simile a quella in cui vengono rinchiusi i membri del contro-potere, *quivi* (per riprendere un calco leviano) la sottopone a ogni tipo di sevizia e di tortura. Alla fine di tale rito, quando la ragazza è consapevole della terribilità del potere, perché a sua volta ha esperito sulla propria pelle la tortura, il protagonista svela la finzione, sapendo che finalmente lei potrà capire i veri e profondi motivi della loro lotta rivoluzionaria.

Quella prospettata dalla finzione del fumetto è una opzione per assurdo: per diventare testimoni di ciò che abbiamo subito, dovremmo, secondo gli autori, farci aguzzini degli altri. L'episodio di *V per Vendetta* pone, però, in un modo trasversale il problema della mimesi, che potremmo riassumere con un interrogativo, che è tornato più volte nel corso di queste pagine: è possibile scrivere/infliggere realmente un dolore a qualcuno che non sia colui che l'ha vissuto/provato?

L'impossibilità di dare una risposta sensata a tale interrogativo sancisce il fallimento della rappresentazione rispetto alla realtà, la sconfitta della scrittura sulla vita, la denuncia del romanzo come sistema di segni finiti, che tenta di descrivere qualcosa di infinito.

Levi stesso nella sua riflessione e nelle sue continue riscritture deve essere giunto a una convinzione simile, tanto che nella nota introduttiva alla versione teatrale di *Se questo è un uomo* scrive:

Ma, d'altro canto, si trattava ancora una volta di raccontare: questa volta, anzi, di raccontare in modo più immediato, di far rivivere, di infliggere la nostra esperienza, la nostra e quella dei compagni scomparsi ad un pubblico diverso e più vasto. Di vederne, di misurarne la reazione: di collaudarlo⁴⁶.

Con questa citazione mi avvio alla conclusione del mio ragionamento. Notiamo termini come «immediato», «rivivere» e – soprattutto – «infliggere». L'intento di Levi è appunto di vedere l'effetto che fa Auschwitz in mimesis. La parola infliggere è semanticamente potente, torna spesso in *Se questo è un uomo* e negli altri scritti leviani sul lager, come momento in cui il dolore, questa spia dell'incomunicabilità, si presenta nelle carni dei deportati. Levi vuole infliggere, tramite la forma della comunicazione letteraria più antica, il teatro, il medesimo dolore, da lui sofferto, alle persone accorse alla rappresentazione. Vuole,

come un buono scienziato, collaudarlo e prenderne le misure, come se il pubblico per uno spazio di tempo, lungo quanto la rappresentazione del testo stesso, diventasse a sua volta un animale da esperimento come Giobbe, come l'Häftling 174517, ovvero Primo Levi stesso.

_ NOTE

1 _ Mutuo la definizione dal romanzo di Emanuele Trevi *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, Roma 2012, che a sua volta riprende la definizione che Pasolini dava del suo romanzo postumo e incompiuto *Petrolio*.

2 _ ARISTOTELE, *Poetica*, trad. di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 19.

3 _ L. STERNE, *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, trad. it. di G. Aldi Pompili, Rizzoli, Milano 2002.

4 _ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967, p. 61.

5 _ Ivi, p. 62.

6 _ A. BERARDINELLI, *Discorso sul romanzo*, Carocci, Roma 2016, p. 14.

7 _ *Ibidem*.

8 _ Interessante notare, che Primo Levi parlando de *La tregua* più volte sottolinea il carattere 'divertente' dell'opera; un divertimento da intendere appunto etimologicamente come 'un distogliere lo sguardo da'. Il testo infatti è costruito con una precisa architettura: ai primi due capitoli, ancora ambientati nel campo di Auschwitz, seguono i successivi che hanno un andamento picaresco e avventuroso, per chiudere il cerchio della narrazione nel capitolo finale in cui si racconta l'angoscia del ritorno a

casa e della paura che nulla sia vero all'infuori del lager.

9 _ M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte*, trad. it. di A. Giannini, Rizzoli, Milano 2007, p. 21. (Si è utilizzata la versione on line presente sul sito www.liberliber.it).

10 _ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. it. di A.G. Conte, Einaudi, Torino 2009, p. 88 [5.6].

11 _ Ivi, p. 51 [4.1212].

12 _ W. SHAKESPEARE, *Il mercante di Venezia*, trad. it. di G. Raponi, Progetto Manuzio, Roma 2000, p. 67. (Si è utilizzata la versione online presente sul sito www.liberliber.it).

13 _ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere II*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2000, p. 1017.

14 _ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere I*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2000, p. 7.

15 _ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, in *Opere II*, cit., p. 1369.

16 _ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere I*, cit., p. 81.

17 _ Il lettore indovinerà le citazioni tratte da *Shema*, P. LEVI, *Ad ora incerta*, in *Opere II*, cit., p. 525.

18 _ S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 8.

19 _ *Ibidem* (corsivo mio).

20 _ S. NATOLI, *L'esperienza del dolore*, cit., p. 13.

21 _ Mi riferisco al film del 1976 diretto da J. Schlesinger e con protagonista Dustin Hoffman.

22 _ J. AMERY, *Un intellettuale ad Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

23 _ J. SEMPRUN, *Il grande viaggio*, Einaudi, Torino 1990.

24 _ Uso il termine *imagery* mutuandolo da N. FRYE, *Il grande codice*, trad. it. di G. Rizzoni, Vita e Pensiero, Milano 2019.

25 _ P. LEVI, *Lilit e altri racconti*, in *Opere II*, cit., p. 145.

26 _ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere II*, cit., p. 1031.

27 _ *Ibidem*.

28 _ *Ibidem*.

29 _ P. LEVI, *Lilit e altri racconti*, in *Opere II*, cit., p. 148.

30 _ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere II*, cit., p. 1032.

31 _ P. LEVI, *Lilit e altri racconti*, in *Opere II*, cit., p. 147.

32 _ P. LEVI, *L'altrui mestiere*, in *Opere II*, cit., p. 642.

33 _ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere II*, cit., p. 1094.

34 _ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere I*, cit., p. 168.

35 _ Si intravede, in trasparenza, in queste riflessioni anche l'ombra di Adorno e del suo monito sull'impossibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz. La risposta leviana a questo divieto è interessante, lo scrittore torinese sostiene che si può scrivere poesia 'su' Auschwitz. Il tema è, quindi, come sempre quello della comunicabilità dell'esperienza. Levi non è attratto, come vedremo successivamente, dalla tentazione dello scrivere oscuro e ermetico; non è attratto dal balbettio della parola poetica moderna, ma nello stesso tempo rigetta il comandamento del muti-

simo post Auschwitz a favore di un tentativo di scrivere su, di scriverne 'sopra'.

36 _ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in *Opere I*, cit., p. 111.

37 _ Ivi, p. 86.

38 _ P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, in *Opere II*, cit. p. 1056.

39 _ P. LEVI, *L'altrui mestiere*, cit., pp. 678-679.

40 _ «La letteratura è una forma di comunicazione [...]. La finalità comunicativa è già implicita nell'atto stesso di destinare una propria composizione scritta od orale a un pubblico dai limiti imprevedibili [...]. Si noti che comunicazione ha un valore molto più ampio che informazione: l'informazione, puramente fattuale, può essere tradotta in simboli, *a fortiori*, in altra lingua, senza residui; la comunicazione comprende anche elementi non informativi che, per il fatto stesso di essere comunicati, si configurano come nozioni» (C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999, p. 5).

41 _ P. LEVI, *La tregua*, in *Opere I*, cit., p. 206.

42 _ ARISTOTELE, *Poetica*, cit., p.13.

43 _ A. CAVAGLION, *Il termitaio*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di E. Ferrero, Einaudi, Torino 1997.

44 _ P. LEVI, *Ad ora incerta*, in *Opere II*, cit., p. 568.

45 _ A. MOORE, D. LLOYD, *V per Vendetta*, Lion, Novara 2014.

46 _ P. LEVI, *Pagine sparse 1946-1980*, in *Opere I*, cit., p. 1161.