L'AUTOBIOGRAFIA COME DISLOCAMENTO.
MOTIVI ALLEGORICI NE *LA CHIAVE A STELLA* DI PRIMO LEVI

GIANLUCA CINELLI

Riassunto: L'articolo analizza *La chiave a stella* (1978) di Primo Levi in chiave ermeneutica come un testo costruito allegoricamente attorno all'idea della dissimulazione dell'identità autobiografica. La compresenza nell'opera di un personaggio autobiografico e di un personaggio inventato come Faussonne produce un paradossale patto di lettura: la verosimiglianza, non il principio logico di identità, è l'unica condizione di autenticità autobiografica. Il paradosso consiste nel mostrare dall'interno dell'opera autobiografica, attraverso l'intreccio fra racconto e metaracconto, fra narrazione d'esperienza vissuta e invenzione, che l'autenticità della testimonianza autobiografica dipende dalla sua organicità formale e non dalla sua capacità referenziale di coincidere con la realtà del fuori-testo. L'articolo sostiene che *La chiave a stella* sia una sofisticata riflessione estetica che Levi articolò alla fine degli anni Settanta sul problema della testimonianza del Lager, nel momento in cui il nascente negazionismo ne delegittimava la forza di verità, reclamando l'assenza di prove delle camere a gas.

Primo Levi ha praticato la scrittura autobiografica in molte occasioni nell'arco dei quarant'anni della sua parabola di narratore¹. Quella più nota è sicuramente la testimonianza di *Se questo è un uomo*, che con *La tregua* costituisce un dittico al quale è affidata la memoria del Lager e dell'epopea picaresca del ritorno. La testimonianza del Lager si riverbera inoltre ne *Il sistema periodico*, dove la vocazione letteraria e l'esperienza professionale della chimica industriale sono i due assi cartesiani rispetto ai quali si disegna una parabola intellettuale, mentre il Lager rappresenta il loro punto zero di intersezione. *La chiave a stella*, invece, si inserisce in maniera più ambigua nell'autobiografismo leviano: gli immaginari dialoghi del montatore Tino Faussonne con il chimico-scrittore che, emblematicamente privo di nome, è la maschera autobiografica di Levi, costituiscono la cornice narrativa dell'opera, ambientata in un remoto distretto industriale russo, dove

¹ Nota generale per le citazioni: i due testi di Primo Levi segnalati in bibliografia saranno indicati nel testo con il titolo di *Opere* (1 o 2 per il volume) e di *Conversazioni*.

i due si recano nella scomoda veste di accusati, l'uno a difendere una "sua" gru sabotata con malizia dai concorrenti, l'altro a discolparsi da una partita difettosa di vernici rovinata dalla distrazione altrui. È nella cornice che sono poste le condizioni di un patto di lettura autobiografico, e di fatto la circostanza narrativa non è irrilevante, poiché l'ultima avventura del chimico-scrittore coincide con l'effettivo abbandono del mestiere di chimico da parte di Levi, avvenuto nel 1977. Se questo dettaglio è noto retrospettivamente, al lettore del 1978 non doveva apparire altrettanto evidente, però in compenso gli erano immediatamente riconoscibili i tratti autobiografici del chimico-scrittore, disseminati nel testo. Il patto di lettura autobiografico risulta dunque fin dall'inizio fondato ironicamente sulla dissimulazione e su una strategia intertestuale che costruisce il profilo del narratore e personaggio del chimico-scrittore alla luce di precedenti stratificazioni letterarie, soprattutto *Il sistema periodico*.

La presenza di Faussone però complica le cose, poiché egli è un personaggio inventato, come rivelano il suo nome e le due epigrafi di apertura e chiusura dell'opera tratte da Shakespeare e Conrad, le quali sottolineano la sua natura "letteraria". Nondimeno il mondo in cui codesto personaggio si muove e narra le sue avventure è reale, nasce da reali esperienze fatte da Levi o raccontategli da altri²: dalle trasferte a Togliattigrad, all'episodio narrato nel capitolo "La colonna malata" fino alle due enigmatiche zie di Faussone, gli episodi del libro rappresentano trasfigurazioni di esperienze e circostanze reali, come rivelò Levi nel corso degli anni³. Una faglia attra-

² "Chimico" (*Conversazioni* 19-24); "Ritratto della dignità e della sua mancanza negli uomini", (*Conversazioni* 77-83); "Il mago Merlino e l'uomo fabbro", (*Conversazioni* 118-122). Si legge poi in Gabriella Poli e Giorgio Calcagno (*Conversazioni* 1992): "*Meditato con malizia*, ci disse, l'aveva tratto da un episodio vero (accaduto in Lombardia, non in Medio Oriente dove invece l'ambientò), che gli era stato riferito con straordinaria vivacità da Giovanna, figlia di Alessandro Galante Garrone. Del materiale tecnico, servito per *Il ponte*, era debitore all'amico fraterno Livio Norzi, ingegnere e stirpe d'ingegneri..." (*Conversazioni* 127). E ancora autobiografici sono gli episodi di "Clausura" e de "La colonna malata" (*Conversazioni* 128). Sempre nel libro di Poli e Calcagno si noti il particolare sull'esperienza di Togliattigrad (*Conversazioni* 129).

³ L'elzeviro "Lo scoiattolo" (*Opere* 2:716-719) recita: "qualche anno fa mi è capitato di presentare a due mie zie piuttosto anziane, che vivevano in provincia, un signore che si chiamava Perrone" (*Opere* 2:716). Di là dalle assonanze, non sfugge il riverbero di questo singolare aspetto che compare in due momenti diversi dell'opera leviana. Infine, con molta ironia Levi descrive forse se stesso nel chimico con cui Faussone ebbe a che fare nell'episodio della torre dell'impianto chimico costruito poco fuori Torino: "anche lui era uno di quei tipi che non si

versa perciò l'autobiografia che, dissimulata, tuttavia emerge per tracce ed indizi fin dalle prime pagine, attraverso le parole reticenti di Faussone “beh, è roba da non crederci: lo capisco che queste cose le è venuto voglia di scriverle. Sì, qualche cosa ne sapevo anch'io, me le raccontava mio padre, che in Germania c'era stato anche lui, ma in un'altra maniera” (*Opere* 1:952). Il riferimento ellittico al Lager è il primo di molti altri in cui sarà ironicamente chiamato il lettore a interpretare l'ambiguità della reticenza. Si tratta di un patto di lettura fondato sulla consapevole complicità di chi legge con l'autore, che come vedremo comporta anche una diffusa riflessione sull'etica della narrazione. Il Lager è, nelle parole di Faussone, “roba da non crederci” per chi non v'è stato e non ha visto, e proprio qui, dove non solo appare evidente il nesso sotterraneo fra *La chiave a stella*, il Lager e l'opera di testimonianza mai abbandonata da Levi, si incontra un primo singolare punto di contatto fra i due personaggi. Essi sono testimoni di esperienze non comuni, forse anche inaudite, e il narrare di Faussone riverbera l'angoscia di non essere compreso che caratterizzava la testimonianza del Lager di Levi. Il motivo solca tutta l'opera: “certe cose uno se non le vede non le crede” (*Opere* 1:947), dice Faussone fin dal suo primo racconto, ed aggiunge più avanti: “è ben per questo che io ho caro a raccontare i miei montaggi: è perché tanti non si rendono conto” (*Opere* 1:965). È evidente l'ironia del confronto sproporzionato fra l'inaudita esperienza del Lager e le avventure di Faussone, le quali non sono paragonabili nemmeno ai tifoni e alle bonacce di Conrad e fanno di lui un fanfarone piuttosto che un avventuriero.

Ma non è la proporzione dei termini del paragone quel che conta, bensì l'atto stesso del paragonare ironicamente i racconti di Faussone con la testimonianza del Lager. In altre parole, l'attenzione si concentra non tanto sulla “cosa” del racconto quanto sul raccontare stesso, che dà corpo all'esperienza e la rende comunicabile. Più volte, tanto il “cattivo narratore” Faussone quanto il chimico-scrittore si troveranno a disegnare quel che non riescono a dire con le parole⁴. Tutto non si può dire, salmodia Faussone fin dall'inizio, perché tutto non *si riesce* a dire, ed è il dilemma con cui Levi combatté sempre, l'insufficienza del vocabolario quotidiano

danno delle arie ma sanno il fatto suo e sono capaci di comandare senza mai dire una parola più forte dell'altra... Era uno delle nostre parti, un ometto come lei, solo un po' più giovane” (*Opere* 1:954).

⁴ Ferdinando Camon (*Conversazioni Levi*) introduce i suoi colloqui con Levi ricordando il modo in cui lo scrittore disegnava la precisa pianta del Lager per accompagnare e supportare il racconto della memoria.

per dire ciò che non rientra nell'esperienza del quotidiano (*Opere* 1:82 e 119), ma è soprattutto il dilemma di avere a disposizione un linguaggio nel quale l'ustione lasciata dalla storia dei Lager è ancora visibile. Nel martello di Faussone "che aggiusta tutto" (*Opere* 1:956) si rovescia il ricordo sinistro del *Dolmetscher* di Auschwitz, il frustino che fungeva da "interprete" nella babele del Lager (*Opere* 2:1062). E nel macabro episodio dei forni per cremare i defunti dei Parsi narrato nel capitolo "Il ponte", si supera anche l'ironia, con un Faussone causticamente convinto che "ci voleva proprio un tedesco" per fabbricarne (*Opere* 1:1046). Per Levi scrivere di sé comporta, volente o nolente, testimoniare il Lager, la cui verità è affidata massimamente alla memoria dei superstiti, alla loro lucidità e capacità di assumere "il linguaggio pacato e sobrio del testimone" (*Opere* 1:175). Perché allora dissimulare l'autobiografismo in una complicata finzione che confonde e sovverte gli equilibri e i rapporti fra realtà e invenzione? Che cosa lega veramente Levi a Faussone? Questi è sostanzialmente una sorta di moderno Ulisse/Prometeo, non più astuto tessitore d'inganni agli uomini e agli dei, ma sornione conoscitore di "malizie", di trucchi di mestiere con cui artigianalmente costruisce gru e tralicci. Viaggiatore e narratore di avventure non meravigliose o guerresche, ma professionali, spicciole, non senza imprevisti e colpi di scena ma certo non eroiche, egli è un sostenitore dell'etica del lavoro ben fatto e incarna l'ideale dell'*homo faber*, il quale dallo specchiarsi e riconoscersi nella propria opera ricava ancor più che la felicità, il senso del proprio essere⁵. È stato notato dalla critica l'evidente rovesciamento del non-lavoro punitivo del Lager in questa gioiosa e moralmente edificante piccola epica del lavoro come formazione del carattere e educazione etica dell'uomo, un superamento consolatorio della "memoria dell'offesa". Il tema del lavoro, di là dalle polemiche che l'opera suscitò al momento della pubblicazione⁶, è allegoricamente leggibile come un "meta-discorso sulla capacità di narrare" (Cicioni 264)⁷. Già ne *Il sistema periodi-*

⁵ Il carattere epico dell'opera è rilevato da Daniele Del Giudice (*Introduzione Levi*) in particolare alle pagine xlii-xlix, laddove il critico riconosce ne *La chiave a stella* un "libro davvero cruciale, una chiave, appunto, e un discriminare, nella sua opera chimica e nella sua opera narrativa (Del Giudice xlix).

⁶ Si rammentano qui l'intervista già citata "Il mago Merlino e l'uomo fabbro" (vedi nota 2), la "Conversazione con Paola Valabrega" (Valabrega 77) e quella con Grassano (Grassano 4-5). Si rimanda inoltre e soprattutto alla nota bibliografica sulla fortuna critica dell'opera (*Conversazioni* 152-154).

⁷ Anche Robert Gordon (*Virtù uomo normale*) sottolinea il carattere metanarrativo dell'opera, "sull'arte di ascoltare, di trasformare un monologo in un dialogo" (Gordon 211).

co, accanto al simbolismo degli elementi chimici, si dispiegava un motivo allegorico di radice romantica e borghese-risorgimentale: quello della ricerca attraverso tentativi, successi e fallimenti, dell'uomo "intero"⁸, il quale coniuga pensiero e azione, mano e cervello, osserva e comprende il mondo compenetrandolo e manipolandolo, trasformandolo, rendendo l'informe materia intelligibile nella forma. Sul motivo desanctisiano dell'uomo "intero", già l'autobiografia de *Il sistema periodico* sviluppava un'allegoria, come afferma l'autore stesso: "nascosta sotto la condizione del chimico sta la condizione umana nella sua generalità... La materia è anche una scuola, la vera scuola. Combattendo contro di lei si matura e si cresce" (*Conversazioni* 115-116).

Ne *La chiave a stella* il metadiscorso sull'arte del narrare si dipana soprattutto nel capitolo "Tiresia". Un Faussone insolitamente incline al pessimismo melanconico chiede per la prima volta con un certo magone al chimico se davvero intende scrivere le storie che gli racconta, quasi che non si fidasse granché della scrittura, del suo potere catartico. È infatti una "giornata rovescia" in cui va tutto storto e più acuta che mai si ha la sensazione amletica "che anche il mondo è fuori quadro..., e non lo raddrizza nessuno, e si figuri se lo raddrizza un montatore" (*Opere* 1:984)⁹. In fondo Faussone della scrittura non si fida punto, sa "come finisce, quando le cose di ferro diventano cose di carta: storta, finisce" (*Opere* 1:1075), e sa che la realtà e le sue rappresentazioni non sono mai la stessa cosa, come l'Alaska dei libri di London (*Opere* 1:990). E quando racconta al chimico la complicata struttura del suo ponte in India, non può nascondergli la sua diffidenza: "perché poi lei queste cose le scrive, e non vorrei che venissero fuori degli spropositi: o caso mai, mi scusi, ma non per colpa mia" (*Opere* 1:1048), l'ammonisce. Ma Faussone, con il suo pragmatismo estremo e la sua gretta diffidenza per ogni forma di idealità, non rappresenta che una estremizzazione caricaturale del lato tecnico proprio di ogni mestiere, non escluso quello dello scrittore, il quale è un montatore a sua volta di parole e un manipolatore di materia, come rivela ironicamente il chimico, sempre ammesso che gli sia lecito "parlare a nome degli scrittori propriamente detti" (*Opere* 1:984).

⁸ Dell' "uomo sano ed intero" Levi parla anche nel saggio "Dello scrivere oscuro", un testo fondamentale in quanto a definizione della sua poetica (*Opere* 2:676-681).

⁹ La battuta di Amleto su cui Levi ricalca quella di Faussone: "il mondo è fuor di squadra: che maledetta noia, / esser nato per rimetterlo in sesto" (Shakespeare 35).

Nel confronto fra i due mestieri, anzi, quello del montatore di tralicci e profilati metallici sembra quasi preferibile perché dà più garanzia dell'assemblaggio della pagina scritta: "la carta è un materiale troppo tollerante" (*Opere* 1:985), non è quella tirannica *Hyle* che punisce ogni errore con durezza. Ed infine, "se una pagina non va se ne accorge chi legge, quando ormai è troppo tardi" (*Opere* 1:985), forse è per questo che il mestiere di scrittore annovera tanti nevrotici e depressi fra i suoi praticanti. L'ironia si tende al suo massimo limite espressivo, l'intera figura di Levi come testimone del Lager è gettata in un'arena dove avviene un pubblico *auto da fê*, un processo inquisitorio dal quale non si sa se scaturirà l'abiura d'un mestiere che, pur con le sue soddisfazioni, ha qualcosa di autodistruttivo e parassitario, un vero e proprio *pharmakos* anodino e letale insieme: parecchi scrittori, "senza arrivare alla malattia conclamata, vivono male, sono tristi, bevono, fumano, non dormono più e muoiono presto" (*Opere* 1:985), parole che non possono essere lette senza inquietudine ripensando ai suicidi di Améry, Bettelheim, Celan, Szondi e, a cose fatte, dello stesso Levi. Il mito e la tradizione umanistica, guidano ancora una volta Levi nella sua esplorazione dell'universo della creazione estetica, e gli forniscono nella figura ambigua e ibrida di Tiresia, uomo e donna, cieco sul presente e veggente nel futuro, l'emblema di una sapienza capace di arbitrare l'insoluta tenzone fra il vincolo del reale e l'infrazione del possibile. Ma anche il mito, in quanto metafora, non spiega niente, e Faussone, che è una testa quadra, non coglie certe sottigliezze, o s'è uomini o s'è donne, il mondo per lui è bello perché è vario (*Opere* 1:946), pur apparentandogli piatto e bidimensionale come dopotutto è lui stesso, una *silhouette* di carta. Al contrario Levi controbatte al suo *alter ego* che "uno dei grandi privilegi di chi scrive è proprio quello di tenersi sull'impreciso e sul vago, di dire e non dire, di inventare a man salva, fuori di ogni regola di prudenza" (*Opere* 1:988). Se poi la struttura si sfascia e crolla peggio per lei, nessuno si fa male né lo scrittore finisce in galera, e così, riprendendo il filo autobiografico de *Il sistema periodico*, il narratore si confessa:

Un po' Tiresia mi sentivo, e non solo per la duplice esperienza: in tempi lontani anch'io mi ero imbattuto negli dèi in lite fra loro; anch'io avevo incontrato i serpenti sulla mia strada, e quell'incontro mi aveva fatto mutare condizione donandomi uno strano potere di parola: ma da allora, essendo un chimico per l'occhio del mondo, e sentendomi invece sangue di scrittore nelle vene, mi pareva di avere in corpo due anime, che sono troppe. E che non stesse a sofisticare perché tutto questo paragone era stracchiato: lavorare al limite della tolleranza, o anche fuori tolleranza, è il bello del nostro mestiere. Noi, al contrario dei montatori, quan-

do riusciamo una tolleranza a sforzarla, a fare un accoppiamento impossibile, siamo contenti e veniamo lodati. (*Opere* 1:988-989)

Levi gioca con il mito e con l'autobiografia mescolandoli insieme per mezzo della simbologia, ora più biblica che ellenica, dei serpenti incontrati sul cammino: anche lui, dissipando il groviglio di serpi, accede come Tiresia all'ambiguo stato di colui che ironicamente è più di ciò che mostra d'essere, e lo è non al modo dell'identità. Il Tiresia del mito è uomo mentre appare essere donna ed è donna quando sembra uomo: partecipe delle due essenze, *olim ac semper*. Il Levi delle autobiografie riflette il mestiere e la *forma mentis* del chimico nella scrittura, ma al contempo trasfigura la chimica in mito e *poiesis*. Benché il chimico-scrittore metta in guardia Faussone dal fare similitudini fra il comportamento della materia e la morale, "perché magari sono poetiche ma dimostrano poco", e consiglia di "andare cauti nel ricavarne indicazioni educative-edificanti" (*Opere* 1:1013), l'autore non rinuncia, qui come ne *Il sistema periodico*, a costruire l'autobiografia proprio metaforizzando la chimica come "lavoro destino", allegoria della "condizione umana" (Grassano 5). Né a sua volta il narratore de *La chiave a stella* rinuncia alle metafore, come quella del cieco e dei mattoni con cui "spiega" a Faussone lo spirito del chimico indagatore della struttura del mondo (*Opere* 1:1077). Ma è un altro aspetto a rendere la condizione ambigua di Tiresia emblematica di quella di Levi: la facoltà di giudicare acquisita stando contemporaneamente di qua e di là del confine. E questo vale per la relazione fra chimica e letteratura, ma prima di tutto per la condizione di testimone del Lager, che può essere riassunta in una battuta paradossale dello stesso Levi: "ho smesso di fare il reduce da quando scrivo, ma continuo a esserlo" (*Conversazioni* 120).

La doppiezza ricevuta dal destino non ha per Levi l'enigmatica gioia della mutazione di Tiresia, bensì rispecchia la tragica condizione del vecchio marinaio di Coleridge, del quale replica lo "strano potere di parola" che lenisce e rinnova l'agonia del ricordo¹⁰. Due anime sono troppe perché l'uomo sia "intero", ma allo stesso tempo sono una benedizione perché i tre mestieri dell'autore e di Faussone "nei loro giorni buoni possono dare la pienezza. Il suo, e il mestiere di chimico che gli somiglia, perché insegnano a essere interi, a pensare con le mani e con tutto il corpo... ed insegnano a conoscere la materia ed a tenerle testa. Il mestiere di scrivere, perché

¹⁰ "Since then, at an uncertain hour, / that agony returns: / and till my ghastly tale is told, / this heart within me burns. / I pass, like night, from land to land; / I have strange power of speech; / that moment that his face I see, / I know the man that must hear me: / to him my tale I teach" (Coleridge 126-128).

concede... qualche momento di creazione” (*Opere* 1:989). In tutti e tre i casi l'uomo intero è anche la continuazione del mito romantico di Prometeo, l'artefice che trova specchiata la sua grandezza nell'opera della sua volontà creatrice. Ma l'ambizione romantica e prometeica a realizzare un uomo “intero” comporta anche il rischio di ricadere nell'idealismo della purezza, da cui invece Levi tenta di allontanarsi. L'elogio della scrittura come arte del narrare diventa allora un elogio dell'impurità, che prosegue e amplifica allegoricamente in una vera e propria poetica gli accenni già presenti ne *Il sistema periodico*, dove l'essere ebreo era descritto metaforicamente come il sale della terra, come l'impurità che rende fertile la *humus*. Infatti il bello del mestiere di scrittore consiste in una “opposizione” a quello del montatore, del tecnico: nello sforsare la tolleranza, nel trasmutare il possibile in realtà, cioè nel produrre “accoppiamenti impossibili” e paradossali, come appunto quello fra il personaggio autobiografico e Faussonne, o quello mitico di Tiresia.

Il linguaggio di Faussonne, “che tira sul grigio” (*Opere* 1:983), un idioma regionale grammaticalmente impervio, fitto di ellissi e anacoluti, l'opposto dell'italiano stilisticamente ricco ma piano e “marmoreo” (Mengaldo ix) della prosa leviana, e che sarebbe a detta dell'autore “veramente il modo in cui si parla in officina, in Piemonte per lo meno” (Grassano 6), comincia adesso ad apparire funzionale all'allegoria. La lingua di Faussonne, continua Mengaldo, “è cosa nuova e unica nella scrittura di Levi” (Mengaldo liii), perché è anche gergale, mescola italiano regionale, lessico tecnico, modi idiomati dell'oralità su cui la scrittura interviene puntualmente a contenere quella materia viva e riottosa (Beccaria 130-136). Essa dà spessore reale al personaggio e inganna sulla sua natura di invenzione, che sarebbe invece stata sospetta se egli avesse parlato l'italiano “marmoreo” della prosa leviana, e peggio ancora se avesse ricalcato il “linguaggio pacato e sobrio del testimone” narrando le sue imprese di cantiere. Il linguaggio di Faussonne è lo strumento che permette un radicale cambio di prospettiva su ciò che resta al centro della poetica leviana, la testimonianza del Lager, di cui Levi continua in questo libro a parlare insistentemente, ma attraverso una prospettiva nuova, che pone in questione l'autenticità del racconto di esperienze. Robert Gordon rileva il parallelismo fra l'impianto metanarrativo del libro e il connubio che Benjamin mostra “tra narrazione e ascolto da un lato e memoria... e morte dall'altro... Il ponte che conduce a Levi in quanto scrittore dell'Olocausto salta agli occhi: in quei racconti, il ‘posto lontano’ da dove Levi è tornato è il vuoto di Auschwitz” (Gordon 212). E si può aggiungere che nella misura in cui la morte rappresenta per Benjamin il limite estremo dell'atto del narrare inteso come

uno scambiarsi esperienze, quel raccontare le proprie storie di chimico scaturisce appunto da una morte, da una scissura interna alla biografia leviana: l'abbandono del mestiere di "montatore di molecole". Come dire, riprendendo ancora in altri termini la metafora di Tiresia, che la fiducia umanistica di Levi nel cosiddetto "uomo intero" pone una condizione estetica alla sua rappresentabilità: di coglierlo nelle sue parzialità isolate e concluse, e di seguirne per tracce e per indizi uno sviluppo, e di non pretendere di darne un'immagine totale e definitiva. Con questa opera Levi torna, o meglio continua a elaborare la "memoria dell'offesa", ma dalla prospettiva dell'etica del lavoro, la quale rappresenta rispetto alla memoria del non-lavoro punitivo e letale del Lager una sorta di riscatto nel segno dell'idealità. La condizione di una tale sublimazione dell'esperienza nella rappresentazione è ancora la medesima che valse per la trasposizione del Lager nel racconto: non essere più lì, ma continuare ad esserlo mediante la scrittura, vale a dire l'autobiografia come dislocamento.

Come osserva Del Giudice, il testimone, ossia il narratore che coglie le sue storie dall'esperienza, è tale solo "in quanto sopravvissuto; potrà portare la sua testimonianza, il suo racconto, solo se sarà riuscito a sopravvivere a quel che dovrà poi raccontare" (Del Giudice xv), non solo quindi sopravvissuto al Lager, ma anzitutto sopravvissuto a se stesso e alle proprie mutazioni nel tempo, narratore "postumo". L'autobiografia è dunque la storia di tale sopravvivenza, la testimonianza delle successive modificazioni della persona nel tempo¹¹. L'idea sostenuta da Eraldo Affinati che la memoria sia per Levi azione, ricerca e soprattutto "attestazione d'identità" (Affinati 433), è infatti riscontrabile già in *Se questo è un uomo*, dove dice il narratore: "oggi, questo vero oggi in cui io sto seduto a un tavolo e scrivo, io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute", "eppure sono proprio io, il laureato di Torino, anzi, particolarmente in questo momento è impossibile dubitare della mia identità con lui" (*Opere* 1:99-102). Già in questo passo Levi appare ben consapevole che l'unità del "sé" può apparire autentica solo nel racconto. *Il sistema periodico* riprende la questione della continuità coerente del "sé" e tenta di risolvere la discontinuità dell'esperienza (giovinanza — prigionia — ritorno) nell'allegoria della chimica come destino sotto il quale l'informe si sublima in forma intelligibile. La frammentazione allegorica è ciò da cui dipende la possibilità di tale sublimazione del vissuto in rappresentazione senza dissipare nel

¹¹ Paul Ricoeur (*Tempo e racconto*) distingue infatti una identità *ipse*, mutevole, da un'identità *idem*, costante nel tempo, ponendo la loro reciprocità nella forma narrativa dove la linearità dell'intreccio e la discontinuità del tempo si fondono nella forma coerente.

passaggio il contenuto di verità. Di tale sublimazione Levi scrive appunto l'elogio ne *Il sistema periodico*:

Distillare è bello. Prima di tutto, perché è un mestiere lento, filosofico e silenzioso, che ti occupa ma ti lascia tempo di pensare ad altro... Poi, perché comporta una metamorfosi: da liquido a vapore (invisibile), e da questo nuovamente a liquido; ma in questo doppio cammino, all'in su ed all'in giù, si raggiunge la purezza, condizione ambigua ed affascinante, che parte dalla chimica ed arriva molto lontano. E finalmente, quando ti accingi a distillare, acquisti la consapevolezza di ripetere un rito ormai consacrato dai secoli, quasi un atto religioso, in cui da una materia imperfetta ottieni l'essenza, l'"usìa", lo spirito... (*Opere* 1:798)

Questo atto, che rischia in ogni momento di precipitare nel baratro dell'idealismo mistico (è "filosofico e silenzioso"), trova nella cornice etica del dialogo de *La chiave a stella* un argine e un ancoraggio che permette di non perdere il contatto con la terra, con la realtà. Di là dal capitolo "Tiresia", tutto il libro è attraversato da riferimenti all'arte del narrare come una doppia capacità, del saper dire e del saper ascoltare. Tutto non si può dire, fa notare Faussone al chimico e aggiunge "lei poi, se proprio lo vuole raccontare, ci lavora sopra, lo rettifica, lo smeriglia, toglie le bavature, gli dà un po' di bombé e tira fuori una storia" (*Opere* 1:945), come da un mucchio di ferro incandescente si cava un profilato commisurato al suo fine. All'opposto sta in termini dialogici la promessa che il chimico-scrittore rende a Faussone: "in nessun caso avrei ceduto alla tentazione professionale dell'inventare, dell'abbellire e dell'arrotondare... al suo resoconto non avrei aggiunto niente, ma forse qualche cosa avrei tolto, come fa lo scultore quando ricava la forma dal blocco; e lui si è dichiarato d'accordo" (*Opere* 1:1048). Si vedano i termini speculari: rettificare/inventare, smerigliare/abbellire, togliere le sbavature/arrotondare, aggiungere/togliere. Quella che Levi allegoricamente dipana non è una poetica del sovrascrivere ma del tradurre la realtà nella forma del racconto, due attività ben diverse su cui osserva altrove: "scrivere di cose viste è più facile che inventare, e meno felice. È uno scrivere-descrivere: hai una traccia... in ogni caso sei guidato, tenuto per mano dai fatti, hai la terra sotto i piedi" (*Opere* 2:774). Inventare, invece, "è un superscrivere: non tocchi più terra" (*Opere* 2:774), tutto diventa lecito nella misura in cui sia rispettata la coerenza interna del racconto.

L'insistenza sull'arte del narrare come traduzione dell'esperienza in racconto, al fine di scambiarla e di comunicarla, è un evidente approfondimento del problema estetico della rappresentazione del Lager, che Levi alla fine degli anni Settanta percepisce con crescente angoscia. E *La chiave a*

stella è un tentativo di articolare il problema dall'interno della narrazione stessa, dramatizzando nel dialogo una poetica, il che recupera peraltro la tradizione rinascimentale del trattato in forma dialogica. L'idealità del "buon racconto" si modella sull'idealità dello scambio etico del dare e dell'avere nella cornice come condivisione di esperienze. Di tale "buona narrazione" Levi si fa difensore calandosi autobiograficamente in una cornice *ad hoc* in cui trova innumerevoli occasioni di prodursi in osservazioni, commenti, riflessioni sul racconto, cogliendo i tanti esempi di mala narrazione forniti da Faussone, che è infatti un cattivo narratore, monotono, che "tende alla diminuzione e all'ellissi come se temesse di apparire esagerato, ma spesso si lascia trascinare, ed allora esagera senza rendersene conto" (*Opere* 1:945), insomma, è uno che quando racconta perde spesso il senso della misura, sapendo, perfino lui, che fuor di misura si sciupa la verità¹²: "senta—confessa infatti al suo interlocutore—, non mi piace dire le bugie. Esagerare un poco sì, specie quando racconto del mio lavoro, e credo che non sia peccato, perché tanto chi sta a sentire si accorge subito" (*Opere* 1:1034). Il narratore non è mai solo a reggere il racconto, anche chi ascolta deve sapere il fatto suo e contribuire a vivificarne la verità.

D'altra parte, l'ellissi è la figura centrale di questo libro, che Levi adotta proprio per dissimulare l'autobiografia: il suo personaggio non rivela il proprio nome, è reticente sul suo passato di prigioniero (*Opere* 1:952), è di un'altra religione ma non dice quale (*Opere* 1:1045). E se la prolessi e la digressione sono le due forme che irrimediabilmente compromettono la fluidità dei racconti di Faussone, che spesso rovina la sorpresa con goffe anticipazioni fuori tempo e si dilunga in parentesi e in divagazioni dispersive, anche il personaggio del chimico-scrittore, quando sarà il suo turno di raccontare, non rinuncerà al piacere della digressione, spirito genuino di ogni narrazione. Ma la tecnica, come si apprende nel capitolo "Tiresia", è un senso del limite che determina la consapevolezza di ogni infrazione, non è una regola, non è una mortificazione dell'immaginazione. Infatti la tecnica non è garanzia di buona narrazione, il collaudo di quel che fa un narratore è sempre fuori del suo controllo, nelle mani del lettore/ascoltatore. La digressione, la prolessi, il flashback, la tirannica torsione del tempo al fine di creare e sciogliere un'attesa, sono i trucchi e le gioie del narrare¹³, e

¹² "Quanto dunque alla verità, chi è nel giusto mezzo è veritiero e quindi la medietà può dirsi veracità; l'esagerazione, che avviene per eccesso, si può dire millanteria, e chi ne fa uso, millantatore, la finzione che tende a diminuire invece ironia, e chi ne fa uso, ironico." (Aristotele 43, 1108a).

¹³ Dice Levi in una intervista con Roberto Di Caro del 1987 "Il necessario e il

l'uso non è dettato dalle regole ma dall'esperienza e dalla sensibilità, come per ogni buon artigiano: come lo fu il padre di Faussonne (che Levi rivendica essere esistito realmente), che insegnò a suo figlio il lavoro di "battilastro", "tutto a occhio" (*Opere* 1:1059), un mestiere "fatto di malizie grosse e piccole, inventate da chissà quale Faussonne nei tempi dei tempi" (*Opere* 1:1015). Nemmeno il rifiuto dello "scrivere oscuro" appare più come una regola incontestabile, benché Levi la tratti altrove con categorica fermezza scrivendo che "chi non sa comunicare o comunica male, in un codice che è solo suo o di pochi, è infelice, e spande infelicità intorno a sé. Se comunica male deliberatamente è un malvagio, o almeno una persona scortese, perché obbliga i suoi fruitori alla fatica, all'angoscia o alla noia" (*Opere* 2:681). Ne *La chiave a stella* la questione è affrontata con più leggera ironia, all'interno di una prosa irta di vocaboli ostici e ignoti all'orecchio del lettore medio italiano, siano essi tecnicismi, appunto, sconosciuti alla tradizione letteraria, o le parole del gergo di Faussonne, che spesso lo stesso narratore si fa "spiegare" dal suo personaggio. E l'autore se ne scusa direttamente rivolgendosi al lettore come avrebbe potuto fare un Manzoni, ma ricordando al suo *hypocrite lecteur* che se "ha accettato a suo tempo i libri di mare dell'Ottocento, avrà pure digerito i bompresi e i palischermi: dunque si faccia animo, lavori di fantasia o consulti un dizionario. Gli potrà venire utile, dato che viviamo in un mondo di molecole e cuscini" (*Opere* 1:1081). Ma come principio, quello della chiarezza rimane valido in generale e Levi accetta di buon grado il rimprovero di Faussonne di dover "raccontare le cose in maniera che si capiscano, se no non è più gioco. O non è che lei è già dall'altra parte, di quelli che scrivono e poi quello che legge si arrangia, tanto ormai il libro lo ha già comprato?" (*Opere* 1:1103).

Non è dunque un criterio tecnico a definire la buona narrazione e a distinguerla dalla cattiva, dal momento che tanto Faussonne quanto il chimico-scrittore adottano ugualmente la prolessi, l'ellissi e la digressione quando raccontano. È piuttosto un "patto" etico quello che sostiene la narrazione e che permette la sua riuscita in quanto "scambio di esperienze": un riconoscimento reciproco e un attendersi e ritrovarsi nelle parole dell'altro, che rovescia l'idealità della buona narrazione in una altrettanto ideale arte dell'ascoltare: "infatti, come c'è un'arte di raccontare, solidamente codificata attraverso mille prove ed errori, così c'è pure un'arte dell'ascoltare,

superfluo" (*Conversazioni* 195-205): "mi sembra che l'elemento decisivo del procedimento narrativo debba essere un accorto bilancio fra il necessario e il superfluo" (*Conversazioni* 200). Dunque il superfluo, la digressione, l'interruzione della continuità narrativa non sono necessariamente delle pecche del racconto, anzi ne costituiscono la vitalità, ma debbono essere impiegati ad arte, con misura.

altrettanto antica e nobile, a cui tuttavia, che io sappia, non è stata mai data norma. Eppure, ogni narratore sa per esperienza che ad ogni narrazione l'ascoltatore apporta un contributo decisivo" (*Opere* 2:973). E altrove interviene ancora l'autore, scavalcando il suo personaggio, per precisare che "conviene sempre essere d'accordo con chi racconta, se no lo si intralcia e gli si fa perdere il filo" (*Opere* 2:995), ma si ribella quando Faussone lo accusa di non lasciarlo raccontare alla sua maniera: "il rimprovero mi è sembrato (e mi sembra tuttora) del tutto fuori luogo, perché lo ho sempre lasciato parlare come voleva e per tutto il tempo che voleva, e del resto il lettore ne è testimone" (*Opere* 2:1031). Quanto di pirandelliano ci sia nel rapporto di Levi con la sua creatura emerge proprio in questo passo, dove il lettore è chiamato a testimoniare della correttezza con cui l'autore ha lasciato che il personaggio si esprimesse e si sviluppasse liberamente, secondo il proprio essere, adempiendo un suo proprio destino¹⁴.

Dietro l'ironia del capitolo "Tiresia" dove si legge che lo scrittore è un "irresponsabile" perché ha il privilegio di dire e non dire, restare nel vago e perché non passa un guaio se le sue strutture si sfasciano (*Opere* 1:988), la *techné* è inseparabile dall'*ethos*, tanto come carattere, ruolo, quanto come comportamento: il gesto della scrittura, quindi il ruolo dello scrittore, si definiscono all'interno di una storia personale e collettiva, rispetto alla quale nessuno può ritenersi esente da responsabilità. "È più facile accertarsi se è 'in bolla d'aria' una carpenteria metallica che non una pagina scritta; così può capitare che uno scriva con entusiasmo una pagina, o anche un libro intero, e poi si accorga che non va bene, che è pasticciato, sciocco, già scritto, mancante, eccessivo, inutile" (*Opere* 1:984-985). Si notino gli ulti-

¹⁴ Nell'articolo citato "Scrivere un romanzo" (*Opere* 2:774-777) Levi sostiene che solo in apparenza la libertà dell'autore sui personaggi è illimitata e tirannica: "se una volta concepito il tuo homunculus, tu lo contrasti, se gli vuoi imporre un gesto avverso alla sua natura, o vietargli un atto che gli sarebbe congeniale, incontri una resistenza, sorda ma indubbia... Se tu insisti, intristisce. Si apparta, cessa di collaborare con te, di suggerirti le sue battute; perde corpo, diventa piatto, sottile, bianco. È carta, e ritorna in carta" (*Opere* 2:776). Nell'intervista "Mendel, il consolatore" (*Conversazioni* 129-135), dice Levi dei suoi personaggi del romanzo: "volevo farne degli eroi raciniani, e loro invece hanno preferito un ruolo comune, medio... penso proprio di avere capito Pirandello soltanto ora... il personaggio di un romanzo è una creatura ben strana. È fatto di carta, è disegnato in bianco e nero, abita in una pagina. Eppure ci si può innamorare di lui, lo si può odiare, insomma si è implicati emotivamente... Quando poi uno gli ha dato la vita, a un personaggio, stabilisce con lui — almeno questo è quanto è capitato a me — quel singolare rapporto... di reciprocità, di collaborazione..." (*Conversazioni* 134-135).

mi tre aggettivi, nei quali si ode un'innegabile eco aristotelica: un discorso che sia mancante, ovvero reticente o ironico, oppure eccessivo, ovvero esagerato o millantato, è un discorso *falso* nell'*Etica nicomachea*¹⁵, mentre per Levi diventa soprattutto un discorso *inutile*, superfluo e non atto allo scopo, laddove il lascito romantico vero-buono-bello è mutato in una poetica eticamente ispirata al criterio di utile-buono-bello. Ma come dicevamo, nel capitolo "Tiresia" si deve anche distinguere l'implicazione meramente tecnica del mestiere di scrivere, alla quale si lascia ricondurre il paragone del montare pezzi di ferro, molecole o parole per farne rispettivamente tralicci, vernici o libri, da quella etica che riguarda la necessità, l'utilità e il pericolo di raccontare storie per il solo gusto di farlo. La differenza fra l'essere tecnici o intellettuali¹⁶ non consiste nella separazione del fare dal sapere, ma nella separazione etica del sapere (che è sempre un saper fare) dal bene della comunità, schisi che rende l'ingegno pericolosamente fine a se stesso e su cui Levi fa volutamente inciampare il "miope" Faussone. Tutto si svolge intorno al problema dell'intendersi, che Faussone affronta con semplicità schietta, ma fin troppo rivelatrice della sua visione bidimensionale del mondo:

Fra noi la maniera di capirsi la troviamo sempre, magari anche solo coi gesti: ci intendiamo al volo, e se uno è più in gamba, l'altro stia pur sicuro che gli dà ascolto, anche se non ha il grado. È così in tutto il mondo... penso che se le cose andassero così anche negli eserciti certe cose non capiterebbero, per esempio prendere un battilastra del Canavese e sbatterlo in Russia con le scarpe di cartone a sparare schioppettate contro un battilastra della Russia. E se le cose andassero così anche nei governi... ci si metterebbe d'accordo fra persone di buon senso. (*Opere* 1:1001)

È un punto nevralgico della riflessione etica dell'opera. Nel pensiero di Faussone s'intrecciano e si confondono le ragioni del "buon senso" e del senso comune, del quale si sovrappongono due accezioni diverse: infatti

¹⁵ Vedi nota 11.

¹⁶ Per Levi l'intellettuale non è soltanto il filosofo o lo scrittore, ma anche il naturalista, lo scienziato e il matematico (si veda in proposito la polemica a distanza condotta con il filosofo Jean Améry sulla questione dell'intellettuale ad Auschwitz, ne *I sommersi e i salvati*), perciò egli disapprova la separazione della scienza dalla filosofia, ammirando invece la figura dell'intellettuale umanista e rinascimentale che non contemplava tale schisi. Nell'altra singolare autobiografia *La ricerca delle radici* (*Opere* 2:1359-1528), infatti, lo scrittore presenta la propria formazione intellettuale come coacervo di influenze e suggestioni provenienti dalle più disparate aree del sapere e dalle più specifiche discipline.

nella capacità di “intendersi al volo” fra chi condivide un linguaggio, una prassi, una visione del mondo come nel caso della “tribù” dei montatori, sembra manifestarsi quella nozione di senso comune che Kant, contrappo-
nendolo al “*common sense*” dell’empirismo, pone a fondamento della facoltà di giudizio¹⁷. Tuttavia Faussonne estende subito dopo il suo giudizio alla sfera morale, sostenendo che è assurdo che due individui capaci di “intendersi al volo” in virtù del senso comune, debbano invece ritrovarsi l’uno contro l’altro. Terzo movimento del suo ragionamento è la torsione ingannevole del *sensus communis* in “buon senso”, il quale è propriamente assennatezza e saggezza pratica, quella *phronesis* aristotelica che guida l’azione etica, ma non astrattamente e in generale come vorrebbe Faussonne, bensì in relazione (secondo misura) ad una situazione sempre particolare. Infatti il senso comune nell’accezione kantiana non è pertinente alla sfera morale, la quale dipende invece da leggi promulgate dalla ragione, ma interviene nell’ambito etico quando si tratta di estendere la validità soggettiva della massima all’universalità della legge morale¹⁸. Levi, che conosce

¹⁷ Scrive Kant nella *Critica della facoltà di giudizio*: “conoscenze e giudizi, insieme alla convinzione che li accompagna, si debbono poter comunicare universalmente, ché altrimenti non spetterebbe loro alcun accordo con l’oggetto: sarebbero tutti insieme un gioco semplicemente soggettivo delle facoltà rappresentative, proprio come pretende lo scetticismo. Ma se le conoscenze si debbono poter comunicare, allora si deve poter comunicare universalmente anche lo stato dell’animo, vale a dire la disposizione all’accordo delle facoltà conoscitive per una conoscenza in genere, e precisamente quella proporzione che si addice a una rappresentazione (mediante cui ci è dato un oggetto), per farne una conoscenza, perché senza questa proporzione, come condizione soggettiva del conoscere, la conoscenza, quale effetto, non potrebbe nascere” (Kant, *Critica Giudizio* 74, ¶ 21). Il senso comune kantiano è quindi la condizione della universalità del giudizio soggettivo.

¹⁸ Nello schematismo della *Critica della ragion pratica* di Kant si delinea una precisa differenza fra massima, imperativo ipotetico e legge morale. La prima è un principio pratico soggettivo valido solo per la volontà individuale. L’imperativo ipotetico è una regola prodotta dalla ragione, la quale non determina interamente la volontà, e che dunque deve ricondurla sotto la propria legislazione affinché dalla massima, valida solo individualmente, l’azione passi all’osservanza della legge, universale in quanto prodotto autonomo della ragione, e capace di influenzare la volontà nella forma di un imperativo categorico. Ne consegue che il giudizio morale non è immediatamente valido universalmente, e che il *sensus communis* su cui si fonda l’accordo universale fra gli uomini sotto il lume della ragione non è a sua volta originario dell’ambito morale. Scrive a tal riguardo Hannah Arendt (*Teoria del Giudizio Politico*) che il giudizio morale non deriva

tanto la filosofia pratica dell'imperativo categorico kantiano quanto la duttile nozione aristotelica di *phronesis*, attraverso il ragionamento viziato di Faussonne, che confonde il senso comune con il buon senso, trova l'occasione di vagliare la pericolosità del linguaggio che produce nozioni confuse e approssimative, alimentando appunto un "senso comune" deleterio, che pretende di sostituire l'opinione alla conoscenza e di considerare il giudizio morale particolare immediatamente valido universalmente¹⁹:

Cosa va a cercare la gente quando ardisce trinciare giudizi al di fuori del proprio particolare! Ho cercato cautamente di renderlo consapevole della carica sovversiva, anzi eversiva, che si annidava dietro questo suo discorso. Attribuire le responsabilità in proporzione alle competenze? Ma scherziamo? È da vedere se il sistema può essere tollerato per i montatori: figuriamoci poi per altre attività ben più sottili e complesse. (*Opere* 1: 1001)

La radice aristotelica e kantiana del criticismo etico di Levi traspare in tutta la sua coerenza: la tecnica senza la saggezza pratica rischia di degenerare mostruosamente come dimostra la vicenda esemplare di Rudolf Eichmann, competentissimo nel suo mestiere con le conseguenze note²⁰. Levi doveva con ogni probabilità condividere, accanto all'aforisma di Rabelais per cui la scienza senza coscienza è la rovina dell'anima (Ansallem 366), l'osservazione conclusiva della *Critica della ragion pratica*, secondo la quale la filosofia deve essere la custode della scienza (Kant *Critica Ragion Pratica* 357), tanto più se sostiene la necessità che, "soprattutto nelle facoltà scientifiche delle università, si diffonda una precisa consapevolezza morale... occorre che il giovane scienziato... abbia il coraggio di dire no quando lo scopo gli ripugni" (*Conversazioni* 59). Il Lager satura l'orizzonte del-

da intelletto e immaginazione, non si può pretendere che altri lo condivida immediatamente così come esso è. Ma nel momento in cui ci si adopera perché tale condivisione ci sia, si entra nella sfera del giudizio, cioè in quell'ambito in cui intelletto e immaginazione si accordano sul fatto che ognuno deve poter pensare quella medesima cosa in virtù della ragione. Il giudizio morale e quello estetico sono quindi complementari e reciproci.

¹⁹ Si legge nell'*Etica nicomachea* che "ciascuno giudica bene ciò che conosce, e solo di ciò che conosce è quindi buon giudice. Nelle questioni particolari dunque giudica bene chi è competente in esse, in quelle generali chi ha una cultura generale" (Aristotele 5, 1095a).

²⁰ I criteri di giudizio su cui si regola l'azione tecnica sono l'efficienza con rispetto ai mezzi e l'efficacia con rispetto ai fini, mentre quelli dell'azione etica sono rispettivamente la virtuosità e la giustizia.

l'opera di Levi anche quando questa sembra dedicarsi a tutt'altro. Esso è l'esperienza centrale rispetto alla quale si orienta la scrittura, anche nei racconti di fantascienza, perché come scrive Stefano Levi Della Torre, esso rappresenta una "metafora delle possibilità del mondo" (Levi Della Torre 90). Di qui deriva quell'ironico "senso di colpa" di sentirsi un "falsario" nel momento in cui *La chiave a stella* mescola il legato autobiografico e il solenne impegno di "non dimenticare" il Lager e di testimoniarlo nella sua verità, con l'invenzione di Faussone:

Mi sento falsario un po' anch'io. Sovente mi pongo dei problemi. Per esempio, questo tema che dovrei svolgere, del Lager rivisitato, dovrei raccontare dei fatti visti trentacinque anni fa. Ma sono poi sicuro che siano veridici e sono tenuto a raccontare dei fatti veridici, o non posso, per esempio, aggiustarli in modo che mi vadano bene, o addirittura inventarne di nuovi? C'è un limite netto tra chi racconta pretendendo, esigendo di essere creduto alla lettera, e chi racconta, come il Boccaccio, delle novelle per altri scopi, non a scopo documentario, ma per diletto, per edificazione, se vogliamo? (Grassano 16-17)

La scrittura per Levi è un campo di tensione fra l'invenzione e la testimonianza, fra la possibilità e la realtà, ma in ogni caso, anche qualora lo scrittore adotti la forma della novella, forse il più antico mezzo noto all'uomo per rovesciare il reale nel possibile²¹, la verità di quel che viene rappresentato rimane un problema spinoso, il limite che separa il testimone dal "falsario". La questione non nasce con *La chiave a stella*, però, poiché già Levi dovette difendere le due raccolte di racconti degli anni Sessanta dall'accusa di essere una specie di rinuncia al dovere di testimone (*Conversazioni* 106-109 e 111-112). E nemmeno secondaria è la questione del perché si scrive, della presunta, o possibile, o desiderabile utilità del-

²¹ "La coscienza dell'intertestualità è ormai penetrata a fondo nella nostra cultura: sappiamo che ogni testo, anche il più originale, deriva la sua esistenza e dipende per il suo significato da quelli che lo hanno preceduto... Ma allora, se siamo consapevoli di questo, del legame tra ogni testo e la tradizione scritta, dobbiamo esserlo anche dei suoi vincoli con l'oralità, vale a dire delle origini storiche della letteratura a partire dalla verbalizzazione orale. C'è una linea continua tra i generi orali e quelli scritti di cui non si può perdere traccia. Basti pensare alle origini orali dell'epica e all'importanza che questa poi ebbe per la nascita della narrativa moderna; o allo sviluppo del teatro dal medioevo all'epoca moderna e a quello della poesia lirica. La storia della letteratura non può essere più esclusivamente letteraria e l'analisi testuale deve tener conto dei multiformi rapporti dei testi con l'oralità" (Loretelli 12-13).

l'arte, della quale Levi rivendica l'autonomia: "un libro può essere bello, serio, duraturo e gradevole per ragioni assai diverse da quelle per cui è stato scritto. Si possono scrivere libri ignobili per ragioni nobilissime, ed anche, ma più raramente, libri nobili per ragioni ignobili" (*Opere* 2:661). Una intervistatrice chiese a Levi quale fosse il motivo dell'invenzione di Faussone, dal momento che le sue storie sono tutte vere eccetto quella dello scimmiotto (*Conversazioni* 119), e Levi rispose che questo personaggio parlava la lingua appropriata per narrare "bene" quelle "novelle" di lavoro, di tecnica, di etica del lavoro.

Ma forse la ragione è proprio nel valore etico e spesso didascalico che la novella conserva della sua originaria natura orale: Benjamin ha il merito di aver descritto l'essenza estetico-etica della narrazione orale come "scambio di esperienze", trasmissione di una morale o di un consiglio pratico che si fonda sul riconoscimento della morte come confine oltre cui l'individuale, il parziale momento dell'esperienza del singolo, diventa patrimonio di una comunità, frammento costitutivo di una identità più ampia e coerente (Benjamin 247-249 e 255-256). Faussone esplicita, nella forma del dialogo, gravida di evidenti implicazioni etiche, la necessità di vagliare la potenza dell'immaginazione e il rigore della tecnica con l'interrogazione della ragione e il "collaudo" della realtà: e se il collaudo è negativo, l'uomo che lo attraversa ne esce adulto e disincantato, più forte, forse più duro. Nei dialoghi con Faussone questa filosofia si drammatizza, parla un linguaggio quotidiano, si avvale di metafore tratte dalla realtà tangibile del lavoro e dei suoi prodotti, ponti, tralicci, dighe, e soprattutto si riverbera l'autobiografia dello scrittore, per il quale il vero e proprio "collaudo negativo", la grande prova non è stata tanto la lotta di chimico con la materia quanto la "non piccola ventura" di uscire vivo da Auschwitz.

Quella delle due anime è una delle metafore autobiografiche migliori di Levi, perché il mestiere di scrivere e quello di cucire molecole, come quello di montare tralicci, usando insieme il cervello e le mani, offrono "il vantaggio di potersi misurare" e di "specchiarsi nella propria opera" (*Opere* 1:989), ma soprattutto permette di rappresentare una seria aporia del "patto autobiografico": il fatto che la realtà non si riversa così come è nelle metafore della scrittura²². È questa la provocazione con cui Levi torna ad

²² Il "patto autobiografico" è la formula con cui Philippe Lejeune (*Patto autobiografico*) riassume il principio estetico che regola tale forma di scrittura, e l'aporia del "patto autobiografico" consiste nella identità fra personaggio, narratore e autore che il lettore deve riconoscere nel suggello del nome a fondamento della referenzialità e organicità estetica dell'opera.

affrontare il problema dell'autobiografia: se Faussone non esiste nella realtà, e dunque sono inventati i suoi racconti, i suoi dialoghi, i suoi commerci con il mondo reale, il chimico-scrittore, rappresentante autobiografico di Primo Levi che a sua volta è alle prese con questo "falso", non può nascondere la sua essenza di maschera²³, e non può non esistere secondo le medesime leggi cui obbedisce Faussone, quelle del verosimile. La verità dell'autobiografia è dunque il principio d'unità dell'idea del "sé", la quale si manifesta nella forma narrativa che però, fuori dell'opera nella vita vissuta, non necessariamente ha la medesima forza di vincolo. In altre parole, l'autenticità della rappresentazione autobiografica non dipende dalla sua identità con la realtà, il "sé" è sempre una proiezione derivata e posteriore all'esperienza²⁴. L'autobiografia è una prospettiva ermeneutica che attribuisce un senso alla vita vissuta, la quale è una necessaria concatenazione di eventi da cui l'autobiografo non può sottrarsi. La relazione fra il personaggio autobiografico del chimico-scrittore e Faussone non fa che condurre allo scoperto il singolare paradosso che l'autobiografismo condivide con la testimonianza: la posteriorità, l'essere sopravvissuti a ciò che si narra, il non essere più lì dove ci si rappresenta. Infatti l'incontro immaginario con Faussone, incarnazione dell'anima "tecnica", articola autobiograficamente

²³ Quello di maschera è un concetto fondamentale nel contesto della scrittura autobiografica, Bartolo Anglani (*Letti di Procuste*) la descrive come il compromesso tra la necessità di ricomporre questo io mutevole nel tempo e nell'esperienza, in una narrazione unitaria e progettuale, strumento di dislocamento dell'autore da se stesso, perché "l'io del passato, per un autobiografo, è sempre *un altro* pur continuando ad essere anagraficamente se stesso: è sempre un personaggio che, man mano che si allontana nel tempo, più difficilmente può venir rappresentato senza il ricorso alle risorse della distanziamento ironica" (Anglani 38). La maschera come metafora è poi implicitamente richiamata da altri teorici dell'autobiografia, come Paul De Man (*Autobiography as De-Facement*) o Stefano Ferrari (*Specchio dell'io*), come surrogato del volto davanti allo specchio o come prosopopea, camuffamento, o ancora come quel "qualche cosa a cui si dà il nome di 'persona'" nel quale secondo Arnaldo Pizzorusso (*Margini autobiografia* 190) il soggetto-autore e il soggetto-personaggio tendono a identificarsi pur non risolvendosi mai in una sintesi definitiva (da notare, per inciso, che Pizzorusso adotta non casualmente la parola "persona" che in latino significa maschera, personaggio).

²⁴ Husserl (*Idee per una fenomenologia*, soprattutto pp. 130-141) descrive l'esperienza come *Erlebnis*, cioè come unità di senso conclusa e isolata, e vede nel fenomeno un noema, ovvero un fatto della coscienza intenzionale. Ma quello che poi costituisce l'unità psichica della persona, che chiama coscienza, non è che la totalità del flusso dei singoli *Erlebnisse*.

la decisione di lasciare il mestiere di chimico:

Avevo anzi l'impressione che quell'episodio fosse in qualche modo una dispiuviale, un punto singolare del mio itinerario terreno: e del resto, un curioso destino vuole che in quel paese grande e strano abbiano avuto luogo le svolte della mia vita... sarebbe stata quella la mia ultima avventura di chimico. Poi basta: con nostalgia, ma senza ripensamenti, avrei scelto l'altra strada... del narratore di storie. Storie mie finché ne avevo nel sacco, poi storie d'altri, rubate, rapinate, estorte o avute in dono, per esempio appunto le sue; o anche storie di tutti e di nessuno, storie per aria, dipinte su un velo, purché un senso ce l'avessero per me. (*Opere* 1:1076)

Il tecnico da cui Levi prendeva congedo alla fine degli anni Settanta si incarna adesso in Faussonne, assume il suo linguaggio, vive le sue storie. Egli rappresenta una possibilità propria dell'esperienza autobiografica dell'autore, eppure in qualche modo già estranea, espulsa al confine, relegata nell'universo bidimensionale della pagina scritta. Le sue avventure, come tutte le storie che finiscono fra le mani del narratore, diventano "di tutti e di nessuno" come anche avviene dell'esperienza del Lager che il testimone racconta "per conto terzi" in nome dei "testimoni integrali". L'allegoria come composizione del frammentario molteplice nell'unità dell'idea è l'antidoto alle comode verità totalizzanti e prive di contraddittorio. L'unità dell'individuo, allegoricamente realizzata nell'unità del racconto, presenta il carattere dell'ordine "instabile", di cui Levi ha teso l'elogio in altre occasioni²⁵. La "coscienza di sé" che si snoda attraverso le varie tappe dell'autobiografismo leviano è ironicamente consapevole della imperscrutabile influenza del caso e della storia sulla fisionomia dell'individuo, si pensi all'ultimo capitolo de *Il sistema periodico*, dove la scrittura stessa viene rappresentata come l'esito di "un doppio scatto, in su ed in giù, fra due livelli di energia" all'interno di un atomo di carbonio (*Opere* 1:942). In Levi l'ordine è intuizione ermeneutica di unità, non un dato stabilmente acquisibile. Unità e frammento non sono separabili artificialmente per mezzo dei due opposti estremi atteggiamenti dell'idealismo e del materialismo scettico: parte e tutto si compenetrano nella vitalità, l'organo e l'organismo vivono l'uno dell'altro, la loro schisi è formalismo, astrazione, assenza di vita. Levi testimonia il suo debito umano, intellettuale, culturale alla chimica e al suo universo di conoscenze, metodi, enigmi, nel momento in cui si separa da quel mondo

²⁵ Soprattutto con la metafora della palla da biliardo posta sulla mensola e trattenuta dal cadere da argini spessi come fogli di carta. Primo Levi, "Stabile/instabile" (*Opere* 2:778-781).

e da quel ruolo: fra il 1975 e il 1977 egli prese infatti la decisione di abbandonare il mestiere. *Il sistema periodico* e *La chiave a stella* marcano con sorprendente puntualità le fasi di questa svolta, ma Faussonne interviene a spaccare il congegno ed apre nell'autobiografia leviana una falla non ricomponibile: egli è il non reale, in quanto assolutamente irrelato, e tuttavia è il totalmente autentico in quanto realizzato nel suo proprio mondo e nel suo destino di personaggio. Alla fine del libro egli si congeda con le sue certezze, il mondo reale non lo aspetta al varco, per lui non c'è collaudo, e Levi lo rimarca con amara autoironia accettando la sua ultima "lezione di vita": "guardi che fare delle cose che si toccano è un vantaggio; uno fa i conti e capisce quanto vale. Sbaglia, si corregge, e la volta dopo non sbaglia più. Ma lei è più anziano di me, e forse nella vita ne ha già viste abbastanza" (*Opere* 1:1105). Quel che segue è la citazione da Conrad che definitivamente annuncia il congedo di Faussonne, il suo ritorno nel mondo dei personaggi letterari, eternamente ingenui e redenti, irreali e perfettamente autentici: a questo mondo Levi affida la propria autobiografia, assumendo coraggiosamente il rischio di mostrare che l'autenticità del "sé" osserva la logica dell'opera d'arte, dove il personaggio può essere irreali e perfettamente autentico nel mondo dei Faussoni. Se la cosa funziona, come sembra, la testimonianza del Lager sopravviverà al suo autore, restando essa perfettamente autentica, benché irrelata alla presenza fisica del superstite, pienamente organica al suo "sé" letterario come suo inalienabile mondo.

Si tratta evidentemente di un paradosso, al quale Levi ricorre per sostenere l'autenticità della testimonianza del Lager in un momento storico in cui il nascente revisionismo mette radicalmente in discussione la legittimità di una verità fondata solo sulla testimonianza dei sopravvissuti e non sulle prove documentarie dello sterminio. La scommessa de *La chiave a stella* consiste nel mostrare dall'interno del testo autobiografico, metanarrativamente, che l'autenticità della testimonianza sta nella sua organicità formale e non nella relazione d'identità logica fra enunciato e cosa rappresentata²⁶. Si può dunque condividere l'affermazione di Del Giudice che *La chiave a stella* sia una displuviale, cioè un punto di contatto intermedio, e di discontinuità, fra *Se questo è un uomo* e *I sommersi e i salvati*. Il nodo dell'unità autobiografica, che ne *Il sistema periodico* è affrontato attraverso la mediazione fra il tradizionale schema narrativo teleologico (la scrittura come catalizzatore di esperienze casuali ed eterogenee), ne *La chiave a stella* è affrontato in modo opposto, ossia facendo proprio della spaccatura del "sé" in più "anime" o maschere, e in più momenti, l'atto genuinamente

²⁶ Si ricordano qui Carlo Ginzburg (*Unius Testis*) e Enzo Collotti (*Primo Levi*).

autobiografico ed eticamente responsabile di congiungere realtà e scrittura nella narrazione come “scambio di esperienza”. Di qui il problema di fondo, estetico ed etico, dell'autobiografismo leviano: legittimare la verità dell'autobiografia conformemente alla sua natura di rappresentazione verosimile e non secondo il criterio referenziale della logica. Ovviamente assumono un altro rilievo l'ammonimento e la maledizione dello *Shemà* apposto ad epigrafe di *Se questo è un uomo*, tanto più che il “meditate che questo è stato” deve ormai fare i conti, dalla fine degli anni Settanta, con il revisionismo e il negazionismo, facendo affidamento solo e soltanto sulla capacità della testimonianza di emanare da se stessa forza di verità.

Faussone fornisce a Levi una nuova prospettiva da cui osservarsi, defilandosi e dislocandosi rispetto a se stesso, al passato e perfino al proprio presente di “crisi”, di “mutamento di stato” esistenziale. Alla costruzione teleologica si oppone adesso un'idea d'identità come gioco di specchi che riflettono in un unico punto immagini diverse dell'individuo, nessuna delle quali è necessariamente più autentica delle altre, ma che da sola e isolatamente da quelle non è che un volto senza nome né memoria. Lo scambio di esperienze, l'arte dell'ascolto come corrispettivo speculare dell'arte del narrare continuano a ricondurre indietro con la memoria alle origini più lontane della letteratura leviana: all'incubo dell'ascolto negato, alla necessità catartica di narrare, continuamente e ininterrottamente, all'angoscia appunto di non esser creduti o di dimenticare. C'è un ponte allegorico fra quell'impulso viscerale al racconto, al ritorno ossessivo agli orrori del passato e le storie di Faussone. Gordon infatti scrive che il paradosso di Faussone consiste nel suo essere un cattivo narratore che, suo malgrado, articola una “poetica negativa” dell'arte della buona narrazione:

Ma è nell'ambito dell'etica del narratore che meglio può essere interpretata l'audace decisione di Levi di privare il suo eroe degli strumenti chiave di questo secondo mestiere... Con tutte le sue stranezze, *La chiave a stella* è un'opera fondamentale per l'etica di Levi... e tanto più importante si rivela se... lo si legga complementariamente come una velata allusione agli scritti di Levi sull'Olocausto, facendone un testo deliberatamente incompleto. *La chiave a stella* diventa così un momento chiave del viaggio attraverso e oltre la testimonianza che contraddistingue l'opera di Levi e la sua etica. È come se il libro fosse stato scritto in parte con un intento di autobiografia, di memorie e di testimonianza..., e che poi tale intento fosse stato sconfessato, e omessa la parte che vi si riferiva. (Gordon 218-220)

La chiave a stella fa esplodere il problema della verità autobiografica, che sarà poi condotto alle estreme aporie con *I sommersi e i salvati*, consi-

stente nel rivendicare la verità di una testimonianza resa attraverso colui che non si può essere al modo dell'identità: il proprio personaggio, una immagine parziale di sé. *La chiave a stella* è dunque un metaracconto in cui è la scrittura stessa ad essere messa in scena come mestiere, come *ars narrandi*. Quindi, come per ogni altra attività in cui la tecnica è funzionale al raggiungimento di uno scopo, necessariamente si viene a far questione dell'eticità di tale scopo, della inevitabile compromissione dello scrittore rispetto alla storia e alla società in cui vive. L'arte di Levi è un "fare" attraversato da una forte e viva tensione etica, un'arte che tenta di redimere il passato di strage di cui non cessa mai di essere testimonianza²⁷.

INDEPENDENT SCHOLAR

OPERE CITATE

- Affinati, Eraldo. "Responsabilità." In *Primo Levi*. A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997, pp. 426-433.
- Anglani, Bartolo. *I letti di Procuste. Teoria e storia dell'autobiografia*. Bari: Laterza, 1996.
- Anslem, Daniela. "Illuminista." In *Primo Levi*. A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997, pp. 361-371.
- Arendt, Hannah. *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant*. Genova: Il melangolo, 1990.
- Aristotele. *Etica nicomachea*. 2^a ed. Bari-Roma: Laterza, 1985.
- Beccaria, Gian Luigi. "L'altrui mestiere' di Primo Levi." In *Primo Levi. Il presente del passato*. A cura di Alberto Cavaglion. Milano: Franco Angeli, 1991, pp. 130-136.
- Benjamin, Walter. "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov." In *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, 1995, pp. 247-274.
- Camon, Ferdinando. *Conversazione con Primo Levi*. Milano: Garzanti, 1991.
- Cicioni, Mirna. "I ponti della conoscenza: rileggendo Primo Levi." *Scritti in memoria di Primo Levi. Rassegna mensile di Israel* 56:2-3 (maggio-dicembre 1989): 245-270.
- Coleridge, Samuel T. *La ballata del vecchio marinaio*. 7^a ed. Milano: Rizzoli, 1995.
- Collotti, Enzo. "Primo Levi e il revisionismo storiografico." In *Primo Levi. Il presente del passato. Giornate internazionali di studio*. A cura di Alberto Cavaglion. Milano: Franco Angeli, 1991, pp. 112-118.
- Del Giudice, Daniele. "Introduzione." In Primo Levi, *Opere*. 2 voll. Torino: Einaudi, 1997, pp. xiii-lxv.

²⁷ Scrive David Meghnagi (*Introduzione Levi*) che "l'opera di Levi è l'esempio di un tentativo di ricomporre l'infranto e dell'impossibilità di portare a compimento tale processo" (xiv).

- De Man, Paul. "Autobiography as De-Facement." *MLN* 94:5 (1979) : 919-930.
- Ferrari, Stefano. *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*. Bari-Roma: Laterza, 2002.
- Ginzburg, Carlo. "Unius testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà." *Quaderni storici* 80 (1992): 529-548.
- Gordon, Robert. *Le virtù dell'uomo normale*. Roma: Carocci, 2004.
- Grassano, Giuseppe. *Primo Levi*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
- Husserl, Edmund. *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*. Torino: Einaudi, 1950.
- Kant, Immanuel. *Critica della facoltà di giudizio*. Torino: Einaudi, 1999.
- . *Critica della ragion pratica*. 2^a ed. Bari-Roma: Laterza, 2001.
- Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il mulino, 1986.
- Levi, Primo. *Conversazioni e interviste*. Torino: Einaudi, 1997.
- . *Opere*. 2 voll. Torino: Einaudi, 1997.
- Levi Della Torre, Stefano. "Primo Levi etnologo." In *Primo Levi. Scrittura e testimonianza*. A cura di David Meghnagi. Firenze: Libriliberi, 2006, pp. 86-95.
- Loretelli, Rosamaria. "Introduzione all'edizione italiana." In Ong, Walter J.. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino, 1986, pp. 7-15.
- Meghnagi, David. "Introduzione." In *Primo Levi. Scrittura e testimonianza*. A cura di David Meghnagi. Firenze: Libriliberi, 2006, pp. xiii-xvi.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Lingua e scrittura in Levi." In Primo Levi. *Opere*. 3 voll. Torino: Einaudi, 1990, vol. 3, pp. xii-lxxxiii.
- Pizzorusso, Arnaldo. *Ai margini dell'autobiografia. Studi francesi*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Poli, Gabriella e Giorgio Calcagno. *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*. Milano: Mursia, 1992.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e racconto*. 3 voll. Milano: Jaca Books, 1986.
- Scarpa, Domenico. "Chiaro/scuro." In *Primo Levi*. A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997, pp. 230-253.
- Shakespeare, William. *Amleto*. Milano: Mondadori, 1993.
- Valabrega, Paola. "Conversazione con Paola Valabrega." In *Primo Levi*. A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997, pp. 74-82.