

Nemla Italian Studies

**Journal of Italian
Studies**

Italian Section

Northeast Modern

Language Association

Editors:

Francesco Ciabattoni

Georgetown University

Simona Wright

The College of New Jersey

Volume xxxii, 2009-2010

Special Issue: Primo Levi

Nemla Italian Studies (ISSN 1087-6715)

Is a refereed journal published by the Italian section of the
Northeast Modern Language Association under the sponsorship of
NeMLA and The College of New Jersey

Department of Modern Languages
2000 Pennington Road
Ewing, NJ 08628-0718

It contains a section of articles submitted by NeMLA members and
Italian scholars and a section of book reviews.

Participation is open to those who qualify under the general
NeMLA regulations and comply with the guidelines established by
the editors of *NeMLA Italian Studies*

Essays appearing in this journal are listed in the PMLA and Italica.

Each issue of the journal is listed in PMLA Directory of
Periodicals, Ulrich International Periodicals Directory, Interdok
Directory of Public Proceedings, I.S.I. Index to Social Sciences
and Humanities Proceedings.

Institutional subscription is obtained by placing a standing order
with the editor at the above The College of New Jersey address:
each new issue is billed \$5 at mailing. Each back issue is billed
\$15 at mailing.

Individual subscription is obtained through Acteva
(<http://www.acteva.com/booking.cfm?bevaID=187467>)
Regular price: \$15. Mailing fee if ordered from abroad: \$10.

Editorial Board for This Volume

Founder

Joseph Germano, Buffalo State College

Editors

Francesco Ciabattoni, Georgetown University
Simona Wright, The College of New Jersey

Associate Editor

Umberto Mariani, Rutgers University

Assistant to the Editors as Referees

Umberto Mariani, Rutgers University

Associate Editor: Reviews

Daniela Antonucci, Princeton University

Editorial Assistant

Anna Strowe, University of Massachusetts Amherst

MLA Style Consultants

Francesco Ciabattoni, Georgetown University
Simona Wright, The College of New Jersey

To Alvaro Ciabattoni.
Francesco Ciabattoni

Volume xxxii
2009-2010
Special Issue: Primo Levi

CONTENTS

Primo Levi, <i>In memoriam</i> , un uomo travolto dalla storia JOSEPH GERMANO.....	1
Primo Levi's Mythology of Mourning: A Reading of "Lilit" JAMES T. CHIAMPI.....	5
Io sono un centauro: Betrayal in Primo Levi's <i>Quaestio de Centauris</i> FELICE ITALO BENEDEUCE.....	27
Weightless Flight. Primo Levi and the "Break of Civilization." FRANCO BALDASSO.....	62
Tra i sorrisi di Primo Levi: Alcuni appunti sugli aspetti comici e umoristici de <i>La tregua</i> MARTINA DI FLORIO GULA.....	91
Attento, Pikolo, apri gli orecchi e la mente: Listening to Primo Levi's Holocaust Tales ELIZABETH SCHEIBER.....	111
Primo Levi tra Storia e Letteratura: uno stile unico. SOPHIENEZRI-DUFOUR.....	129
"Al di là della siepe." Sondaggi sul leopardismo di Primo Levi NOVELLA PRIMO.....	145

BOOK REVIEWS

- Davide Boero. *Chitarre e lucchetti. Il cinema adolescente da Morandi a Moccia*. Recco: Le Mani, 2009.
FULVIO ORSITTO.....169
- Roberto Bertoldo, *L'archivio delle bestemmie*. Milano: Mimesis-Hebenon, 2006.
SAMUEL GHELLI.....172
- Vanni Codeluppi. *Tutti divi. Vivere in vetrina*. Bari: Laterza, 2009.
FULVIO ORSITTO.....175
- Luciano Parisi. *Come abbiamo letto Manzoni. Interpreti novecenteschi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008.
FEDERICA COLLEONI.....178
- Silvia Camilotti (a cura di). *Roba da donne*. Roma: Mangrovie Edizioni, 2009.
SARATEARDO.....181

**PRIMO LEVI, *IN MEMORIAM*
UN UOMO TRAVOLTO DALLA STORIA**

Per spaventar la gente a non pensare
e ubbidir al tizio di Predappio,
lesti i fascisti fur a dispensare
la purga in piazza intimando il cappio.

E gli squadristi con i manganelli
intanto perlustravan le città
percuotendo alla cieca questi o quelli
e dando saggio della lor viltà.

Il primo eroe a morir fu Matteotti,
acerrimo nemico dei fascisti.
Per processarli, gli altri eran troppi,
cosí al confino finiron gli attivisti.

Tra questi, Carlo Levi e Pavese;
ma certi si misero a scappare,
e un di loro, Primo Levi, intanto,

trovò l'inferno in un altro paese.
A stento ad Auschwitz riuscí a campare
facendo sacrifici fino a quando

finí la guerra e poté tornare
a far da testimon di ciò che ha visto
ed illustrare cio che l'uom può fare

di bene e di mal, tutto frammisto.
E lottò sempre per la rimembranza,
e contro l'apatia che avea previsto.

Or manca al mondo la sua fratellanza
che in Primo Levi fu costante, e quella
offerta sempre in ogni circostanza:

la si può dire la sua *chiave a Stella*,
che aprì le menti chiuse ed il buon senso
per non ripeter *l'atroce procella*.

Certe cose, però, gli fecer senso:
la smemoratezza del Bel Paese,
perfin l'oblio che mai ebbe senso.

Non dimenticò mai il suo Lorenzo,
l'amico ad Auschwitz che da piemontese
fu amico a Primo con aiuto immenso
spartendo la razione. Ed è palese
che gli salvò la vita e nulla chiese.
Levi visse una vita senza boria:
fu un uomo travolto dalla storia.

PREMO LEVI, IN MEMORIAM
A MAN OVERWHELMED BY HISTORY

To scare all people to not even think
and to obey the Predappio fellow,
the fascists soon dispensed a purging drink
in open square intimating gallows.

And Mussolini's thugs, bludgeons in hand,
meanwhile were patrolling every city
blindly beating all who were at hand
and showing their vileness without pity.

Matteotti was the first hero to die,
he was, of all, the fiercest anti-fascist.
The others were too many to be tried,
thus most of them were confined as activists.

C. Levi and Pavese were among these,
but some of them were able to escape,
and one, Primo Levi, from this midst,

was deported and found another hell.
At Auschwitz his life was almost gone
without sacrifices and till when

the war was over and he did return
to witness for the world what he had seen
and illustrate that which can do a man

of good and evil and in between.
And fought to remember all that stood,
and against the apathy he'd foreseen.

Now the whole world lacks his brotherhood
which in Levi was constant, and to be
always offered in every likelihood:

one may well call it his *Star-shaped Key*,
which tried to open closed minds and good sense
so no one would repeat *that infamy*.

Some things, however, caused him much distress:
of his own Country the neglectfulness,
and the oblivion which never made sense.

He never did forget Lorenzo, a friend
at Auschwitz who was also Piedmontese
and gave to Primo in need a helpful hand

sharing his daily ration. It's well known
that he saved Levi's life on his own.

Levi lived a life bereft of vanity:
He was a man overwhelmed by History.

Primo Levi's Mythology of Mourning: A Reading of "Lilit"

In his essay "La memoria dell'offesa" from *I sommersi e i salvati*, Primo Levi mourns the loss of presence to the instability and decay of memory:

I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra; non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano, o addirittura si accrescono, incorporando lineamenti estranei... Questa scarsa affidabilità dei nostri ricordi sarà spiegata in modo soddisfacente solo quando sapremo in quale linguaggio, in quale alfabeto essi sono scritti, su quale materiale, con quale penna: a tutt'oggi, è questa una meta da cui siamo lontani... anche in condizioni normali è all'opera una lenta degradazione, un offuscamento dei contorni, un oblio per così dire fisiologico, a cui pochi ricordi resistono. (Levi 13)

Memory, which is traditionally described as living, intimate and immediate, Levi makes textual, a kind of ephemeral yet material writing, complete with *penna* and *materiale* which is perpetually threatened by erasure or distorting emendation. Since memory is transcription from the outset, it is futile to expect that it be faithful to a determinate presence. Thus, all those unspecified – and perhaps unspecifiable – influences on its integrity bring about loss by both degradation and modification. To such scriptural memory, presence can never return whole in all its imagistic, textual or semantic density and singularity, recollected as it had been before its temporal deferral. For Levi, the remembered – that is, obfuscated – sign frustrates the completeness of identity if only because it cannot be purged of materiality. Thus, a prelinguistic, animating intention, which might have established and policed limits on the range of interpretation, is unavailable. I believe there are other, perhaps greater, dangers to the fidelity of this inner writing to presence: chief among them, its transformation into verbal art, which opens memory to even greater loss by interpretation. This is very different from saying that any interpretation is valid. Despite his epistemological pessimism, Levi strives for the preservation and transmission of his experience at

Auschwitz. This desire to preserve in the face of inevitable loss makes a memoir “Lilít” a work of mourning.

This inevitable *degradazione*, various *offuscamenti* and the pervasive *oblio fisiologico* are the promise of ashes – traces of lost meaning – loss without recuperation, the utterly other. Every swerving addition is loss as well, making recollection even more questionable. The text/archive is accordingly interspersed with ashes in a way not unlike the interspersal of ashes in Auschwitz, a place intended by the Nazis for the elimination of human impurity, hence, a place consecrated to ashes. Literary art, on the other hand, promises sufficiency in the details of what it chooses to present, a sufficiency which would surely be insufficient to a historian or a judge. In the verbal artwork, the stratal networks that make up history are contextual. Levi’s *racconto*, accordingly, negotiates the unconditional and the conditional. Unconditional: to do justice to the Polish Jew Il Tischler, a man who tells him the stories of Lilít and whom the Nazis eventually incinerated. Conditional: doing it with textual resources. It is this negotiation that makes the infection by “estetismo e... libidine letteraria,” which Levi decried and proscribed in “La zona grigia” (Levi 45), a necessary supplement to the idealized historical presence which time has attenuated by addition and loss. By itself, the documentary is insufficient: Levi spelled out the issue in his essay “Auschwitz, città tranquilla,” writing about his dissatisfaction with the biographies he had read of history’s monsters:

È probabile che si tratti qui di una insufficienza essenziale della pagina documentaria; essa non possiede quasi mai il potere di restituirci il fondo di un essere umano: a questo scopo, più dello storico o dello psicologo sono idonei il drammaturgo o il poeta. (Levi 31)

The writings of poet and playwright, verbal artworks, can surpass the work of the chronicler. Although both address absence, literary singularity differs from documentary singularity.

Il y a la cendre: Levi mourns the loss of the teller and his tale in “Lilít.” He frames “Lilít” with two moments of mourning:

the *racconto* opens with Levi's reminiscence on the columbarium of the Cimitero Maggiore of Torino, wherein are contained the ashes of men who died in the influenza epidemic of World War One, among them the imprisoned comrades-in-arms of Il Tischler's – his protagonist's – father. Reading their exotic names fills him with sorrow: "...e infatti ancora oggi i loro nomi esotici, nomi ungheresi, polacchi, croati, tedeschi, si possono leggere su un colombario del Cimitero Maggiore, ed è una visita che riempie di pena al pensiero di quelle morti sperdute" (Levi 386).¹ The *racconto* closes with his description of a funeral he attended in Torino where he saw a rabbi perform the protective rite against Lilít's demon offspring that Il Tischler described to him in Auschwitz. Indeed, the very last sentence of the *racconto* acknowledges the "tristezza non medicabile che cresce sulle rovine delle civiltà perdute" (390), *civiltà perdute* to which belong the Judaica Il Tischler recounted to Levi. The frame establishes a distinction among ashes: there are ashes that rest in columbaria which evoke sorrow and thoughtful mourning, and here are those which the SS scattered among the winds of Poland, among them those of Il Tischler. The collection *Lilít* is Levi's *Dei sepolcri*; Levi is the Ugo Foscolo of the Holocaust in Italy.²

A critical theme in "Lilít" is the transmission/preservation of an endangered Judaica, which the Nazis also tried to reduce to ashes. Part of the reason Il Tischler – Levi's model in preservation and mourning – makes Levi the gift of his stories is because he fears their loss: "Mi dispiacerebbe se andassero perdute" (388); his is also a proleptic mourning. Ashes are everywhere; even Il Tischler's given name is ashes: he is simply "Il Tischler" which can mean "this carpenter of ours," and/or the more blandly generic, "carpenter." One could argue that Levi's memorial to an encounter with this man whose ashes rest in no columbarium is itself the creation of an impossible verbal columbarium for him – a columbarium on which only a nickname is inscribed.³ Nevertheless, Levi's attempt to do justice to Il Tischler – faithfully to fulfill an obligation to mourn – implies a corresponding injustice committed against all those for whom Levi cannot or chooses not to create such columbaria. This play of justice/injustice contributes to the pathos of the story.

The cabbalistic oral, written and folkloric story of Lilít

appears most prominently twice in Levi's writings: first, as the title and subject of the poem "Lilít" (25 May 1965), and later as a crucial element in the short story "Lilít" from the volume of *racconti* of that name.⁴ Like the figure of Chaim Rumkowski, to whom Levi would dedicate two *racconti*, the figure of Lilít fascinates him.⁵ As we shall see, the figure of Lilít serves in the elaboration of a creation myth, and also in the elaboration of a theodicy. It has intimate, personal significance for Levi as well. The myth, however, is itself the object of a self-reflexive mourning, for in the *racconto*, Il Tischler, who tries to recount the myth of Lilít to Levi, cannot quite get the myth straight. Indeed, he loses the story among the ashes of its versions ("...sono tante" 388), the emending/critical quarrels of scholars and cabbalists, and tradition. All the while, hovering over the disputants and disputations is the angel of death in the form of the SS, hungry to erase the men and the event. The whole purpose of Auschwitz was to turn singular persons, their culture and history into ashes. Nor should we forget the SS's violent acts of desecration: their almost ritual burning of torahs, and their cutting up prayer shawls to use as undergarments. Despite Il Tischler's vigorous – and triumphal! – display of erudition, the absence of a single originary, authentic and definitive version of the Lilít myth which could be re-collected and restored to its pristine unity is an object of mourning. Thus, Il Tischler's failure to establish the definitive version of the story of Lilít forms an interior allegory of the impossible possibility of memoir: Il Tischler strives after the single, definitive version, but cannot recuperate it – there is simply too great an *accrescimento* of exegetical variants. It is as if too many obscuring strata of ashes preclude the completion of his work. Semantic richness and multiplicity, it could be said, together with the material play of memory – all versions of absence – evoke a mourning of unity and transparency. Il Tischler puts it thus: "Forse tutti quelli che le raccontano ci aggiungono qualche cosa, e le storie nascono così" (389). *Nate così*, perhaps on account of these addenda and variants, stories die this way as well. Nor should we forget the sly willfulness of the teller: "Del resto, non ti garantisco di non averci aggiunto qualcosa anch'io" (389). In "Lilít," preservation by repetition is gentlest and most respectful destruction.

In Buna, Levi lives and works surrounded and covered by the ashes of incinerated Jews and gypsies: the ashes swirl in the air when the crematoria are at work; they splash on him in the rain and are part of the mud in which he labors on the shared birthday Il Tischler celebrates with him by his gift of the Lilit stories, which themselves testify to historical loss. Levi had testified to ashes once before, most prominently in the chapter "Una buona giornata" of *Se questo è un uomo*, where he recounted his greeting by Felicio the Greek: "L'année prochaine à la maison!—mi grida; ed aggiunge: — à la maison par la Cheminée!" (Levi 64). Ashes are an everyday presence; they are also the stuff of the black humor of the Lager. His humor notwithstanding, Felicio's point is that to be wafted home as ashes is not to return home. One might say that the *racconto* thematizes an uncompromising authenticity regarding the possibility of return from Auschwitz, history's greatest *unicum* of atrocity.

"Lilit" begins on a dark rainy day when the kapo, having consulted his civilian foreman, tells the *Häftlinge* to stop work and take shelter. Levi enters a pipe where he finds Il Tischler. Although he may be called "Tischler," carpentry was surely not his trade before his deportation to Auschwitz, however good he was at it. Levi catches sight of a young Ukrainian woman crouching in the pipe opposite who begins, with apparently self-conscious languor, to comb and braid her hair. When Il Tischler sees that Levi is watching her, he identifies her as "Lilit" and promises to make Levi a gift of "her" story. A gift suits the occasion of their meeting: both turned twenty-five that day; hence, they are "twins." They have much in common. For example, they share a common misnaming: "Alberto," or "L'italiano" in the one case; "Il Tischler" in the other. Moreover, the near certainty that this will be their last shared birthday joins them: "difficilmente avremmo festeggiato il compleanno successivo" (386). Their encounter is accordingly both celebration and mourning: it is the reciprocal mourning of friendship, because what occasions and confers pathos on Il Tischler's gift is the shared imminence of his and Levi's death.⁶ "Lilit" is, after all, the survivor's memoir. The implausibility of their meeting that day underscores the singularities among the narrator (Levi-Survivor), Levi-*Häftling* and Il Tischler. Here, in the mud of Poland, far from their homes, on an actuarially

implausible day in which an Italian and a Pole with the identical birthday meet, the one regales the other with a learned disquisition on traditional and cabbalistic exegeses of the story of the creation of man and woman from Genesis. The men are also twins by virtue of their shared differences: *ebraicità/Yidishkeit*; Sephardi/Ashkenazi, differences that shared the common meaning of death. Finally, they are twins by virtue of their acceptance of the rules and roles of the game in which the gift will be given. “Twins”: Il Tischler is also being ironic. His folkloric banter suggests the Nazi credo that Jews are all the same.

Levi receives from Il Tischler two birthday gifts: the first, a rare and exquisite slice of apple, which he savors; the second, a performance and exegesis of the stories of Lilít. The stories are many. Nevertheless, Il Tischler promises Levi, as one promises a child, “te ne racconterò qualcuna, perché è il nostro compleanno e piove” (388). This performance is no trivial gift because Il Tischler enjoys celebrity throughout Buna as an entertainer in Yiddish – he recites verses and stories. So gifted is he that when he sings, the room goes quiet. “Lilít” is, accordingly, a fable of the mourning of a fabulist. In Il Tischler Levi has found at once a magus, savant and trickster. Il Tischler will only present his gift to Levi in the form of a competition. One pastime in Buna was a contest of learning among Jews which set up a scoffing unbeliever and *ignorante*, often a Sephardi, to be shown up by a pious and learned man, often an Ashkenazi. The prescribed role of scoffer falls to Levi. This is inevitable, since the Ashkenazi regards the *Italeyner* as imperfectly Jewish and probably even an “epicurean”: “Si sa bene, gli ebrei d’Occidente sono tutti epicurei, ‘apicorsím’, miscredenti” (387). So today he will tell the story “perché oggi la mia parte è di raccontare e di credere: l’incredulo oggi sei tu” (388). To Il Tischler, Levi is a Jew who is not a Jew. As your typical Sephardi with a smattering of Hebrew left over from the little he learned at age thirteen for his Bar Mitzvah, Levi is required by the conventions of play to presume to scoff at the superior learning of the Ashkenazi, and, of course, to be defeated by him. Nevertheless, Il Tischler is by no means the pious savant of the ideal. He himself admits that he is simply a man playing the role dictated by the game: “Certo che non

ci credo, ma queste storie mi piace raccontarle” (388). His is an exercise of *virtuosismo*, not of faith; he may recount a dark theodicy with strong mythic purchase on the evil of Auschwitz, but it does not compel his belief. “Mi dispiacerebbe se andassero perdute” (388): the prospect of loss occasions the telling. Of course, one of them just might survive. Thus, even as Levi and Il Tischler accept the quasi-certainty of their death, neither is completely present to himself or to the other in part on account of the required roles they affect in their exegetical competition over this complex and mutable story. That is, the presentation of themselves to each other conforms to the rules/roles they must play. Underlying the game is their mourning the loss of Judaica and of each other. That dark rainy day in Poland, “Carpenter,” who is not a carpenter, tells a tale about a Lilít, who is not Lilít, to an epicurean who is not an epicurean.

In *Se questo è un uomo*, and later in *Se non ora, quando?*, Levi observed that to the majority of Polish Ashkenazi, he was not a real Jew, largely because he spoke no Yiddish, although he did know the German of Gattermann’s chemistry text which would save his life (in “Esame di chimica” from *Se questo è un uomo*). In “Lilít,” he is imperfectly Jewish because he knows little Torah and less Cabbala. Il Tischler proceeds to tell the story of God’s creation of Lilít and of His incestuous, relationship with her who is His creature. Il Tischler notes that the story of the creation of woman is told twice. Levi argues that the second telling is mere commentary on the first. False! Il Tischler rebukes him for reading inattentively and superficially. Il Tischler explains: God created them equal, man and woman, separating them with one cut from a golem. But they immediately wanted to return together again and be whole—to restore their unity. Adam insisted that Lilít lie down on the ground and God agreed. No, Lilít responded: had He not created them equal? Lilít rebelled, cursed the name of the Lord and flew off to the bottom of the sea, there to live as a *diavolessa*. Nights, she rises up and enters the houses of men to kill their babies, like a prefiguration of the *Einsatzgruppen*. Il Tischler’s recounting of Lilít’s atrocities glosses Levi’s reflection on the murder of three-year-old Emilia Levi on her arrival in Auschwitz from *Se questo è un uomo*: “Cosí morì Emilia, che aveva tre anni; poiché ai tedeschi appariva palese la necessità

storica di mettere a morte i bambini degli ebrei”(13). Bloodthirsty Lilít is a cabbalistic foreshadowing of the Holocaust.

Poi c'è la storia del seme. Yet another version of the story: Lilít collects all of the wasted male seed on earth in order to impregnate herself and give birth to devils. Levi laughs at this, as would a scoffing unbeliever. Then Il Tischler tells *la storia più strana*: “è scritta nei libri dei cabalisti, e questi erano gente senza paura” (389). As everybody knows, when God created Adam, He realized immediately that it was not good that man be alone. However, the cabbalists added that God realized that it wasn't good for Him either, since He too was male. So, from the beginning, this gendered God took the *Shekinà*, His own presence in creation, “la sua stessa presenza nel Creato” (390), as His wife, and thus she became the mother of all peoples. But when God permitted the Temple to be destroyed and the Jews to be dispersed and enslaved in the diaspora, the *Shekinà* renounced God and entered exile – indeed, going so far as to enter Auschwitz with the Jews. With this, God took Lilít, she-devil and infanticide, as his lover. Such an irresponsible, negligent and self-indulgent God might well permit an Auschwitz.

In this version, this God, who can be judged and rejected, is judged and rejected by His own presence in creation – His own image – because He permitted evil to befall the Jews. The *Shekinà*, once again, God's presence in creation, now abides in exile – sharing Il Tischler and Levi's own exile there in Auschwitz, more precisely in Buna, “intorno a noi, in questo esilio dentro l'esilio, in questa casa del fango e del dolore” (390) – in a state of perpetual and righteous indignation against God. In other words, the *Shekinà* – God's presence in a world devoid of Providence, because there was an Auschwitz, as Levi claimed in *Se questo è un uomo* (140) – mourns among these exiles abandoned by God to atrocity, while God carries on with His she-devil.⁷ Both Lilít and the *Shekinà* effectively renounced the Absolute for their personal absolute of justice.

In brief, a lovers' tiff and a divine indecency give rise to unspeakable atrocity: the quarrel between God and the *Shekinà* occurred as often happens in arguments when one insult leads to another, and things gets out of hand:

[D]evi sapere che questa tresca indecente non è finita, e non finirà tanto presto: per un verso, è causa del male che avviene sulla terra; per un altro verso, è il suo effetto. Finché Dio continuerà a peccare con Lilit, sulla Terra ci saranno sangue e dolore; ma un giorno verrà un potente, quello che tutti aspettano, farà morire Lilit e metterà fine alla lussuria di Dio e al nostro esilio. (390)

The Holocaust, then, is first the consequence of the diaspora which led to the *Shekinà*'s abandonment of God, and to God's further indecency, which is, once again, *[la] causa [ed effetto] del male che avviene sulla terra*. Divine love troubles are enacted on earth: questions of marriage and loneliness gave rise to the encounter when Il Tischler noticed that Levi was looking at the Ukrainian woman and claimed that "essere celibi alla nostra età è peccato" (387). That is, Levi's problems with women recall those of God; Il Tischler has revealed the transcendent origin of coupling and mourning. Lilit is the inspiration and subject of the playful strife between Levi and Il Tischler. Moreover, both Lilit and the *Shekinà* are female figures that disrupted the unity of the divine autoaffection by provoking and satisfying a divine need. Put somewhat differently, the Holocaust arises from a lack in God caused by a creature that He sought to satisfy through sin – a going out of Himself. Nevertheless, such a story could neither shock nor surprise an Italian raised on Virgil's *Aeneid*, in which Roman history begins with the offended vanity of the enraged goddess Juno, intent on avenging herself on the Trojan remnant.⁸ The creation of the female leads to the degeneration of divine autoaffection into narcissistic self-indulgence. Thus does all history become dis-adjustment, difference and mourning. In Il Tischler's tales, the divine nature does not eternally transcend creation, but exists in helpless attraction to it, hence, in eternal mourning, because the mutability inherent to human being is a vestige of the precreational nothing. God bequeaths weakness on his *imagines*: the *ucraina* provokes celibate Levi just as Lilit provoked God.

It would appear that the primordial difference between man and woman lies at the origin of the evil of the world, including the evil that deported both men to Auschwitz. However, an equally

valid argument could be made that in this theodicy/cosmology the male chauvinism which led God inequitably to favor Adam is origin of evil.⁹ Let us leave aside for the moment the question of the possibility of an injustice committed by Him Who is Justice. Il Tischler's stories form myths that apply to both personal and cosmic levels: they explain both the origin of Levi's unease around women – in particular the *ucraina* – and the tragic fate of the Jews in the Twentieth Century. Primordial gender difference disrupted the tranquility of order in Heaven and on earth. On the other hand, the male/female dichotomy is inherently unstable because Lilít is a *uomessa*, him/herself. "She" is an undecidable, cut from an undecidable golem; thus does she, and the historical atrocity she both foreshadows and enacts, arise from the horror of difference.

The theological implications of Il Tischler's cabbalistic theodicy derive the Holocaust from what is, in essence, the weakness of God. The Hebrew God of oral tradition Whom Il Tischler portrays in his narrative is certainly not *Summum Bonum*, that is, the god of the philosophers, hence omnipotent, omniscient (He could not even foresee the troubles He would cause!) and omnibenevolent, as later metaphysics would have it. Nor is He the god of rationalist-Aristotelian Maimonides' first principle of the faith. He is pathetically needy, so he cannot be the Yahweh Elohim of Judges and Isaiah: wise, powerful, stern, testing, loving, and often reproving toward His chosen people. Above all, He is not El-Shaddai of Genesis. Rather, He is a God whom one might pity, mourn, or rebuke because the natural moral law is paradoxically better than He Who established and broke it. The world is turned upside-down when justice is not an attribute of God, but above Him, providing the measure with which man will pass judgment on His behavior. It is telling that there is no sun – traditional symbol of God – in the sky that day, as if to make this a vespertine and Holocaustal theodicy.

Il Tischler makes the law transcend its Author, because God wrote better than He was. Hence, one is struck by the singularity of this God. This is not a God of the ideal and unconditional, but of the conditional. Far from a sovereign, this Lord engages democratically in arguments with His creatures – Lilít and the *Shekinà* – who are free to withdraw from Him, but unlike Lucifer, are not damned to

hell for their pride. Accordingly, one can, without great effort, think a greater God than appears in Il Tischler's stories. Like Roman Jupiter, Il Tischler's God scandalizes by permitting the propagation of apocryphal stories that are only the stuff of revelation in the tabloid sense. Il Tischler is aware of this: the story that he tells begins with the creation of man/woman and ends with the coming of a Messiah to save God. He does not say that the Messiah is God Himself, but rather is one stronger than God who will save Him from this *tresca indecente*. By implication, the Powerful One is a greater, because more just, divinity, perhaps the Unconditional to come.

Genesis (1.26), first book of the Torah, also teaches that man is made in the image of God. However, to be made in the image of such a needy, bumbling God is to rest in an undecidable position, since salvation must come to God from one stronger than He, prompting the question: which of the two is finally mankind's, the *imago's*, Exemplar? Tischler's versions of the Lilít story have mankind made in the image of a concupiscent God Who, like man, needs to be saved from Himself. Thus, one subtext of Il Tischler's stories is that the weaker God is a God made in the image of concupiscent man. If so, then this God is made in the image of an image, making the image prior to the Exemplar, and accordingly, repetition prior to origins. Clearly, the cosmology Il Tischler recounts actually has the great founding religion of monotheism yielding to a mournful polytheism of the rescue of God by a Powerful One ("un potente") – One Who is actually a *More* Powerful One – One Who can both rescue God and end the exile of His chosen people. Rather than unlikeness to God, sin becomes likeness to God. Rather than unnatural to man, sin becomes natural. Sin does not arise from mankind's freedom, but from his resemblance to God.

The God of the *Muselmänner*: "Lilít" mourns multiple absence: absence in God; absence in man. That is, mourning defect in God implies mourning a corresponding defect in his *vestigia* and *imagines*. Finally, "Lilít" mourns mourning itself, for this is, in essence, God's relationship to the world—both to preserve it and yet to release it.¹⁰ Levi's elaboration of myth accounts for the ubiquity of mourning along the great chain of being. Down to the particulars of "Lilít": God's enfeeblement and vice permitted the

diasporal split in a once unified Judaism on which the competition of the two men is based. And from enfeebled God arises a theme central to the *racconti* in *Lilít*: the surprise Levi feels that Il Tischler, this beguiling Ashkenazi, is a Jew like him, the difference within the same. And his surprise is reciprocal, for this *Italeyner*/Sephardi who speaks no Yiddish and knows so little Torah is equally exotic to the Ashkenazi. This is a familiar theme in Levi's writings (in particular *La tregua*) where one way of being Jewish is to exclude and be excluded from Jewry (Chiampi "Rewriting Race Law" 80-100). After all, Il Tischler is Levi's "twin." The *racconti* in *Lilít* accept and renounce such exclusion: whether in the persons of Il Tischler (Bandi, Wolf, Rappoport, Ezra, Avrom, Joel et al) Levi's *racconti* are a great discovery, invention and welcoming of the other.

By portraying himself as "epicurean" in "Lilít," Levi evokes his portrayal of himself at the outset of *Se questo è un uomo*, that is, as a man whose world was "scarsamente reale, popolato da civili fastismi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esangui" (11), that is, as a scientist and intellectual ill at ease and unspontaneous around women. The Levi of "Lilít" is also impractical, rather like Mordo Nahum's callow, bumbling apprentice in flimflam from *La tregua*. In "Lilít," Levi notes that encounters with women were few and never as self-consciously and deliberately provocative as with the *ucraina*: "A quel tempo capitava di rado di vedere una donna da vicino, ed era un'esperienza dolce e feroce, da cui si usciva affranti" (387). This acquires figural resonance: the woman Il Tischler identified as Lilít, like the Lilít of myth, comes bearing death. Levi speculates that she is a reluctant "ucraina della Todt" (386). However, on account of the myth Il Tischler spins about her, the name "Todt Company" is transformed into a homonymous variant: "der Tod" means "death" in German; hence, "Lilít" works for the "Death Company." Similarly, the myth of Lilít turns Levi's unease in the presence of women into another instance of "il male che avviene sulla terra" (390) and the fulfillment of a figural threat.

In the poem "Lilít," Levi took upon himself Il Tischler's role as mythographer and made her sex a volatile absence:

Si è congiunta con Adamo, dopo il peccato,
 Ma di lei non sono nati
 Che spiriti senza corpo né pace.
 Sta scritto nel gran libro
 Che è donna bella fino alla cintura;
 Il resto è fiamma fatua e luce pallida.

(*Ad ora incerta* 547)

Lilít is not what she seems, and her sex and sexuality are incomprehensible. The *donna* of the poem – not the *Männin* or *uomessa* of the *racconto* – is, once again, a massacerer of innocents, making Pharaoh, Antiochus, Haman and Herod her avatars. She is the objective correlative not just of the demoralizing futility that the SS contrived with such deliberateness in their absurd rules for hygiene and comportment throughout stinking Auschwitz, but of sexual futility as well. No male can have her, if only because “il resto è fiamma fatua e luce pallida.” And her demon children are ineffectual. She is the spirit of mourning absence and of sexual longing who will be killed by the messianic *potente* when he rescues feckless God, He Himself undone by desire for this double-natured creature. Desire implies absence, or lack. But, once again, if not God, then Whom would Il Tischler have man worship? Perhaps the Powerful One, another God Who will achieve the recuperation of the whole of the past in its infinite singularity, and put an end to Levi's writing by establishing circular return both for memory and for the Jews. It must be He who will resurrect/recollect ashes into singular persons, and awaken God from His millennial distraction.

But the variations in the myth of Lilít, as well as the differences between *racconto* and poem, suggest that there is no originary unity, no originary presence there to be recuperated. On the contrary, like her myth and body, Lilít's is unstable and ephemeral, patient of many interpretations and reinterpretations, all resistant to a single reductive, monolithic reading. One could further argue that Lilít is figured in the activity of the text itself: her diverse and elusive capacities for change are its *estetismo* and its beckoning to reinterpretation. Lilít, cause and effect of “il male che avviene sulla terra” (390), figures the defects of “estetismo e... libidine letteraria”; she is the brooding

spirit of opaque self-reflexivity. Like art that can divert the glance from history to itself, she seduced the Ens Realissimum. She deals in futility and misdirections of the will both aesthetic and ethical. Once God Himself, the *Plenum*, is wounded by desire for what lies outside Himself, no version of union and harmony can close these stories of primordial gender inequality. What is more, Lilít, the undecidable *uomessa*, like the *Shekinà*, God's presence in the world, is in perpetual flight from the primordial male, Adam, and from his feckless male God, the Exemplar.

After speculating that this epicurean might survive Auschwitz, Il Tischler tells a prophetic story: "Può capitare... che tu veda che in certi funerali il rabbino col suo seguito fa sette giri intorno al morto: ecco, fa barriera intorno al morto perché i suoi [di Lilít] figli senza corpo non vengano a dargli pena" (389). Years later, Levi attends just such a funeral. Indeed, it is at this event of ritual mourning, where Il Tischler's words are corroborated, reawakening Levi's memory of him. Thus, another of Il Tischler's birthday gifts to Levi is a proleptic mourning, which is irremediable: "Ed è inesplicabile che il destino abbia scelto un epicureo per ripetere questa favola pia ed empia, intessuta di poesia, di ignoranza, di acutezza temeraria, e della tristezza non medicabile che cresce sulle rovine delle civiltà perdute" (390). Levi, however, in good epicurean fashion, repays Il Tischler's gift of folklore and affected piety with his mourning representation of them in a *favola*. Levi thus self-consciously situates the *racconto* between art and testimony.

Once again, Levi understates his triumph over Il Tischler by limiting mention of his survival and return to attendance at an anonymous funeral. Levi's attendance at the funeral is a richly ambiguous, ambivalent gesture of mourning: first, this is a Jewish funeral, which means that it does not take place in Auschwitz; second it brings to mind Il Tischler's words. The funeral thus testifies both to loss and to survival: that Levi has survived Auschwitz and that the Jews have survived the Holocaust. This funeral is also both celebration and mourning because a columbarium in the Cimitero di Torino awaits the ashes of this anonymous Jew who has died at home in Torino, in a time and place where s/he can be mourned according to ancient ritual and without fear. Il Tischler's stories

have likewise survived and returned, but greatly changed on account of Levi's rendering them as Holocaustal *favol[e]... intessut[e] di poesia*, with benevolent *estetismo*. Still, ambiguity and ambivalence pervade Levi's relationship to his own return: elsewhere in his works Levi treats his return as both gift, "Chi non è morto è perché è un miracolato in qualche modo" (Levi *Conversazioni e interviste* 168-169), and failure, the latter to the degree that home has been contaminated by Auschwitz, as he suggests in his poem "Alzarsi" from 11 January 1946, in which he describes lying in bed at home in Torino: "Presto udiremo ancora / il comando straniero: / "Wstawać" (*Opere* 530) The cry "Wstawać" resounds in his home, as does the dream of incomprehension around the dinner table that he repeats throughout his writings.¹¹ The circle of return for this Odysseus of the Holocaust will never be complete, because just as Odysseus, having understood nothing, will leave Ithaka to sack more cities, so Levi will depart Torino interiorly for the progressively paler and more unstable Auschwitz of memory, and continue to write of it. Bear in mind that although Auschwitz might be a deferred presence, it is at the same time the deferred presence of what Levi calls an "unicum" on numerous occasions throughout his works, hence, not a comprehensible presence. Perhaps only the Powerful One could complete the circle of return and do final and definitive justice to Auschwitz.

Jacques Derrida wrote, "Hypothesis to be verified: all responsible witnessing involves a poetic experience of language" ("A Self-Unsealing Poetic Text" 181). I would add as corollary that to the degree the *racconto* succeeds as art, the historical – that is, extra-textual – Il Tischler is diminished. The more Levi's Il Tischler fascinates the reader, satisfying her with the play of literary resources from which Il Tischler arises – *estetismi*, in short – the more it tends to divert interest from the empirical Il Tischler. Thus, it is somewhat misguided for a Paul Steinberg to object in *Chroniques d'ailleurs* that he most certainly is not like "Henri," as Levi pseudonymously described him in *Se questo è un uomo*: a smooth, cold, cunning thief, flatterer and manipulator. Although Steinberg's mild indignation at "his" description is understandable, to the reader his objection is finally inane. Equally inane is the corroboration of Jean Samuel,

who writes that the encounter between himself as Jean the Pikolo and Levi took place substantially as Levi recounts it in the chapter “Il canto di Ulisse” from *Se questo è un uomo* (Samuel and Dreyfus).¹² Il Tischler is likewise impossible: he is neither documentary nor art, yet both documentary and art.

What we have in “Lilít” is a work of art that follows the structure of the gift insofar as it is intended to satisfy the obligation of quittance placed on Levi by Il Tischler’s birthday gifts of apple slice and learning. But Levi’s quittance is at once too much and too little: too much in light of its semantic richness; too little in that its validity does not require fidelity to the man incinerated in Auschwitz. “Lilít” commits a further aesthetic betrayal because Levi’s mourning evokes aesthetic delight, not unlike Ungaretti’s poems on the atrocities of war. In “A Definition of the Esthetic Experience,” Eliseo Vivas defined the aesthetic experience as one of intransitive absorption, which “means to signify that attention is esthetic when it is so controlled by the object that it does not fly away from it to meanings not present immanently in the object; or in other words that attention is so controlled that the object specifies concretely and immediately through reflexive cross-references its meanings and objective characters” (Vivas and Krieger 408). Il Tischler is woven among a tapestry of contextual ironies created by those immanent meanings and “reflexive cross-references.” That is, his figure is composed of the traces of every other element of the *racconto*, contributing to a “poetic experience of language.”

The reader’s aesthetic incorporation of Il Tischler, once again, leads to her disregard of the empirical Il Tischler. Thus, the more the *racconto* evokes an experience of rapt attention to imminent meanings – intransitive absorption – the more it compromises Levi’s ideal of witness. The verbal artwork puts forth the tacit claim that what it presents is sufficient, requiring no documentary corroboration. Simple testimony, which can be falsified, cannot lay claim to such sufficiency. On the other hand, this aesthetic sufficiency is open to further aesthetic sufficiencies as one rereads, re-contextualizes and grows in appreciation of its ever-changing complexity. This, in turn, looks forward to a kind of apocalyptic sufficiency *à venir*. Each reading bears one farther away

from the kind of univocal reading transparent to history that is the ideal of certain naïve historicisms. It could accordingly be said that Il Tischler remains alive to us as dispersed and variously resurrected in Levi's text, emerging from among the *offuscamenti* and *estetismi*, only alive as capable of repetition and reinterpretation, his protean identity a consequence of difference. True, the emergence of the Il Tischler of "Lilit" depends upon those words in that order, but on those words and that order in all their endless mutability, variety of contexts and historical *offuscamenti* – their openness to a future. Thus does Il Tischler emerge from/disappear into the complex irony of a work of witness so absorbing as to defeat the reductive and definitive.

What is more, on account of its satisfaction of the will, "Lilit" attenuates moral outrage. Levi the narrator could accordingly be understood to model one response to the *racconto* when he concludes "Lilit" not with rage, but with a mournful reminiscence on *civiltà perdute*, inspired by the funeral and his mild, understated and euphemistic acknowledgment of Il Tischler's death: "La stella è stata abbastanza buona per me, non per Il Tischler" (390). Nor will Levi mention how those *civiltà* were lost and how Il Tischler died. I shall: in the first case, bloodthirsty destruction by the *Einsatzgruppen*; in the second, gassing by the SS directing the *Sonderkommando*. But such atrocity is a matter for the *pagina documentaria*; "Lilit" is the place for Levi-*drammaturgo/poeta*. This history/art distinction is hardly unique to "Lilit"; his Chaim Rumkowski from "La zona grigia" of *I sommersi e i salvati* differs from the earlier, more overtly documentary Chaim Rumkowski of "Il re dei Giudei" in that it passes from chronicle to art.¹³ Insofar as "Lilit" is "infected" by art, it leads its reader to mourn a past that was never present, if only because "Lilit" incorporated and recreated the past it required.

If the *aporia* of mourning is that one loses the singularity of the absent one by incorporating him/her, but remains more faithful to his/her singularity if one lets him/her go, then art, which fashions the mourned into an object of aesthetic fascination by both incorporating and releasing, is particularly suited to mourning. That is, "Lilit" arises from Levi's negotiation between the "documentary page" of his experience and the work of his art. As a consequence,

Levi can only do justice to Il Tischler by betraying him. This problem is encapsulated in the game itself: to receive Il Tischler's gift of Judaica Levi must first assume the pose of scoffing unbeliever. This is theater – the stuff of the *drammaturgo*. Properly to reciprocate it – for the aporia of the gift is that however gratuitous in intent, it nevertheless creates an obligation of reciprocation in its recipient – Levi must betray the historical Il Tischler with the loss and addition that art occasions. Thus, Levi will repay Il Tischler for the apple, the learning and the fellowship with a work that, however rooted in the historical, is their irreducibly new, hence utterly incommensurate and disadjusted representation. The *racconto* speaks and performs the impossible possibility of requital, of quittance, of commutative justice. Perhaps Lilít, enemy of justice, hence of doing justice, made it so.

James T. Chiampi

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, IRVINE

ENDNOTES

¹ *Primo Levi. I Racconti. Storie naturali; Vizio di forma; Lilít*. Hereafter, all citations from “Lilít” are taken from this volume and will be noted parenthetically. On “Lilít,” see Andrea Rondini, Yaffa Eliach, and Giuseppe Mazzotta.

² On these subjects, see Levi's journalism and occasional pieces in Marco Belpoliti's *Primo Levi: L'asimmetria e la vita*.

³ A scholar who is so minded might take the notion of mourning a step further and find in Levi's “Lilít” a symbolic sitting shiva (as symbolic twin, Levi assumes the *halakhic* status of *avel*, a first-degree relative), thus providing Il Tischler proper mourning.

⁴ John D. Caputo observes: “It is impossible to address the singular in an absolutely singular way. Storytelling, like every form of discursivity, slips back inevitably, structurally, into the element of the universal, of the iterable and repeatable” (*Demythologizing Heidegger* 192). Of the same author see also (“Before Creation”). Of Il Tischler, one is tempted to append as gloss the final verses of Ungaretti's 1916 “In memoria”: “E forse io solo / so ancora / che visse.”

⁵ Here is the full text of “Lilít” from the collection *Ad ora incerta* (547): “Lilít nostra seconda parente / da Dio creata con la creta stessa / che servi per Adamo./ Lilít dimora in mezzo alla risacca, / Ma emerge a luna nuova / E vola inquieta per le notti di neve / irrisolta fra la terra e il cielo. / Vola in volta ed in cerchio, / Fruscia improvvisa contro le finestre / Dove dormono i bimbi appena nati. / Li cerca, e cerca di farli morire: / Perciò sospenderai sui loro letti / Il medaglione con

tre parole. / Ma tutto è in vano in lei: ogni sua voglia. / Si è congiunta con Adamo, dopo il peccato, / Ma di lei non sono nati / Che spiriti senza corpo né pace. / Sta scritto nel gran libro / Che è donna bella fino alla cintura; / il resto è fiamma fatua e luce pallida.” 25 maggio 1965.

⁶ Jacques Derrida on the death of Jean-Marie Benoist in *The Work of Mourning* :
To have a friend, to look at him, to follow him with your eyes, to admire him in friendship, is to know in a more intense way, already injured, always insistent, and more and more unforgettable, that one of the two of you will inevitably see the other die. One of us, each says to himself, the day will come when one of the two of us will see himself no longer seeing the other, and so will carry the other within him a while longer, his eyes following without seeing... (107)

⁷ Levi wrote in *Se questo è un uomo* (and repeated later in *I sommersi e i salvati*): “Oggi io penso che, se non altro per il fatto che un Auschwitz è esistito, nessuno dovrebbe ai nostri giorni parlare di Provvidenza: ma è certo che in quell’ora il ricordo dei salvamenti biblici nelle avversità estreme passò come un vento per tutti gli animi” (140). This may be Levi’s most frequently quoted statement. Read retrospectively, via the cabbalists’ stories of God’s fall and redemption, “Lilít” furnishes an explanation for the exhaustion of Providence as proven by the existence of Auschwitz. The depraved God of oral tradition in Il Tischler’s recounting is unfamiliar in the Hebrew Scriptures, that is, unfamiliar in the prophets and in the psalmist, and, on account of the Holocaust, could hardly be called a savior of Israel. First, Il Tischler’s narrative sets the Creator into an infinite regression that can only climax with the advent of a more perfect God, one free of defect, with the role of Savior of the Creator. Second, He is actually a Holocaustal God, since discord and unspeakable atrocity arise from His defects of vice and passion – versions of privation, i.e. absence. Third, He is a God without unity; one could say, as if in travesty of the first commandment, that, on account of His lack of power and virtue, there is another God to be set before Him. He most certainly is not the most high. If there is no Providence, it is because this narcissistic God has not provided for His people. He is the Creator and Guarantor of mourning.

⁸ Il Tischler’s cabbalistic notion of the “lussuria di Dio” (390) occurs throughout classical Roman literature, most preeminently in Ovid’s *Metamorphoses* (I, 38-45), as when Jupiter chases Io, crying vainly “nec de plebe deo, sed qui caelestia magna / scepra manu teneo, sed qui vaga fulmina mitto. / ne fuge me!” (vv. 595-597) (“Nor am I of the common gods, but I am he who holds high heaven’s sceptre in his mighty hand, and hurls the roaming thunderbolts. Oh, do not flee from me). This Jupiter will transform himself into a bull, a shower of gold, a swan, and, indeed, into a woman, to seduce whom he chooses. Suspicious Juno exclaims, “aut ego fallor, / aut ego laedor” (vv. 607-608) (“Either I am mistaken or I am being wronged”), a sentiment she shares with Lilít and with the *Shekinà*. Apollo, god of reason, prophecy and song, fares no better: see verses 515-518. Thus, Il Tischler’s narrative of the enfeeblement of God is not without august – and comic – precedent. This tragicomic tale of a messianic savior/rehabilitator of

God is polytheistic even if recorded, “è scritta” nei libri dei cabalisti” (389), by cabbalists.

⁹ For an insightful and useful study of Judaic thought and Judaism after the Holocaust, see Josh Cohen.

¹⁰ On mourning, see Jacques Derrida (*Specters of Marx*), Drucilla Cornell, Henry Staten, J. Hillis Miller (“Derrida’s Others” and *For Derrida*), John D. Caputo (*The Prayers and Tears of Jacques Derrida*), David Farrell Krell, and Nouri Gana. See also Sorcha Fogarty’s brief and useful introduction to Derrida on mourning. I owe a special debt to Mark Dooley and Liam Kavanagh. Their words encapsulate my project in this paper: “The work of mourning is essentially the desire to do justice to the *other*” (Dooley and Kavanagh 107). See also Mark Dooley. See also James T. Chiampi (“Un dolore pacato e eguale”).

¹¹ Nancy Harrowitz: “In *The Drowned and the Saved*, Levi analyzes theories of the incommunicability of language. He there states unequivocally that language must and does communicate, and rejects wholeheartedly the theories that would claim otherwise. There is an anxiety here about what language can do and must do, as the survivor depends upon it for survival and the writer depends upon it for salvation” (36).

¹² See also Victor Brombert’s excellent insights on the episode of “Il canto d’Ulisse.”

¹³ See James T. Chiampi, “The Exemplary Chaim Rumkowski in Primo Levi’s ‘La zona grigia,’” forthcoming in *Romanic Review*.

WORKS CITED

Belpoliti, Marco. *Primo Levi: L’asimmetria e la vita: Articoli e saggi 1955-1987*. Torino: Einaudi, 2002.

---, ed. *L’ultimo natale di guerra*. Torino: Einaudi, 2000.

Brombert, Victor “Il canto d’Ulisse” In *Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature, 1830-1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

Caputo, John D. “Before Creation: Derrida’s Memory of God.” *Mosaic* 39 (2006): 91-102.

---. *Demythologizing Heidegger*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

---. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida: Religion without Religion*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

Chiampi, James T. “‘Un dolore pacato e eguale’: Eternally Mourning Ippolita in *Trionfo della morte*,” forthcoming in *Italica*.

---. “The Exemplary Chaim Rumkowski in Primo Levi’s ‘La zona grigia,’” forthcoming in *Romanic Review*.

- . "Rewriting Race Law: Primo Levi's *La tregua*." *MLN Italian Issue* 122 (2007): 80-100.
- Cohen, Josh. *Interrupting Auschwitz: Art, Religion, Philosophy*. New York and London: Continuum, 2003.
- Cornell, Drucilla. *The Philosophy of the Limit*. New York and London: Routledge, 1992.
- Derrida, Jacques. "'A Self-Unsealing Poetic Text': Poetics and Politics of Witnessing." *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*. Ed. Michael P. Clark. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2000. 180-207.
- . *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- . *The Work of Mourning*. Ed. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Dooley, Mark. "The Catastrophe of Memory: Derrida, Milbank, and the (Im)possibility of Forgiveness." *Questioning God*. Ed. John D. Caputo, Mark Dooley and Michael J. Scanlon. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 129-52.
- Dooley, Mark and Liam Kavanagh. *The Philosophy of Derrida*. Montreal and Kingston, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2007.
- Eliach, Yaffa. "Primo Levi and His Concept of Time: Time of the Gun, Time of the Spirit." *Memory and Mastery: Primo Levi as Writer and Witness*. Ed. Roberta S. Kremer. Albany: State University of New York Press, 2001. 21-34.
- Fogarty, Sorchá. "The Work of Mourning." *The Literary Encyclopedia* 15 Oct. 2006, available on <http://www.litencyc.com/php/sworcs.php?rec=true&UID=16509>.
- Gana, Nouri. Review of Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, ed. Pascale-Anne Briault and Michael Naas (Chicago and London: University of Chicago Press, 2001), *SubStance* 32 (2003): 150-155.
- Harrowitz, Nancy. "Representations of the Holocaust: Levi, Bassani, and the Commemorative Mode." *Reason and Light: Essays on*

- Primo Levi. Ed. Susan Tarrow. Ithaca: Cornell University Press, 1990. 26-39.
- Krell, David Farrell. *The Purest of Bastards: Works of Mourning, Art and Affirmation in the Thought of Jacques Derrida*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Levi, Primo. *Ad ora incerta*. Torino: Einaudi, 1988.
- . *Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997.
- . *Opere*. 2 vols. Torino: Einaudi, 1997-2000.
- . *I Racconti: Storie naturali; Vizio di forma; Lilit*. Torino: Einaudi, 1996.
- . *Se questo è un uomo; La tregua*. Torino: Einaudi, 1989.
- . *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi, 1991.
- Mazzotta, Giuseppe. "Letteratura e verità: la lezione di Primo Levi." *Vita e pensiero* 3 (2008): 116-122.
- Miller, J. Hillis. "Derrida's Others." *Applying: To Derrida*. Ed. John Brannigan, Ruth Robbins, and Julian Wolfreys. Houndmills, Basingstoke and Hampshire: Macmillan, 1996. 153-170.
- . *For Derrida*. New York: Fordham University Press, 2009.
- Ovid. *Metamorphoses*. Trans. Frank Justus Miller, 2 vols. London and Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Rondini, Andrea. "La Scrittura e la sfida: Una lettura di 'Lilit' di Primo Levi." *Studi novecenteschi* 29 (2002): 239-276.
- Samuel, Jean and Jean-Marc Dreyfus. *Il m'appelait Pikolo: Un compagnon de Primo Levi raconte*. Paris: Laffont, 2007.
- Staten, Henry. *Eros in Mourning: Homer to Lacan*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Steinberg, Paul. *Chroniques d'ailleurs*. Paris: Ramsay, 1996. English translation: *Speak You Also: A Survivor's Reckoning*. Trans. Linda Coverdale and Bill Ford. New York: Metropolitan Books and Henry Holt, 2000.
- Vivas, Eliseo and Krieger, Murray eds. *The Problems of Aesthetics: A Book of Readings*. New York, Chicago, San Francisco and Toronto: Holt, Rinehart, Winston, 1966.

Io sono un centauro: Betrayal in Primo Levi's *Quaestio de Centauris*

This essay will examine the fantastic tale of Primo Levi – “*Quaestio de Centauris*” – in which I contend that the author narratively re-elaborates successive traumatic events concerning Jewish Italians in the 20th century: the process of systematic de-Italianization implemented by the Fascist Regime against the community, whose sense of Italianness was destabilized through policies of socio-cultural ostracism; and the repression of these policies from the collective memory in the postwar period. As a product of generations of Jewish adaptation to predominant bourgeois ideology, Levi became fully conscious of his ethnicity only after the anti-Semitic laws of 1938 and later articulated in his fantastic work attempts to deal with these exclusions, experienced as profoundly traumatic events. This essay is grounded precisely on the theoretical stance that in Levi the trauma of social and ethnic marginalization, the dehumanization of the Jewish Italians, and Italy's subsequent revisionist approach to this marginalization were expressed by means of a *marginalized* literary mode,¹ the fantastic, commonly considered beyond the parameters of canonical literature, especially in Italy, to the extent that it is deemed to possess an inherent “vocation to marginality” (Lazzarin 257). For Levi, the fantastic did not constitute a flight from reality but was supplemental to his realistic literature on the traumatic experiences of the 1930s and 1940s. Through the fantastic image of the centaur, he was able to convey with poignancy a pervasive sense within the Jewish Italian community of multiple betrayals, one of the major hidden themes of this corpus of his works.

The overwhelming moral and aesthetic restrictions which a depiction of any event connected to the Shoah entails, and the hostility towards any non-experience based narrative associated with it, have been noted by those who defend the liberatory nature of Imagination as a means to achieve an understanding which might elude memory and historical representations (Appelfeld, Semprun and Lyotard²). It is possible, therefore, to theorize a disjunction of narratives dealing with the Shoah from the realm of history, so as to

attain a deeper comprehension of the events, to retrieve their “deep memory” (Friedländer *Trauma* 41). Rather than capitulate to the temptation to embellish imaginatively the pre-1938 communities with an halcyonic aura, i.e. to convert an “ontological absence into historical lack” (LaCapra 47),³ through the fantastic Levi is able to transcend the overwhelming historical facticity imposed by canonical Shoah literature and demonstrate that, in order to become a “begetter of truth” (Felman and Laub 16), it is not *imperative* that the narration adhere unwaveringly to the canons of realism. The passage from the constrictions of Shoah literature on artistic license to a greater degree of freedom allowed by the fantastic may engender various condemnations from those who consider the fantastic to be a shockingly inappropriate mode (a criticism initially made against Spiegelmann’s *Maus*) in that it merges apparently incompatible areas (history/art, popular/elite culture). However, freed from the burdens of historical representation, Levi effectively enacted precisely such a demolition of boundaries in his attempt to counter a hegemonic “genocide of creativity”⁴ (Hyde 154).

The history of Italian Jewry is somewhat distinct from that of other Diasporic communities, considering the long established presence of Jews in Italy, especially in Rome, where the existence of a Jewish community dates back to antiquity. Following their general emancipation during the Napoleonic era, Italian Jews had increasingly integrated, and generally had been accepted, into Italian society throughout the 19th century. Notwithstanding the anti-Semitic stances of the papacies of Pius IX and Leo XIII (1846-1903), this process of integration reached its symbolic climax with the construction in 1904 of the Great Synagogue of Rome over the ruins of the razed older ghetto, an act that metaphorically marked for *all* Jewish Italians an end of homeless Exile and the recognition of a new homeland in Italy (Lerner 19). Italian Jewry of the late 19th-early 20th centuries thus underwent the historical phenomenon described as “angst of assimilation” (Camerino 193) or “assimilationist alienation,” a process that at least in part reflected an insistence within the Catholic Church on the social integration, i.e. eventual conversion, of the Jewish Italian community and entailed the gradual eradication of any form of authentic Jewish identity (De

Angelis 13; Ben-Ghiat 262). Fervently desiring incorporation into the hegemonic host culture and driven by *Selbhass*, the contemporary Italian Jew was willing to obliterate *ethnicity* in exchange for social integration and bourgeois *propriety*, i.e. “those expressive and situational norms ubiquitously if informally institutionalized in the social interaction ritual of our modern Western societies” (Cuddihy 4). In this manner, the Jewish Italian became the embodiment of the “Other-directed” individual who, through the Other, derives identity and seeks to attain (self-)knowledge, precisely by means of a process of imitation (Bloom 144-6).

One of the major consequences of this integration was the fragmentation of Jewish communities, physically rendered manifest with the division of the single community into those who continued to reside within the walls of the historical Jewish district – the Ghetto – and those who instead left it to establish their residence beyond its walls. Furthermore, following the lines of this internal migration, a social transformation also occurred, as those Jews who integrated into the extramural Italian society became ever more bourgeois, a process that reached its paradoxically absurd culmination in the 1920s, with the quintessentially bourgeois support that many Jewish Italians offered the Fascist Regime in its earliest phases.⁵ Thus, by the late 1930s, in the eyes of Jewish Italians, no differences existed between them and their Gentile fellow countrymen.⁶ It is precisely for this reason that the 1938 Racial Laws,⁷ which defined Jews as inferior, excluded them from public life and restricted their education, destabilized a well-established identity and had such devastating effects on the members of the communities.

After World War II, Italian political institutions touted the myth of “italiani brava gente” while simultaneously promoting a covert erasure of the events described above from historical memory (Antonucci and Camerano 112). Indeed, in the years immediately following the war, Italian society was marked by a desire to distance itself from – and minimize its role in – the Shoah and the racism behind the Fascist anti-Semitic Laws. For instance, successive governments of the Italian Republic persisted in the exclusion of Jewish Italians from the category of “politically persecuted” (Toscano 61). Levi himself was compelled to admit that

in the decade following the war, at least in Italy, the topic of the extermination camps had been almost completely erased. According to the Turinese author, to speak of the Lagers invited accusations of paranoia of persecution, or gratuitous infatuation with the macabre at best; at worst, allegations of deception, or even gross indecency (*Opere*⁸ II 1113-1114). The attempted removal from the level of collective memory of the events which occurred between 1938 and 1944 also produced contradictions in the process of restoration of Jewish Italian rights. The legal procedures for the abrogation of anti-Semitic legislation and the complete reintegration of Jewish Italian civil rights were concluded only in 1997. Moreover, there were enormous delays in the reintegration of persons expelled for racial reasons from the armed forces, the public offices, and the educational institutions. Most significantly, following the birth of the Republic – there was never any “solemn act” in recognition – not to mention contrition – of the crimes committed by the Italian state against so many of its citizens (Franzone 29; Procaccia 18). On the contrary, univocal and peremptory defenses of the Italian State continued well into the 1980s. In 1988, for instance, Giovanni Spadolini categorically affirmed during a ceremony marking the 50th anniversary of the anti-Semitic laws: “La nostra Repubblica... oggi ha saldato per intero il proprio debito con gli ebrei” (Toscano 16). In Spadolini’s statement it is possible to discern a desire to close definitively the matter of Italian anti-Semitism, to lay to rest

issues of Italian complicity in Jewish persecution during the war and the continuation of Fascist attitudes in the postwar period, as well as the persistence of the more ancient sentiment of anti-Judaism. (Ben-Ghiat 262)

Moreover, in postwar Italy Jewish Italian survivors of the Shoah belonging to Levi’s generation generally acquiesced to dismissals of Italian anti-Semitism due to apprehensions regarding discrimination and a renewed social ostracism. However, if interviewed, foreign Jews enthusiastically expressed gratitude for the assistance offered by Italians during the war – thereby confirming the myth of “italiani brava gente” in the collective memory – the statements of Jewish Italians denote a greater criticism, at times even resentment, towards

their fellow countrymen, who had acted only to save human lives but had remained silent when “merely” human dignity had been at stake (Caracciolo). Any postwar narrative concerning Italian-Jewish relations centered on the heroism of non-Jewish Italians who had, at risk of death, protected the members of the Jewish communities. Indeed, most Italians perceived themselves *as* the victims of the war. In these years, a combination of guilt, shame and remaining anti-Jewish prejudices led to a sense of resentment *vis-à-vis* Jewish Italians, who were constant reminders of Italy’s alliance with Nazi Germany and its participation in the Shoah (Ben-Ghiat 256).

Levi alluded to a fundamental inexpressibility of the trauma of the Shoah, the perverse culmination of the aforementioned socio-cultural exclusion, in *Se questo è un uomo*, when he stated: “Allora, per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo,”⁹ a degradation which had begun for Levi as for other Jewish Italians in 1938 and in a certain sense continued after 1945. This ineffability connects to the intrinsic difficulties of expression in trauma, as has been extensively explored by theorists studying the psychological implications of the Shoah. According to one definition, trauma is a response to a devastating event or series of events that consists “solely in the structure of the experience or reception” (Caruth 4-5): in other words, the subject is unable to comprehend completely a traumatic event at its occurrence. Rather, the impact of trauma is characterized by a latency period, a belatedness,¹⁰ by obstacles impeding a precise location of the event. Indeed, it is only belatedly that the consciousness, which has experienced a traumatic violation, undergoes a process of re-organization *vis-à-vis* the traumatic event, whose overpowering immediacy precludes its registration, thereby rendering it an ever-present destabilization of reality. In other words, trauma

takes place outside the parameters of “normal” reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during, and no after. This absence of categories that define it lends it a quality of otherness. (Felman and Laub 69)

This “quality of otherness” that Laub mentions has been discerned by other scholars, for instance Saul Friedländer who has emphasized the need for a renewed aesthetics devoted to the representation of the Shoah’s “uncanny” history (*Trauma* 55). It is significant that the Israeli historian should use the Freudian term that has become commonly associated with the fantastic. In his 1919 essay, Freud uses his etymological analysis of *das Heimlich* and its extension into its antonym *das Unheimlich* to define the uncanny as the coexistence of the familiar and the strange: the uncanny is not something new or foreign, but something familiar and well-known that the mind has estranged, the revelation of what should have remained concealed (90). The uncanny thus may reside in what is repressed in the narrative, in the unsaid or “non-presence” of the story, which may be determined by collective historical and political experiences of class, race, age or certain specific features of culture (Lloyd Smith 285). Moreover, just as the uncanniness of trauma may have detrimental effects on an individual, it may have those same effects on a collectivity and indeed can *create* community as much as common language, culture and kinship¹¹ (Erikson 185-86).

My reading of the story’s protagonist, the centaur Trachi, posits the character as a representative of the uncanniness of the Jewish Italian community, whose members have always incarnated, simultaneously, familiarity for their long history in Italy and mystery as a result of their historically imposed segregation: the Other which remains Other notwithstanding millennia of cohabitation and remains *heimlich* and *unheimlich* at the same time. Jewish Italians were therefore representations of an abnormal hybridity, an Other whose hybrid incongruity and complexity was the result of both familiarity and transgressive nature, a combination of quotidian features and menace to normalcy (Werbner and Madood 4). The *Unheimlich* of Jewish Italians thus arises both from difference and uncanny resemblance, even from an intergenerational point of view (Huet 108). In the fourth book of *Generation of Animals*, Aristotle wrote “Anyone who does not take after his parents is really in a way a monstrosity, since in these cases Nature has in a way strayed from the generic type” (401-3). Although the Otherness of the Jews marked them in popular legend as monsters, according to

Aristotelian tenets the true monsters are the deviations from one generation to the next. In this light, it may be said that Levi and his assimilation-prone predecessors, representatives of the tendencies present within the Jewish Italian bourgeoisie, and not Trachi, were embodiments of Aristotelian monstrosity because of an abandoned ethnicity, a conscious distancing from parental paradigms which ultimately led to the trauma of 1938.

Upon returning to Italy from Auschwitz, Levi felt the irresistible urge to write about the trauma of the Shoah for himself and for posterity,¹² although he was tormented by the fear of not being believed. Yet, his first literary piece was not a piece of testimonial literature but the fantastic short story “The mnemagoghes”, subsequently included in his first anthology of fantastic tales – *Storie naturali*, which appeared after his critically acclaimed *La Tregua*. By the mid-1960s, Levi had achieved literary and critical recognition with his narratives centered upon the Shoah and consequently was considered by many an author tied to a single theme. Einaudi therefore forced Levi to publish *Storie naturali* under the pseudonym of Damiano Malabaila, apprehensive as to how his readers would react to the difference of genre, on the surface so distant from his previous work. This apprehension led Levi to defend – in the book’s presentation¹³ – his anthology of fantastic short fiction, generally ill received by critics who considered it frivolous and unengaged. The importance of this defense resides in the fact that, on the one hand, it represents a literary stance that was never subsequently contradicted,¹⁴ as the fantastic gradually became one of Levi’s literary models; and on the other, it excluded any dichotomy¹⁵ between his fantastic literature and his literature based in the Shoah (Grassano 122).

Although some Italian critics (e.g. Scarsella), have associated Levi’s fantastic to Massimo Bontempelli’s “realismo magico,” in the case of the Levian fantastic it is more correct to speak of *magical narratives* (Jameson *The Political Unconscious*), or *immersive fantasy* (Mendlesohn xiv), in that Levi immediately introduces the reader into a fantastic heterocosm in which the narrative elements are not necessarily *unheimlich* transgressions of the laws of the diegetic world. It is for this reason that a Todorovian approach to any analysis

of the tale would be inappropriate since Tzvetan Todorov would not have judged it compliant with *his* definition of the fantastic, which can only occur in “a world which is indeed our world, the one we know, without devils, sylphides, or vampires” (*The Fantastic* 25). In his *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Todorov famously propounded the eruption of the fantastic across the boundary of reality onto the character’s and the reader’s plane of existence. The fantastic is consequently defined *vis-à-vis* the parameters of the laws of reality with two possible outcomes: either this eruption is an illusion, and in this case the laws of reality remain unaltered, or the eruption truly occurs as an integral part of reality, whose laws at this point must be changed to accommodate the new phenomenon. In Todorov’s theoretical framework, the first situation described above is classified as the strange and the second as the marvelous, while the fantastic occupies the space of hesitation between these two options.

A common singularity of Levi’s immersive fantasy in comparison to the general framework of his *oeuvre* is that these narratives are centered upon situations of upheaval in which characters associable to Jewish Italians function as the nexus between consensus reality and the fantastic, a role of mediation between worlds that has traditionally been attributed to Jewish communities. For instance, in the Introduction to Giacomo DeBenedetti’s *Otto ebrei*, Ottavio Cecchi draws attention to the “nomadic truth” of the Jewish community whose historical intermediary role emerges wherever there is a crossing of boundaries or a meeting of differences. This role was gradually lost in the Jewish Italian communities, firstly as a result of assimilation and secondly as a result of their marginalization after 1938 and 1945. From a position of coerced marginality, of ethnic subordination that was never completely overcome even after 1945, Levi returns to this function precisely by resorting to a literature of liminality (Spariosu 39).

The fantastic emerged historically as a consequence of industrialization and the first instances of Western embourgeoisement, i.e. subsequent to the imposition of a scientific conception of the world and a structuring of existence into an order from which miracles had been banned. In spite of this, or perhaps due to it, the mode is, and

traditionally has been, on an essential level contrary to the rationalism of Western capitalist society and indeed goes against the fundamental nature of that society because it remains outside its grasp (Caillois 87-88). Indeed, the fantastic is an inherently subversive mode, by its very nature contrary to all ideological absolutisms, a liberatory process that leads the reader across thresholds and in so doing calls into question the very existence of those boundaries. It is true that certain forms of the fantastic have at times been used to reinforce the more reactionary facets of society, e.g. speculative fiction in the Victorian age (HG Wells' work satirized rather than criticized) and Italian fantasy literature in some of its manifestations of the last thirty years. However, the fantastic remains fundamentally subversive of capitalism and modern bourgeois culture that generated Fascism because it represents the negation of conventional notions of subjectivity based on the canons of formal realism, which has at its core a "rationalization and disenchantment" of the quotidian (Venuti 197; Elkins 27). In sum, the mode constitutes a historically parallel literary tradition that functions as specular double of realism but eludes the ensnarement and gross over-simplifications of ideology (Hutcheon 77; Le Guin 174).

Levi's tale includes two *topoi* which are recurrent in immersive fantasy: the Arcadian setting and the monstrous. Regarding the former aspect, Levi's use of an "archaic utopia" (Belpoliti 76) aligns his diegetic setting with the archetypal pastoral heterocosm which is characteristically pre-modern and atechological, with themes and narrative structures derived from European folk tradition (Attebery 2-3; Jameson "Radical Fantasy" 274). At the center of this type of narrative is the human relationship *to* this Secondary World, a world not to be physically altered but only contemplated, whose protagonists possess the traits of solidarity, self-denial and a sense of internal wonder, since it is through the protagonists' captivity with the phenomena of the fantastic heterocosm that the readers' response to the diegetic world is developed (Senior 118 and Manlove "Elusiveness" 54-61). In opposition to the social ostracism he endured, both before *and* after World War II, Levi in essence creates at the opening of his text a compassionate utopian Golden Age, a world which starkly contrasts with the brutality of capitalism: "an

idealization, based on a deep desire for stability, served to cover and to evade the actual and bitter contradictions of the time” (Williams 45). However, in Levi’s pastoral Secondary World, humanity is not hyperbolically enhanced – as in traditional Golden Age texts – with qualities no longer present in contemporary society (e.g. augmented strength or longevity). On the contrary, humanity in Levi’s tale appears diminished, both physically and morally, in comparison to the monstrous centaur, and will by the end of the short story shatter the utopian harmony premised at the opening. In other words, Levi’s Arcadian Utopia does not constitute a more traditional suggestion of a heterocosmic alternative to a hegemonic system but is conducive to a reflection on the reasons underlying the *creation* of that Secondary World (Jameson *Archaeologies* 232).

In creation myths, the Edenic, the earthly paradise of idyllic harmony, is often an inherent component of the compositional beast-man and in the exploration of the society that had refuted him, Levi posits a new creation myth centered precisely on the figure of the monstrous centaur, one of the most deeply embedded human-animal combinations (Lawrence 57), a hybrid creature whose duality always implies a corresponding liminality,¹⁶ indeed whose very existence was conducive to speculations about boundaries and kinds (DuBois 31). This association with liminality may be traced back to the iconographic origins of the centaurs as protectors of borders and as guardian spirits (Kollman 225-6), while a dichotomy civilization-savagery was already present in ancient Greek¹⁷ conceptions of the creatures. As representations of man’s bestiality, centaurs traditionally incarnated the instinctual, especially evident in their depiction as sexually threatening beings in many ancient Greek myths, several of which concern centaurs who are perpetrators of rape.¹⁸ The centaur thus exposes the ambiguity of human achievement and progress and stands as a reminder of possible human degeneration (Milling 110-114).

Notwithstanding its general acceptance in the diegetic world of the short story, the centaur remains a prime example of the monstrous, whose absolute Otherness renders it a quintessential polysemic representation of what is repressed by a hegemonic and falsely homogeneous culture (Punday 820). It is the irredeemably

alien *contra naturam* (Foust 441), and indeed does not occur in nature but is created exclusively in the human imagination through *fusion*, i.e. the conflation of dissimilar elements present in nature into single spatio-temporally continuous entity (N. Carroll 44-46). It is thus possible to discern in Levi's tale what has been theorized in regards to the monster figure in literature, a figure representing a scandalous interstitiality, a physical as well as a conceptual menace to the structures of consensus reality. The fundamental compositionality of the monster is a perversion of logic and its heterogeneity represents a destabilization of an ostensible inflexibility in the natural order. Its transgression of culturally determined biological categories confers upon it a sense of impurity and repulsiveness in the eyes of the community, which relegates the monster beyond its borders (N. Carroll 45; Girard 33; Huet 4). While the area to which the monster is consigned ensures the safety of the community because of its distance, that distance is never so great as to remove the existence of the monster altogether from the collective memory (Cohen 15). The expulsion of the monster to the periphery of cultural space confers upon it a function of delimitation of social spaces, a demarcation not only between the real and the imaginary, but also between the permitted and the forbidden (White 1). The monster thus conveys the consequences of transgression and in this way embodies an admonition against inquisitiveness, a limit which must not be transcended as it entails punishment (including contamination) for any transgressors. In other words, as it allures, the monster also warns the curious to remain safely within the confines of the *Heim* (Cohen 12).

Due to Trachi's physical transgression of seemingly inviolable paradigms, and indeed by his very existence (as a mythical creature alive in contemporary Piedmont), Levi's compositional creature, an indisputably interstitial, yet superior hybrid, conforms to the connotations of the Greek term for monster – *teras*, meaning a warning or portent – an acceptance also present in the origins of the English and Italian words, which both derive from the Latin *monstrum*, stemming from the root *monere*, meaning to display or admonish (Cawson 1), an interpretation adopted by St. Augustine in *City of God*. In turn, *monstrum* originates from the Indo-Iranian root

“men,” which also forms “memory” and “strum,” which is a wishful form (Bompiani 265). Thus, in the very *naming* of the monster, there is an implicit conjunction of different temporal connotations, past and present.

Traditionally, the monster has been a representative of discord, chaos and malevolence, the stereotypical adversary to order and progress in social life¹⁹ (Campbell 222). However, in this short story Levi inverts these characteristics as well as several theories, e.g. of Lamarque (“How Can We Fear;” “Bits and Pieces of Fiction”), according to which at the center of any narrative containing a monstrous figure is the symbolic potential for harm that this figure represents for the reader. Significantly, in this piece, it is not the monster but humanity that constitutes an aberration, as Levi goes out of his way to direct the readers’ sympathies towards the apparently monstrous. In his portrayal of Trachi as a sympathetic victim, Levi depicts the man-beast as it struggles for survival in a hostile environment, thereby removing from the creature the threat of spiritual alienation it historically represents for civilization, a narrative choice that is recurrent in fantastic literature (Milling 103-4). The monster, the *topoi* of literature of the fantastic and the resonant legacy of Jewish legends and oral tales, allows Levi to place at the center of his tale the construction of a *collective* memory as it connects to *historical* memory of the community, both locally and nationally. Levi’s tale thus reveals covert truths regarding anti-Semitism in Italian society as he bears witness to a collective memory in which the author is forced to confront an uncannily traumatic historical, social, and political situation. Indeed, I contend that Levi produces his text through the narrative elements of the monster in order to express the angst of Jewish Italian existence in the 20th century.

As a monster figure, Trachi also represents the transcendence of the limitations of humanity, a facet from which another paradox concerning the monster emerges: its common association, since antiquity, with the divine.²⁰ This combination of contrasting features creates a contradictory dichotomy that is implicit in the monster - disempowered²¹ and marginalized, yet also venerated. The monster’s traditional superiority in size and ability inspires, alongside fear, a

nearly mystical worship within the community against which it is set. The circumspection and revulsion that it arouses are accompanied by the envy of the community members, also due to the freedom²² that the monster embodies in its existence beyond societal confines.²³ It is an extension of (an Other) self that enthralls the members of the community and creates a dislocation of perspectives permitting speculation on the prohibitions that exist within the community itself (Cohen 17). Thus the monster incarnates simultaneously an object of aberration for its physical deformity and presumed malevolence but also, paradoxically, an object of reverence²⁴ (N. Carroll 182; Braidotti 78-79; Gilmore 12).

“Quaestio de Centauris” first appeared on April 4, 1961, in the periodical *Il Mondo* with the title “Il centauro Trachi.” It remains a highly significant and poetic tale and was one of Levi’s more favorably received stories at the time of its initial publication (it was subsequently included in *Storie naturali*). Given the centrality of the centaur within the frame of Levi’s work – he considered the mythical being a symbol of mankind,²⁵ torn between its bestial and human nature,²⁶ as well as a symbol of Jews, simultaneously belonging to their own ethnic culture and their host culture,²⁷ and even a symbol of himself²⁸ – it is surprising that the short story has not garnered greater critical attention. My examination of this tale, and my positioning of it at the center of the Levian fantastic, is based precisely on the identification of the author with the mythical being.

Starting from the image of centaur, Levi centers the tale upon the concept of hybridity, which for him was never synonymous with inferiority but by its very essence of melding at times divergent components – in other words by its very impurity – represented something that was inherently greater than the sum of its parts.²⁹ For Levi, the course of evolution is never univocal or linear nor is it necessarily ascending but may indeed correspond to a *devolution*. The evolutionary *impasse* that Trachi represents is an element upon which Levi concentrated in all his fantastic, and in his poetics, based on a notion of reality that privileges process as opposed to essence. Nor did Levi consider man, an animal only slightly more evolved than others, the ultimate goal of the evolutionary process. Rather, he thought humanity on a path towards the creation of new hybrid

forms (artificial, biological, etc) and symbiotic structures (Belpoliti 83; Antonello 99-100).

There are two opposing and recurrent approaches to the relationship between humanity and the monstrous Other: the anthropocentric and hierarchical Ladder of Being – commonly used in racist ideology, and based on the assertion of the uniqueness of humanity, created in the Divine image; and the Tree of Life, which denies any hierarchy and posits the acceptance of humanity's direct descent from, and therefore kinship with, the beast (Andriano ix-xv), an approach clearly consonant with Levi's thought. In this dichotomy, the function of the monster is to contrast anthropocentrism and expose the essential hypocrisy of all classificatory boundaries, highlighting the arbitrariness and fragility of culture and indeed the volatility of any categorical differences, including racial. The existence of the monster is thus a condemnation of the boundary, a perturbing disintegration of cognitive barriers, that simultaneously imprison and exclude the antithetical Other. At the same time, while exiled beyond societal boundaries, the monster draws attention to the borderline it inhabits (in a sense it *is* the boundary itself), a "gray area" or a middle place where anomalous hybrids may facilitate encounter and change (Uebel 265).

Levi thus incorporates into this narrative a fantastic transformation and condemnation of an element traditionally associated with Jewish existence: a variation on the *Übermensch* theme seen in the light of genetic (racial) purity. Levi combines classical mythology with Biblical references as he emphasizes the essential hybridity of all creation, in a revisitation of the ark myth and a description of the post-diluvian surface of the Earth, an extremely fertile *panspermia* in which interspecies fertilization was possible,³⁰ as it was between animate and inanimate objects,³¹ a fecundity reminiscent of the sexual promiscuity during the first days of the liberation present in *La Tregua* and *Se non ora quando*: a liberatory explosion of *eros* following a cosmic catastrophe comparable to the Shoah: "In entrambi i casi il caos è inebriante, fecondo, rigeneratore indispensabile a ricreare un mondo distrutto – ma sfocia poi inevitabilmente nel disordine e nel peccato" (Neppi 132).

It is from this primordial *panspermia* that the central figure of the narrative emerges: the centaur, whose origin Levi traces back to Ham, son of Noah, a cursed son of a drunkard father and a symbol of exclusion. In the text, however, these hybrid creatures incarnate nobility and strength, retaining the best of human and equine nature (Levi underscores how an impure,³² hybrid race possesses qualities lacking in the “pure” races that compose it). The narrator’s words are particularly significant in this sense: “Pareva anzi, come avviene nei connubi più felici, che le virtù dei genitori si esaltassero a vicenda nella prosapia” (121).³³ Thus what in the Bible had been the cause of the divine punishment – the intermingling of different species³⁴ – assumes in Levi positive connotations.

Levi begins the tale with an incipit in Latin:

*Quaestio de Centauris et quae sit iis potandi, comedendi et nubendi ratio. Et fuit debatuta per X hebdomadas inter vesanum auctorem et ejusdem sodales perpertuos G.L. et L.N.*³⁵ (119)

The initials at the end of the incipit refer to Levi’s oldest friends, Giorgio Lattes and Livio Norzi. Although Angier dismisses the idea that the three might have debated the centaur’s “explosive rapes” (540), it seems only logical that Levi should have discussed with them the nature of centaur, as mentioned previously, symbol of Jewish Italian community, especially since Lattes and Norzi were very much like him, “from very similar backgrounds: well-brought up over protected Jewish boys from good Turinese families” (Angier 83), and had undoubtedly undergone the very same traumas described in the short story.

Levi places Trachi’s birth in Colophon – the ancient Greek city indicated by Lucian as possible birthplace of Homer – from the union of a man with a Thessalian mare. In the wild, the herbivorous centaurs live mostly in solitude, dedicating themselves above all to the peaceful search for food. The narrator’s family receives Trachi as a gift from a sea captain, who had in turn *bought* him in Salonika, a provenance that confers upon his spoken Italian a slight Levantine accent. The references here are canonically significant for two reasons. Negatively, the centaur clearly is defined as a possession,

the human part of him denied, and treated as if he were a horse, thus reducing the living and thinking being to an object to be traded in commerce or given away, in other words a *Stück*, the term used in Auschwitz in reference to the interned. This aspect associates the creature, and by extension Trachi, to the concept of the *homo sacer* described by Agamben: an absolute Other, alien and inhuman, whose life could be taken without punishment. The *homo sacer* was totally insignificant, utterly external to human society and excluded from all responsibilities and respect due to the rest of humanity (Bauman 249). As a modern incarnation of the soulless *homo sacer*, Trachi may thus be eliminated with impunity because his interstitiality and physical deformity posit a resistance to any form of integration and render him aberrant for the community members.

On a positive note, however, the association of Trachi with Salonika is reminiscent of the Greek Jews of *Se questo è un uomo* and Mordo Nahum of *La Tregua*. Whereas the latter became Levi's "maestro di vita" after liberation from Auschwitz, the former are described with considerable admiration as a cohesive national community – and the "most civilized" – within the confines of Auschwitz. With a description that could be just as easily applied to Trachi, Levi judged these Greeks remarkable for being

i depositari di una concreta, terrena, consapevole saggezza in cui confluiscono le tradizioni di tutte le civiltà mediterranee... la loro ripugnanza dalla brutalità gratuita, la loro stupefacente coscienza del sussistere di una almeno potenziale dignità umana, facevano dei greci in Lager il nucleo nazionale più coerente, e, sotto questi aspetti, più civile. (OI 75)

Almost at the very beginning of the tale, Levi emphasizes that the collective memory of the centaurs is quite distinct from the official history that has been recorded by humanity. The discrepancy extends to the point that the centaurs attribute different names to human historical figures e.g. Noah is known to them with Egyptian-sounding name of *Cutnofeset*. As a symbol of the Jewish Italian, the centaur would naturally provide a different perspective on history than would be known by the narrator, symbol of Gentile society,³⁶ just

as Jewish Italian historical perspectives diverged from hegemonic interpretations of the “italiani brava gente” myth in postwar Italy. The historical in the case of the centaurs blends with the mythical and in fact it is Trachi who recounts of the *panspermia* to the narrator during a metadiegetic tale. In order to substantiate this tale on the nature and the habits of the centaurs, Levi connects Trachi to traditional representations of the man-beast by citing classical and medieval sources, some historical (the Venerable Bede) and others fictitious (Ucalegon of Samos), thereby compounding the levels of the fantastic in the story by using invented sources to support the existence of mythical beings, a “retorica documentaristica” recurrent in fantastic narratives which serves to confirm seemingly miraculous events or characters (Lazzarin 25).

The author places the incongruous figure of the centaur in the midst of a chronologically indefinable Piedmontese pastorality³⁷ and purges him of the characteristics of violence, dissolution and savagery present in the classic and medieval traditions, to the extent that Trachi is disconcerted by the memory of the behavior of his ancestors Nessus and Pholus (122), the “fiere isnelle” present in Dante’s Canto XII of the *Inferno*. Levi further overturns the notion of racial purity as equivalent to a superiority by underlining the enhanced qualities of Trachi, 260 years old but youthful, and in intimate symbiosis with nature.³⁸ If, following the author’s own indications as described above, we are to consider the centaur a symbol of the Jewish Italian community, then it becomes evident that the superior qualities attributed to Trachi constitute a veiled exaltation of that same community which, freed from the Ghetto, had achieved considerable success (in finance, politics, and academe) in the eighty years between the *Risorgimento* of Italy and the enactment of the anti-Semitic Laws of 1938.

The savage traits of tradition re-emerge, however, after this intellectually and morally superior hybrid suffers the betrayal of his closest human friend: the anonymous homodiegetic narrator. The anonymity of the narrator serves the function of having him represent the Italian Everyman, thereby attributing a collective Italian guilt for the experiences of the Jewish communities in Italy before and after World War II. In the analeptic tale, the narrator is

initially prohibited from getting too close to Trachi in that the centaur represents a threat, a reference to the fictitious threat that Jewish Italians posed the Italian state in Fascist ideology. Nonetheless, the narrator establishes a rapport of friendship with the centaur, or rather a relationship of student-master as he learns from all that Trachi – a repository of wisdom – has to teach. On the one hand, the aspect of wisdom connects Trachi to one of common characteristics of Jewish life in the Ghetto,³⁹ even though Trachi's imposing size and superior strength, prototypical traits of the monster, are a marked contrast to the caricature of Ghetto Jews: "gracili, ricurvi, naso adunco" (Pederali 7).

On the other hand, notwithstanding the *Unheimlichkeit* produced in the reader by fantastic creatures born from metamorphoses such as the centaur (Belpoliti 134-5), Trachi's comportment and role as mentor to the narrator clearly connect him to the classical and Dantean figure of Chiron. According to classical sources (Ovid *Fasti*; Statius *Achilleid*; Apollodorus *The Library*), Chiron was distinct from his ilk for origin – the immortal son of the Titan Kronos (therefore a half-brother of Zeus) and Philyra, a daughter of Oceanus – and demeanor, as he was characterized by wisdom and benevolence. From his dwelling on Mount Pelion in Thessaly,⁴⁰ he mentored many of the great heroes of ancient Greece, including Achilles, Jason, and Asclepius, in such disciplines as ethics and medicine.⁴¹ Trachi therefore mirrors Chiron as a wise-hearted, paternal figure whose instruction centers on the preparation of his pupil for experiences to be faced in maturity (Stewart 20). From the classical tradition Levi also employs the aspect of an existence rendered unbearable due to an incurable wound that leads to the voluntary relinquishment of a previously peaceful existence. As for Dante's *Comedy*, Levi possessed a profound knowledge of it, as emerges in chapter 'Il canto di Ulisse' of *Se questo è un uomo* in which he desperately attempts to explain the Dantean figure of Ulysses to his companion Pikolo, to make him understand that even individuals reduced to *Stücke* may once again regain their humanity. In the *Comedy*, Chiron appears in Canto XII as figure of great dignity and solemnity, more attentive and reflective than the other Centaurs (Bosco 214), and earns Virgil's courteous and decorous

tone, completely devoid of any disdain or superiority.

Levi returns to the above-mentioned connection between the centaurs and sexuality in the tale and relates it to an explicit act of betrayal against Trachi on the part of the narrator who allows himself to be seduced by Teresa De Simone, daughter of neighbors, with whom Trachi is impossibly⁴² in love. Levi renders the admission of betrayal evident as appears in the following words of the narrator: “Non tradii le confidenze del mio amico: ma feci peggio” (127). The seduction occurs as the centaur, in chains (an evident symbol of restriction and incarceration), is being shod by a blacksmith (*maniscalco*), thereby emphasizing his diversity, his bestiality, which emerges with fury as he symbiotically perceives what has happened. Trachi then begins to destroy the surrounding countryside, lashing out in seemingly wanton destruction against the environment he had thought his home and the seat of his affections, and continues do so as he travels throughout Italy in direction of the Levant, inflicting a symbolically collective punishment on the land that had refused him. Levi does not include descriptions of Trachi’s acts of destruction but only their consequences, thus conferring to his centaur another of the monster’s *unheimlich* characteristics: an immateriality that seems to be in strident contrast with the overwhelming physicality that is usually associated with it (e.g. the common trait of an intimidating monstrous size) and allows the creature to perpetrate an evasion of immediate detection. Although the consequences of the monster’s deeds are evident, the being itself is only observed indistinctly and fleetingly, with minimal contact between it and the community, yet irremovably embedded in collective memory (Cohen 4).

The senselessness of the ostracism endured by Jewish Italians as well as an indication of the level of their assimilation into Italian society is further emphasized in the tale by the fact that, as Trachi travels the length of the peninsula on his Eastward journey, he inseminates mares that then give birth to perfectly normal offspring. When the narrator returns to the meadow where he and Teresa had intercourse, he describes what he finds:

E proprio qui, per tutta la notte, Trachi doveva aver celebrato le sue nozze gigantesche. Vi trovai il suolo scalpicciato, rami

spezzati, crini bianchi e bruni, capelli umani, ed ancora sangue. Poco lontano, richiamato dal suo respiro affannoso, trovai lei, la giumenta: giaceva a terra su di un fianco, ansimante, col nobile mantello sporco di terra e d'erba. Al mio passo sollevò a stento il muso, e mi seguì con lo sguardo terribile dei cavalli spaventati. Non era ferita ma esausta. Partorì dopo otto mesi un puledrino: *normalissimo*, a quanto mi è stato detto. (130, emphasis mine)

The *normalcy* of reproduction again reinforces the notion of the *indistinguishability* of Jewish Italians from their Gentile counterparts prior to the laws of 1938. Furthermore, the elimination of the human component in coupling with a horse implies a hypothetical corresponding elimination of the equine component had the inverse occurred: in other words, had Trachi inseminated Teresa, the result would not have been a monstrosity but a normal child, *indistinguishable* from any child she may have had with the narrator. It is my contention therefore that Trachi's desire for union with Teresa refers to the Jewish Italian desire for acceptance into Italian society, which was denied in 1938 and remained difficult after 1945. Meaningfully, Teresa bestows her affection not upon the hybrid, the impure, who has no choice but to return to his Eastern place of origin, but to the racially pure narrator. Thus, in the story the centaur becomes a symbol of exclusion and is forced to return to his native land, a return to the origins, to a new potential *panspermia* of bounty and fertility in the East. In this way, Levi illustrates a *punctum* of the Utopian fantastic: the "right of migration" whose functional originality is the attainment of freedom in that it

answers the nagging question often labeled totalitarian; or in other words, what to do about Utopias one personally finds unpleasant and suffocating, if not fear- inspiring... According to this fundamental principle, you simply leave, and go to another Utopia. (Jameson *Archaeologies* 219-220)

In my reading, Levi shares Trachi's anger and perhaps even a desire for this right of freedom. However, notwithstanding his profound admiration for the state of Israel (Nezri Dufour 77),⁴³ he remained

too tied to the Turinese *milieu* to even consider abandoning it (it is important to recall that he lived and died in the same house in which he had been born), he remained too Italian and could not bring himself to leave towards a theoretical utopia of the Levant, to the place of “ancestral” origin. Although Levi transposed his feelings of betrayal into Trachi, he ultimately did not possess the same courage he had attributed to his character but was only able to express these veiled aspirations through the fantastic, which is particularly effective in its function as the manifestation of a desire that constitutes a destabilization of cultural order and stability (Jackson 4).

With the end of the tale, Levi posits a dual transformation: firstly of the Gentile, who in his act of betrayal irrevocably loses a millenary component of his culture,⁴⁴ the assimilated Jew, a bridge between two worlds, whose duality and existential complexity are symbolized by the centaur. The attainment of sexual awareness thus marks the end of the narrator’s childhood with the irretrievable expulsion of the mythical, represented by Trachi and a diegetic world that also included dragons, minotaurs and giants. The Levian fantastic in this way functions as a *modus significandi*, used to indicate the eruption of a deeper dimension into the quotidian through contact with destabilizing objects, images, situations and thoughts (Van den Bossche 30-1). The transposition of a collective angst of ostracism precisely by means of the fantastic allows Levi to describe also the other side of this process, i.e. the definitive maturity attained by the Jewish Italian, simultaneously sage and pariah, only after the infantile dream of integration has been shattered by pre- and post-war experiences (Borioni 50).

In sum, the fantastic in Levi functions as an attempt to span the permanent schism of the Jewish Italian community, the seemingly insurmountable division between the *inside* and *outside* (Sodi 40), to convey Levi’s witnessing of an uncanny history of repetition (Felman and Laub 67): the irreparable wound created in the collective past of the author’s community by the Shoah was compounded with the trauma of the author’s present, i.e. the postwar repression of Italian anti-Semitism. For Levi, a traumatically repressed ethnicity re-emerges transformed in his fantastic text, which assumes a

role comparable to that of the medieval Jewish Midrash, i.e. the extrapolation of meaning from the interstitial space, in this instance of simultaneously being and not being Italian. In other words, the fantastic acts as a commentary on his de-Italianization and the difficulties of postwar reintegration, not by means of a distortion of history, but according to Levi's own definition of his fantastic as "racconti morali travestiti" (*Conversazioni e interviste* 104).

Felice Italo Beneduce

TRINITY COLLEGE

ENDNOTES

¹ The denomination of mode stems from the fact that the fantastic refers to a literary discourse not indissolubly connected to any specific historical period: rather, it has been, and continues to be, used in a variety of different genres (Jameson "Magical Narratives" 142).

² In an interview with Philip Roth, Appelfeld insists on the power of the imagination: "I removed the story of my life from the mighty grip of memory and gave it over to the creative laboratory. There memory is not the only proprietor"; "[Given] the limitation of memory and representation in general, Semprun vigorously defends the use of the imagination in general and the writing of fiction in particular as the means for overcoming the shortcomings of first person testimony and the restrictions of conventional historical representation" (D. Carroll 69). Lastly, Lyotard underscores the need of recourse to non-historical representations in order to attain "unknown possible meanings... not presentable under the roles of knowledge" (55-57).

³ See the words of Löwenthal: "Che sapore ha, infatti, la nostalgia per un luogo e un tempo che se ci offrissero di rivivere non accetteremmo per nemmeno un'ora? Chi di noi sarebbe disposta a tornarci davvero, dentro il ghetto, dentro le mille e mille restrizioni, divieti, e angherie. Eppure la scrittura ebraica d'Italia torna al ghetto con un occhio quasi languido, con il senso di qualcosa che purtroppo è andata persa. È davvero una specie di schizofrenia" (155).

⁴ "We tend to think of genocide as the physical destruction of a race or group, but the term may aptly be expanded to include the obliteration of the genius of a group, the killing of its creative spirit through the destruction, debasement or silencing of its art" (154). Further protestations against the fantastic might envision a narrative form characterized by a structural frivolity. On the contrary, however, several theorists (e.g. Tolkien and Jackson) have emphasized that, far from representing an escapist literature, the fantastic is intimately connected to "consensus reality" (Hume *Fantasy and Mimesis* 21; "Postmodernism" 174) and must entail a stringency of plot in order to attain the "cognitive coagulation of

the imaginary,” in which the author realizes a complete modification of existence and a fundamental transformation of the fictitious into the factual, a process considered indispensable for the successful creation of the fantastic text i.e. the acceptance of the unforeseen and the incredible whilst retaining a suitable measure of plausibility (Iser 238, 245). See Borges “It [the fantastic] must have a rigid plot if it is not to succumb to the mere sequential variety of The Golden Ass, the Seven Voyages of Sinbad, or the Quixote” (6).

⁵ See the words of Cavaglion “Gli ebrei sono esseri umani come tutti gli altri, la loro storia è fatta di luci e di ombre. Nel rapporto che in Italia essi ebbero con il fascismo, per esempio, le ombre sono più numerose delle luci” (216). See also De Felice: “Many Jews were present in the ranks of the Fascist Party from its earliest days and their presence was a sort of guarantee of loyalty and patriotism of their fellow Italian Jews [many of whom] also contributed financially to the Fascist Party” (58).

⁶ See Levi: “avevo sempre considerato la mia origine come un fatto pressoché trascurabile ma curioso, una piccola anomalia allegra come chi abbia il naso storto o le lentiggini; un ebreo è uno che a Natale non fa l’albero, che non dovrebbe mangiare il salame ma lo mangia lo stesso... che ha imparato un po’ di ebraico a tredici anni e poi lo ha dimenticato” (OI 770). The Jewish Italian poet Umberto Saba considered himself “un italiano fra italiani prima che la pazzia e la disperazione degli uomini facessero [dell’ebraismo] una tragedia” (30). Della Pergola recalls that “The majority of Italian Jews rediscovered their Jewishness only in solemn religious occurrences” (173). See also the words of Giuseppe Pederiali’s character Settimia in *Stella di piazza Giudia* when she asks herself “cosa volesse dire esser ebrei se nessuno se ne accorgeva?” (14).

⁷ While, prior to 1938, any white person born in Italy was considered Italian (Delzell 87), De Felice (221) has speculated that the first indications of a racial policy emerged in Fascist doctrine with the increasing numbers of colonists and soldiers in Ethiopia, which led the Fascist Regime to the conclusion that measures were required to prevent extensive miscegenation. Paradoxically, it was only after the Racial Laws that many Jewish Italians, known as *ebrei di ritorno*, recovered their previously abandoned sense of Jewishness, lost in their ancestors’ drive for assimilation. Therefore, one of the psychological consequences of the Racial Laws was to convince Jewish Italians that their “Otherness,” as propounded by the Regime, was at least partially accurate.

⁸ Herein after referred to as OI (Opere vol.1) and OII (Opere vol.2).

⁹ OI 20.

¹⁰ It is significant that “Quaestio de Centauris” first appeared in print only fifteen years after the end of the war, on April 4, 1961, in the periodical *Il Mondo* with the title “Il centauro Trachi.”

¹¹ See Levi: “Non stupisce che l’eccidio hitleriano abbia rinsaldato i legami fra gli scampati, facendone potenzialmente una nazione...” (OII 1171).

¹² This stance connects Levi on the one hand to Walter Benjamin’s figure of the storyteller, in whom memory creates a chain of tradition from one generation to the next. On the other, the overwhelming necessity in Levi to recount his tales allows

a comparison, made by the author himself, with Coleridge's ancient mariner.

¹³ "Ho scritto una ventina di racconti... cercando di dare forma narrativa [alla] percezione di una smagliatura nel mondo in cui viviamo, di una falla piccola o grossa, di un *vizio di forma* che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale... io sono entrato (inopinatamente) nel mondo dello scrivere con due libri sui campi di concentrazione; non sta a me giudicarne il valore, ma erano senza dubbio libri seri, dedicati a un pubblico serio. Proporre a questo pubblico un volume di racconti-scherzo, di trappole morali, magari divertenti ma distaccate, fredde: non è questa frode in commercio, come chi vendesse vino nelle bottiglie dell'olio? Sono domande che mi sono poste, all'atto dello scrivere e del pubblicare queste "storie naturali." Ebbene, non le pubblicherei se non mi fossi accorto (non subito, per verità) che fra il Lager e queste invenzioni una continuità, un ponte esiste: il Lager, per me, è stato il più grosso dei *vizi*, degli stravolgimenti di cui dicevo prima, il più minaccioso dei mostri generati dal sonno della ragione."

¹⁴ Later, in an interview which appeared in *Il Giorno* (12 October 1966), the author reacted with greater strength to those critics who posited a divide between Levi the memorialist and Levi writer of fantastic tales: "Per parte mia, non sento alcuna contraddizione fra i due temi, e onestamente non credo di aver tradito nulla e nessuno; credo anzi che non sia difficile ritrovare in alcuni dei racconti i segni del Lager, la malvagità accettata, il cosmo "preposterò," la follia geometrica..."

¹⁵ The tendency of some Levian scholars to consider his fantastic short stories as inferior to his other works has been countered by other critics (e.g. Belpoliti 76; Geerts 100) who see the fantastic not as a transitory phase but as an integral narrative vein of the author's literary project, present in all his work, including that based on the Shoah. Nor, in Levi's opinion was there any contradiction between his scientific background - he earned his degree in physics from the University of Turin in 1941, albeit with the words "di razza ebraica" printed on it - and his fantastic production: "Uno scienziato moderno *deve* avere fantasia, e... la fantasia si arricchisce prodigiosamente se il titolare dispone di una formazione scientifica" (OII 1504).

¹⁶ Kerman underscores the similar connection between the fantastic and the liminal: "The fantastic helps us to manage the anxieties created when we explore the thresholds of our categories, cross the boundaries that we have created and considered absolute" (184).

¹⁷ According to Haraway (*Simians* 180), the Centaurs of ancient Greece established the limits of the centered polls of the Greek male by their boundary pollutions with animality.

¹⁸ Possibly, the most famous of the myths concerning the Centaurs, one which reassumes all of these traits, is recounted by Ovid in *Metamorphoses* (12.112-544): that of the wedding of Pirithoüs of Thessaly.

¹⁹ As the embodiment of a certain cultural moment (literally it is a *Zeitgeist*: a Ghost of the Time), a fantastic amalgamation of displaced phobias, passion and angst produced within the context of social and cultural relations (Cohen 21), the monster often appears during a time of crisis. Its perception as a harbinger of

depredation and destruction requires a response from the unified community that opposes and marginalizes it in order to return to a state of normality.

²⁰ Several authors from ancient Greece - e.g. Pindar and Diodorus Siculus - describe the divine origins of the *Kentauroi*, offspring of Ixion and a cloud (Nephele) formed in the image of Hera by Zeus.

²¹ Humanity's fascination with monsters derives from its aspirations to categorize the incomprehensible, which in turn leads to the domestication and therefore disempowerment of the monster (Cohen viii). See the chaining of Trachi as described.

²² This aspect of the monster, present also in Trachi, connects Levi's character to the wild man of the Middle Ages, physically alien and terrifying, who incarnates the fascination and the terror regarding an existence unbridled by society (Jameson "Modernism" 49).

²³ The monster enjoys complete freedom within its own space, external to but intersecting the human community (see Uebel 266, Gilmore 12).

²⁴ There is a long tradition in Judeo-Christian mythology of this reverence for the monster which has been expressed, for instance, in biblical texts and exegeses. According to the Jewish Kabbalah, God first created a monstrous mankind which He then replaced with a lesser form of humanity (Huet 238). Chapter six of Genesis speaks of the Nephilim - often translated as giants or alternatively as "the fallen" - an antediluvian race of beings that coexisted with humanity, not only tall in stature, but violent and savage in disposition.

²⁵ "...[p]oiché l'uomo è centauro, groviglio di carne e di mente, di alito divino e di polvere" (OI 746).

²⁶ The struggle between the human and the feral, between reason and instinct, is a constant in Levi's writing.

²⁷ "Il popolo ebraico è per Levi un centauro, perché eternamente diviso in se stesso, tra l'appartenenza alla religione dei Padri e l'identità del luogo in cui vive [ma] è proprio questa natura centauresca che ha permesso agli ebrei di vivere il doloroso conflitto ricavandone una saggezza" (Belpoliti 41). Other Jewish authors have also centered their works on the figure of the centaur, e.g. Bernard Malamud's "The Talking Horse" and Moacyr Scliar's "A Small Farm in the Interior."

²⁸ "Io sono un anfibio, un centauro (ho anche scritto dei racconti sui centauri)" (Ferrero 9). "The centaur [is] his image for himself. The centaur is the result of crossing the gap between species" (Angier 694).

²⁹ See Levi's definition of himself: "Io credo proprio che il mio destino profondo (il mio pianeta, direbbe don Abbondio) sia l'ibridismo, la spaccatura. Italiano, ma ebreo. Chimico, ma scrittore. Deportato, ma non tanto (o non sempre) disposto al lamento (*Conversazioni e interviste 1963-1987* 186).

³⁰ Here Levi the scientist fantastically transcends the confines of scientific possibilities with the transgression of the laws of genetics, which deny the possibility of successful interspecies reproduction.

³¹ E.g. butterflies are the offspring of flies and flowers and turtles the descendants of frogs and rocks. "La soluzione narrativa più interessante [nei racconti] si rivela essere l'ilozoismo grazie al quale la materia si anima trasformandosi in organismo

vivo e vitale.” (Santagostino 129). See the tale “Disfilassi.”

³² See Antonello: “Il centauro è simbolo di un pensiero ‘meticcio,’ antidoto ad ogni purezza troppo certa di sé e sempre pronta a espellere il diverso (la logica del pensiero leviano è quella di integrare e mai di rifiutare, di discernere, mai di discriminare)” (84).

³³ All references to the short story will be taken from the following text: *I racconti, Storie naturali - Vizio di forma - Lilit*.

³⁴ Between the Nephilim and humanity, see above.

³⁵ “The Question of Centaurs; of what they eat, drink and desire, being a subject debated for ten weeks by the present author and his lifelong companions” (Angier 540).

³⁶ See The words of the narrator: “[Le] leggende che si tramandano fra loro sono molto diverse da quelle che consideriamo noi classiche” (119).

³⁷ See Rabkin: “The fantastic does more than extend experience; the fantastic contradicts perspectives [through] the dis-expected” [i.e. the diametric contradiction of fundamental consensus reality laws] (4, 9).

³⁸ In the tale, centaurs possess prescience of the approximation of storms, the germination of the grain and the births of animals and human beings. “Così, mi disse, tutti i centauri son fatti, che sentono per le vene, come un’onda di allegrezza, ogni germinazione, animale, umana o vegetale. Percepiscono anche, a livello dei precordi, e sotto forma di un’ansia e di una tensione tremula, ogni desiderio ed ogni amplesso che avvenga nelle loro vicinanze; perciò, quantunque abitualmente casti, entrano in uno stato di viva inquietudine al tempo degli amori” (124-25). See Suvin: “In supernatural fantasy proper, the supposed novelty rejects cognitive logic and claims for itself a higher ‘occult’ logic — whether Christian, or a-Christian, or indeed atheistic the central postulate of this type of writing is the existence of a ‘sympathetic’ quasi-electric fluid pervading both Man and Nature, so that an adept can command this Principle of Existence or ‘Soul’ of the Universe” (51). Here, Levi seems to indicate the limitations of a knowledge based exclusively in science. In this vein, he reiterates the words of Hamlet: “...vi sono più cose in cielo e in terra di quante la nostra filosofia ne abbia sognate” (123).

³⁹ As Levi’s describes in his tale *Il servo*: “la sapienza e la saggezza sono virtù a buon mercato. Sono talmente diffuse che anche il ciabattino e il fachino le potrebbero vantare, e appunto non le vantano: quasi non sono neppure più virtù, come non è virtù lavarsi le mani prima di mangiare” (338).

⁴⁰ The progenitrix of the centaurs in Levi’s tale is a mare from Thessaly, as is Trachi’s mother.

⁴¹ In reference to Chiron, Machiavelli recalls in *The Prince* that a teacher who is half animal and half man will impart to the prince the advantages of both natures, a knowledge without which survival will not be possible (81).

⁴² “[Trachi] conosceva la vanità dei suoi sogni nell’atto stesso in cui li sognava” (127).

⁴³ “Quello è uno stato fondato da chi era con me nei Lager. Un paese di commilitoni, di compagni... Magari sono saranno solo venti su tre milioni, ma quei venti erano prima ad Auschwitz con me, e dopo hanno trovato una loro patria, una loro terra.” (“Io sono un ebreo” 60).

⁴⁴ See the words of the narrator: “È una storia della mia giovinezza, e mi pare, scrivendola, di espellerla da me, che dopo mi sentirò privo di qualche cosa forte e pura” (126).

WORKS CITED

- Andriano, Joseph. *Immortal Monster: the Mythological Evolution of the Fantastic Beast in Modern Fiction and Film*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.
- Angier, Carole. *The Double Bond: Primo Levi. A Biography*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2002.
- Antonello, Pierpaolo. *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: Le Monnier, 2005.
- Antonucci, Haia and Alessandra Camerano. “‘Ormai è passata.’ L’illusione di una generazione e le trasformazioni dell’identità ebraica romana.” *La comunità ebraica di Roma nel secondo dopoguerra Economia e società (1945-1965)*. Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma. Roma: Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Roma, 2007. 111-40.
- Apollodorus. *The Library*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- Appelfeld, Aharon. Interview by Philip Roth. “Walking the Way of the Survivor: A Talk With Aharon Appelfeld.” *New York Times* 28 Feb. 1988, 7: 1.
- Aristotle. *Generation of Animals*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- Attebery, Brian. “The Politics (If Any) of Fantasy.” *Modes of the Fantastic. Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Eds. Robert A. Latham and Robert A. Collins. Westport: Greenwood Press, 1995. 1-13.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2000.
- Belpoliti, Marco. *Primo Levi*. Milano: Mondadori, 1998.
- Ben-Ghiat, Ruth. “The Secret Histories of Roberto Benigni’s *Life Is Beautiful*.” *Yale Journal of Criticism: Interpretation in the Humanities*, 14.1 (2001): 253-66.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings: 1935-1938*, Volume 3. Eds.

- Edmund Jephcott, Howard Eiland and Michael William Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster, 1987.
- Bompiani, Ginevra. "The Monster as a Refugee." *Monsters in the Italian Literary Imagination*. Ed. Keala Jewell. Detroit: Wayne State University Press, 2001. 265-78.
- Borges, Jorge. *Prologue. The Invention of Morel*. By Adolfo Bioy Casares. Austin: University of Texas Press, 1964. 5-7.
- Borioni, Gianfrancesco. "Quaestio de Centauris: storia, mito e umanesimo in Primo Levi." *Narrativa* 3 (gennaio 1993): 31-50.
- Bosco, Umberto. "Il Canto XII dell'Inferno." *Lecture dantesche*. A cura di Giovanni Getto. Firenze: Sansoni, 1970. 211-19
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Caillois, Roger. *Il deserto del sogno*. Milano: Nuova Accademia, 1964.
- Camerino, Giuseppe. *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropea*. Napoli: Liguori, 2002.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Caracciolo, Nicola. *Gli ebrei e l'Italia durante la guerra 1940-45*. Roma: Bonacci, 1986.
- Carroll, David. "The Limits of Representation and the Right to Fiction: Shame, Literature, and the Memory of the Shoah." *Esprit créateur* 39.4 (1999): 68-79.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Cavaglion, Alberto. "Piccoli consigli al ventenne che in Italia studia la Shoah." *Belfagor: Rassegna di Varia Umanità* 55 (2000): 215-17.
- Cawson, Frank. *The Monsters in the Mind: the Face of Evil in Myth, Literature, and Contemporary Life*. Sussex: Book Guild, 1995.

- Ceserani, Remo. *Il Fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996.
- Cohen, Jeffrey, ed. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Cuddihy, John Murray. *The Ordeal of Civility: Freud, Marx, Levi-Strauss, and the Jewish Struggle with Modernity*. New York: Basic Books, 1974.
- De Angelis, Luca. “‘Qualcosa di più intimo.’ Alcune considerazioni sulla differenza ebraica in letteratura.” *L’ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*. A cura di Luca De Angelis. Palermo: Palumbo, 1995. 10-25.
- Debenedetti, Giacomo. *16 ottobre 1943; Otto ebrei*. Roma: Editori riuniti, 1978.
- De Felice, Renzo. *The Jews in Fascist Italy: A History*. New York: Enigma Books, 2001.
- Della Pergola, Sergio. *Anatomia dell’Ebraismo italiano*. Roma: Carucci, 1976.
- Delzell, Charles F. “The Italians and the Holocaust.” *Italian Quarterly* 32 (1995): 85-97.
- Diodorus Siculus. *Books*. C. H. Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, 1933-1967.
- DuBois, Page. *Centaur and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982.
- Elkins, Charles. “An Approach to the Social Functions of Science Fiction and Fantasy.” *The Scope of the Fantastic. Culture, Biography, Themes, Children’s Literature: Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Eds. Robert A. Collins and Howard D. Pearce. Westport: Greenwood Press, 1985. 23-31.
- Erikson, Kai. “Notes on Trauma and Community.” *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. 183-99.
- Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1991.
- Ferrero, Ernesto. *Dialogo. Primo Levi e Tullio Regge*. Torino: Einaudi, 1984.

- Fölkel, Ferruccio, a cura di. *Storielle ebraiche*. Milano: RCS Libri, 2007.
- Foust, R. E. "Monstrous Image: Theory of Fantasy Antagonists." *Genre: Forms of Discourse and Culture* 13.4 (1980): 441-53.
- Franzone, Gabriella Yael. "La legislazione riparatoria e lo stato giuridico degli ebrei nell'Italia repubblicana (1945-1965). Note sull'abrogazione delle norme antiebraiche." *La comunità ebraica di Roma nel secondo dopoguerra. Economia e società (1945-1965)*. Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma. Roma: Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Roma, 2007. 23-56.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Ed. David Sandner. Westport: Praeger, 2004. 74-101.
- Friedländer, Saul. "Some Aspects of the Historical Significance of the Holocaust." *Jerusalem Quarterly* 1 (1976): 36-59.
- . "Trauma, Transference and 'Working through' in Writing the History of the Shoah," *History & Memory* 4 (1992): 39-60
- Friedman, John. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Geerts, Walter. *Primo Levi, le double lien: science et littérature*. Paris: Ramsay, 2002.
- Gilmore, David. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and all Manners of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Girard, René. *The Scapegoat*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
- Grassano, Giuseppe. *Primo Levi*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.
- Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989.
- . *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984.
- . "Postmodernism in Popular Literary Fantasy." *The Dark Fantastic. Selected Essays from the Ninth International*

- Conference on the Fantastic in the Arts*. Ed. C.W. Sullivan. Westport: Greenwood Press, 1997. 173-82.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 1980.
- Hyde, Lewis. *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*. New York: Random House, 1979.
- Irwin, W. R. *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. New York: Verso, 2005.
- . "Magical Narratives: Romance as Genre." *New Literary History* 7.1 (1975): 135-63.
- . "Modernism and Imperialism." *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Terry Eagleton, Fredric Jameson and Edward W. Said. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. 43-66.
- . *The Political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 1983.
- . "Radical Fantasy." *Historical Materialism* 10.4 (2002): 273-80.
- . "World Literature in an Age of Multinational Capitalism." *The Current in Criticism: Essays on The Present and Future of Literary Theory*. Eds. Clayton Koelb and Virgil Lokke. West Lafayette: Purdue University Press, 1987. 139-58.
- Kerman, Judith. "Drawing Lines in the Sand: The Fantastic Considered as an Instance of Liminality." *Flashes of the Fantastic. Selected Essays from the War of the Worlds Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Ed. David Ketterer. Westport: Praeger, 2004. 177-86.
- Kollmann, Judith. "The Centaur." *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*. Ed. Malcolm South. New York: Bedrick, 1988. 225-39.
- Lawrence, Elizabeth Atwood. "The Centaur: Its History and Meaning in Human Culture." *Journal of Popular Culture* 27.4 (1994) 57-68.

- LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Lamarque, Peter. "Bits and Pieces of Fiction." *British Journal of Aesthetics* 24:1 (1984): 53-58.
- . "How Can We Fear and Pity Fictions?" *British Journal of Aesthetics* 21:4 (1981): 291-304.
- Langer, Lawrence. *Admitting the Holocaust*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Lazzarin, Stefano. "Larve italiane. Splendori e miserie del fantastico di casa nostra." *Lo specchio dei mondi impossibili. Il fantastico nella letteratura e nel cinema*, Atti del Convegno (Bologna, 18-19 marzo 1999). A cura di Cristina Bragaglia, G. Elisa Bussi, Cesare Giacobazzi, Gabriella Imposti. Firenze: Aletheia, 2001. 247-61.
- Le Guin, Ursula. *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Ed. Susan Wood. New York: G. P. Putnam's Sons, 1979.
- Lerner, L. Scott. "Narrating over the Ghetto of Rome." *Jewish Social Studies: History, Culture, and Society* 8 (2002): 1-38.
- Levi, Primo. "Beyond Judgment." *The New York Review of Books* 34 (17 Dec. 1987): 10-14.
- . "Beyond Survival." *Prooftexts* (1984): 9-21.
- . *Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997.
- . "Io sono un ebreo." *Panorama* (26 July 1987): 60.
- . *Opere*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997.
- . *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1958.
- . *Il sistema periodico*. Torino: Einaudi, 1975.
- . *Sommersi e salvati*. Torino: Einaudi, 1981.
- Lloyd Smith, Allan. "The Phantoms of Drood and Rebecca: The Uncanny Reencountered through Abraham and Torok's 'Cryptonymy'." *Poetics Today* 13.2 (1992): 285-308.
- Löwenthal, Elena. "La tentazione di esistere." *Appartenenza e differenza, gli ebrei d'Italia nella letteratura*. A cura di Juliette Hassine, Jacques Misan-Montefiore and Sandra Debenedetti Stow. Firenze: Giuntina, 1998. 147-59.
- Liotard, Jean François. *The Differend: Phrases in Dispute*.

- Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Machiavelli, Niccolò. *The Prince*. James B. Atkinson. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1976.
- Malamud, Bernard. *The Stories of Bernard Malamud*. London: Chatto & Windus, 1984.
- Manlove, Colin N. "The Elusiveness of Fantasy." *The Shape of the Fantastic Selected Essays from the Seventh International Conference on the Fantastic in the Arts*. Ed. Olena H. Saciuk. Westport: Greenwood Press, 1990. 53-66.
- . *The Fantasy Literature of England*. New York: St. Martin's, 1999.
- Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- Milling, Jill. "The Ambiguous Animal: Evolution of the Beast: Man in Scientific Creation Myths." *The Shape of the Fantastic: Selected Essays from the Seventh International Conference on the Fantastic in the Arts*. Ed. Olena H. Saciuk. Westport: Greenwood Press, 1990. 103-16.
- Neppi, Enzo. "Sopravvivenza e vergogna in Primo Levi." *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria* 11.3 (1996): 479-500.
- Nezri-Dufour, Sophie. *Primo Levi: una memoria ebraica del Novecento*. Firenze: Editrice La Giuntina, 2002.
- Ovid. *Fasti*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Pederiali, Giuseppe. *Stella di piazza Giudia*. Firenze: Giunti, 1995.
- Pindar. *The Odes*. Geoffrey Seymour Conway. London: Dent, 1972.
- Procaccia, Claudio. "Linee di sintesi." *La comunità ebraica di Roma nel secondo dopoguerra Economia e società (1945-1965)*. Archivio Storico della Comunità Ebraica di Roma. Roma: Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Roma, 2007. 17-22.
- Punday, Daniel. "Narrative Performance in the Contemporary Monster Story." *The Modern Language Review* 97.4 (2002): 803-20.
- Rabkin, Eric. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Saba, Umberto. *Ricordi, racconti (1910 - 1947)*. Milano: Mondadori,

1964.

- Santagostino, Giuseppina. "Destituzione e ossessione biologica nell'immaginario di Primo Levi." *Letteratura italiana contemporanea* 32 (1991): 127-45.
- Scarsella, Alessandro. "Il racconto fantastico italiano nel secondo dopoguerra. Punti di vista per una definizione trasversale." *I tempi del rinnovamento. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Atti del Convegno (Leuven-Louvain-la-Neuve-Namur-Bruxelles, 3-8 maggio 1993). A cura di F. Musarra, S. Vanvolsem, B. Van den Bossche. Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995. 373-85.
- Scliar, Moacyr. *The Centaur in the Garden*. New York: Available Press, 1985.
- Senior, William. "Oliphaunts in the Perilous Realm: The Function of Internal Wonder in Fantasy." *Functions of the Fantastic. Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Ed. Joe Sanders. Westport: Greenwood Press, 1995. 115-24.
- Sodi, Risa. "The Rhetoric of the univers concentrationnaire." *Memory and Mastery: Primo Levi as Writer and Witness*. Ed. Roberta S. Kremer. Albany: State University of New York Press, 2001. 35-55.
- Spariosu, Mihai. *The Wreath of Wild Olive. Play, Liminality and the Study of Literature*. Albany : State University of New York Press
- Statius, Publius Papinius. *Thebaid*, books VIII-XII; *Achilleid*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Stewart, Douglas. "Falstaff the Centaur." *Shakespeare Quarterly* 28 (1977): 5-21.
- Suvin, Darko. "On What Is and Is Not an SF Narration." *Science Fiction Studies* 14 (1978): 45-57.
- Todorov, Tzvetan. *Facing the Extreme*. New York: Metropolitan, 1996.
- . *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Tolkien, JRR. *The Tolkien Reader*. New York: Ballantine, 1983.
- Toscano, Mario. *L'Abrogazione delle leggi razziali in Italia 1943-87*. Roma: Servizio Studi del Senato della Repubblica, 1988.

- Uebel, Michael. "Unthinking the Monster: Twelfth-Century Responses to Saracen Alterity." *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 264-91.
- Van Den Bossche, Bart. *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*. Firenze: Cesati, 2007.
- Venuti, Lawrence. *Rethinking Translations. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London-New York: Routledge, 1992.
- Werbner, Pnina and Tariq Madood. Eds. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, 1997.
- White, David. *Myth of the Dog Man*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.

Weightless Flight. Primo Levi and the “Break of Civilization.”

Io che non so resistere al vizio di citare.
Primo Levi, “L’anima e gli ingegneri”

Alla precarietà dell’esistenza della sua tribù, – siccità, malattie, influssi maligni – lo sciamano rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo.

Italo Calvino, *Lezioni americane*

Translating Dante in Hell

The passage is one of the most celebrated and quoted of Primo Levi’s entire work. In the chapter “Il canto di Ulisse” from *Se questo è un uomo*, the writer recounts an “insperata ora d’aria” within the atrocious routine of the Lager. Levi is chosen by the Frenchman Jean, the “Pikolo” - the Kapo’s right hand man and “un gradino assai elevato nella gerarchia delle Prominenze” of the camp (Levi 105)—to accompany him in getting the vat of the daily ration. It is a desired and singular occasion, being one hour of time to reach the kitchen and return. An hour, therefore, without the torment of forced labor and the fear of being beaten. It is an occasion for exchanging a few words and Pikolo asks Levi to teach him Italian.

The conversation falls on Dante and on the famous twenty-sixth canto of *Inferno*, where Ulysses, alongside Diomedes in the eternal fire, tells the pilgrim and his guide about his last adventure. Levi tries to remember the Dantean tercets and to translate them into French, but his memory trudges along. His memories and thoughts related to the celebrated episode open a bottomless spiral within the closed world of Auschwitz. Dante’s passage is quoted according to the standard of transcription and humanistic interpretation in vogue in the Italy of the time and which Levi had probably learned by heart at the Liceo Classico *d’Azeglio* in Turin. The verses assume in the dark, forbidding condition of the Lager the light of an ancestral message: “Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver

come bruti / ma a seguir virtute e conoscenza” (Levi 113). For a moment Levi seems to glimpse in the Dantean verses “qualcosa di gigantesco... forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui” (Levi 115). It could be a glimmer of dignity, but also the pain of remembering inside the camp what “being a man” should have meant. Levi, in fact, appeals to his companion:

Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene. O forse è qualcosa di più: forse... ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle. (Levi 115)

“Il canto di Ulisse” is probably the most evident of the innumerable Dantean inserts and cross-references within Levi’s work. A real “poetic memory,” in the sense given to this term by Gianfranco Contini,¹ can be spoken of for the Turinese writer, Dante being for Levi “before literature itself” as Lorenzo Mondo suggested (Ioli 224-9). In all of Levi’s work, in fact, the Dantean *Commedia* appears as rhetorical horizon as well as inexhaustible formal archive. Still, in this essay I would like to analyze another even more radical aspect – one that involves the rereading of the classics Levi accomplishes through his writing, and of Dante in particular. This rereading is consubstantial with the representational strategies that the Turinese writer offers not only of the experience of Auschwitz, but also of his entire interpretation of the Holocaust. The consequences of this aspect of his writing are reflected in the dramatic distance and negotiation between the Primo Levi represented in his books and the real person.

The occasion narrated in “Il canto di Ulisse” proves to be extremely significant in this regard. As Zaia Alexander noted in her essay on Levi’s relationship with translation, the true lacuna in the text is not the verses from Dante, but his translations in French for the benefit of his companion (Alexander 164). Yet, the course of this discussion radically changes when we learn that Jean Samuel, called Pikolo in *Se questo è un uomo*, also miraculously survived

Auschwitz. In addition, Samuel recently broke a decades-long silence by publishing his memoirs (Samuel and Dreyfus 2007), a work that further illuminates the passage in question. A quasi Pirandellian circumstance: it is as if the character of a book, at a certain point, knocked on the door of its author in order to protest the conventionality of his representation, or at least his own irreducible alterity. But the paradoxical aspects of this situation did not escape Levi himself: the Turinese writer would later take up precisely this motif, making it the principal theme of one of his stories, ironically entitled “Lavoro creativo.”² Nevertheless, what is at stake here is the impossibility of superimposition, of congruence between the two figures, which illuminates not only a profound existential divide, but singles out, at a deeper level, the intrinsic literariness of *Se questo è un uomo*, unveiling the internal rhetoric of a text that Levi conceived of as “documenti per uno studio pacato di alcuni aspetti dell’animo umano” (Levi 9).

Returning to *Il m’appelait Pikolo: un compagno de Primo Levi racconta*, already in the title Jean Samuel relates his memoirs and his experience in Auschwitz openly connecting them with the relationship of deep friendship that bound him to Levi for the rest of his life. For this reason Samuel’s memoirs show traces of and complement, as in a response, those of his friend, which had been already codified and hypostatized in a series of texts. It appears decisive, then, that his memories diverge from those of the Turinese writer precisely on the essential point of the occasion narrated in “Il canto di Ulisse.” The episode’s pathos stems largely from Levi’s understanding of the virtues he saw in the Dantean character as he remembered it. Secular qualities, like courage and the generous will for individual affirmation, which had been completely extinguished in the *Häftlinge*, the prisoners of the Nazi Lager.³ Levi lingers in particular on a fundamental point of the Dantean text: “Ma misi me per l’alto mare aperto” (Levi 108). He adds: “è molto più forte e più audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso. L’alto mare aperto: Pikolo ha viaggiato per mare e sa cosa vuol dire” (Levi 109). The passage, crucial for the Dantean exegesis, is also essential to understand both Levi’s book as well as the psychological and

existential condition experienced by the prisoner of the Lager. Yet Samuel, in his memoirs, reports of having seen the sea only after the war; Levi's clarification is therefore an apparent inexactitude. Elaborating on it, Samuel concludes:

Ancora oggi m'interrogo su questo mistero della memoria: entrambi abbiamo avuto la sensazione di un incontro cruciale, indimenticabile, eppure quel ricordo non si fondava sugli stessi gesti, sulle stesse parole, sulle stesse emozioni. (Samuel and Dreyfus 30)

The pathos of the entire passage appears to be based on an illusion of reciprocity, on an illusory ethos. Accordingly, Robert Gordon suggests that the true hero of this episode is neither Levi nor Ulysses, but rather Pikolo (Gordon 70). However, with more careful examination, one realizes that the fictional reciprocity is rhetorically aimed at the real and singular reciprocity of understanding the text asks for: that with the reader. The passage has in fact no real mimetic intention, as there is no verbal exchange between the two characters. Yet for Levi the tools for the representation of the existential and psychological complexity of humans within the concentration camp are the recollection of the forms of literary culture. The Levian Ulysses is not only different from the Dantean Ulysses, he is the upside down account of the condition of humans within that enormous biological and social experiment created in Auschwitz. By rewriting the Dantean episode and overturning its meaning through its own verses, Levi operates a subtle but irreversible semantic fluctuation. By the same token, he carries out what I contend is instead his most convincing and never abandoned answer to the epistemological and literary problem of representing the Shoah. Levi chooses to narrate Auschwitz through the languages and formal imagery that are typical of the foundations of Western culture, appropriating and reversing their discursive practices and therefore entirely changing their meaning. Beginning precisely with the literary canon.

In Italy, Dante *is* the center of the canon. It is not by chance, then, that Levi chooses to (re)use the formal structures of the *Commedia*, and in particular of *Inferno*, in order to turn their

meaning upside down, to delineate a historically real territory that, as he himself states, is “al di qua del bene e del male.” A territory that does not presuppose any of the ethical and epistemological categories on which Western culture is based and grounds its self-representation, one that breaks up their heuristic validity from within

Right from the first studies on Levi’s prose and language the references to Dante were clearly defined and put in relation to the structure of his texts, both in Italy (Tesio 1991; Mengaldo 1997) and abroad. In a 1986 essay Lynn Gunzberg noted that in *Se questo è un uomo* “the geometry of the Inferno and Dante’s technique of casting into relief some sinners... afforded Levi a structural framework,” and added that “his assimilation of Dante’s text informed his perception of reality by providing him with a conceptual grid” (Gunzberg 13). These observations are easily verifiable, but they do not tell us much today about the reason why the Dantean reference is so relevant and functional to the representation of the concentration camp. Moreover, the classical reference for testimonies of the Shoah is rather another text of the canon, the *Exodus*, and for self-evident reasons: it is the book that lays the foundations of Judaism as a religion and as an *ethnos*. And for this reason it returns as a point of reference in “In viaggio,” the first chapter of Levi’s memoirs. In her analysis, Gunzberg refers to Lawrence Langer whose work, *The Holocaust and the Literary Imagination*, had opened the way to studies on the literary representations of the Holocaust. Langer had focused in particular on the appropriateness of the *Inferno* as metaphor (or framework) of the *univers concentrationnaire* and had concluded that it was not a suitable choice because of its teleological dimension, as it was part of a superior vision in which individual death and suffering have a transcendent justification, and because of its allegorical structure.⁴ The truth about death in Auschwitz is that it lacks meaning, and this meaningless defies the possibility of elaborating it as a tragedy (Langer 42). A more appropriate literary reference is to be found in the bewildering death of Josef K, as Levi himself hinted indirectly in the insightful article “Tradurre Kafka” (Levi 940-1). The risk is once again to take the Holocaust to extremes, without historicizing or contextualizing its complexity as a *European* phenomenon as well as an experience internal to

Jewish culture, and to avoid accordingly the historicization of its very representations.

Levi never concealed the fact that the Lager seemed to him first of all like a world turned upside down. One of the brief introductory texts to the chosen readings of his personal anthology, *La ricerca delle radici*, adds something revealing to this insight. Introducing a twentieth-century science fiction story after works such as *The Book of Job*, or authors such as Lucretius and Melville, Levi feels the need to halt the continuum of his prose with a significant *caesura* in order to inform the reader that “mi sto accorgendo che in queste pagine si sono accumulati molti esempi di capovolgimento” (Levi 1491). As Stefano Levi Della Torre indicated, the “overturning,” or change in perspective, and “inversion,” are constituent methods of Levi’s prose (131). In the same way, an agile “leap” of thought is the fundamental element of his poetic imagination and the vector of his reasoning. This is a constant and deep-rooted attitude, confirmed by the title of his chemistry thesis, *L’inversione di Walden* (“Walden’s Inversion”). Whether he testifies about or discusses Auschwitz or whether he talks about science fiction or the world of natural phenomena, Levi utilizes the change of point of view, overturning the levels of the current discourse, as a gnoseological as well as an ethical process. According to Marco Belpoliti and Robert Gordon, “Levi subconsciously adapts his fascination for asymmetry into a form of optics, a way of seeing and understanding the ordinary world.” The asymmetry and the consequent “enantiomorphism” (the impossibility of making two symmetrical figures correspond according to a scheme of rotation) on the one hand, and ethical values on the other, constitute the sources of the vocabularies from which Levi draws the languages employed to narrate Auschwitz (Belpoliti and Gordon 57-60). I would add that these two vocabularies reveal also a distance and therefore a constituent irony in his cultural operation. In fact, the two vocabularies establish not only a viewpoint and a set of tools through which Levi can tentatively analyze a harrowing memory, but also form the necessary linguistic barrier, the distance between the self and the overwhelming experience.

Comparing now Langer’s theorizations on the concentration-camp discourse with Levi’s use of the formal Dantean solutions and

thinking of the *Commedia* as a rhetorical horizon for *Se questo è un uomo*, it is not difficult to recognize how Levi's discourse is actually more radical. In order to interpret the meaning and the value of the Holocaust as a deep *caesura* in history and in Western culture, the most recent historiographical theories conceive of it as a *Zivilisationsbruch*, a "break of civilization." Historian Dan Diner condensed in this term the enormous epistemological fracture that occurred in Western civilization with the Holocaust, capable of making a clean sweep of the ethical, aesthetic, and anthropological categories and foundations of the preceding culture. Since Auschwitz, that civilization is no longer capable of being meaningful when faced with the present time (Diner 2000). As Jean Améry wrote, "no bridge led from death in Auschwitz to *Death in Venice*" (Améry 16), and Georges Bataille corroborates, "comme les Pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fat, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inseparable, désormais, d'une chambre à gaz."⁵

Returning to Levi, inside the concentration camp Ulysses' words reveal an unbridgeable distance. They unveil the irony of the actual reality of the detainees' life, capable of breaking up their value once and for all, of making the lie literally "l'ordinatrice dell'universo," as Levi himself writes in translating Kafka (Kafka 242). If in the literary discourse and the humanistic tradition rhetoric *is* itself the form of ethics, Levi would then use the very same foundations of Western culture to denounce the catastrophe of meaning that took place in Auschwitz. The literary discourse would then be the point of departure for this infinite distance, the denunciation of a definitive break. Since the entire Western tradition found its own catharsis and negation in Auschwitz, Levi must describe its destruction starting from what is the ethical and aesthetic center of this cultural tradition: Dante. If his testimony is to be credible but at the same time also able to narrate events that call into question the epistemological statute of language and of culture itself, there remains nothing for Levi to do but rewrite this tradition, its language, and its culture. And he does so by dismissing its meaning, reversing it through an asymmetrical image that is not superimposable on the original.

According to Langer, the *Inferno* cannot function as

a metaphor for Auschwitz since it is ethically connoted by an allegorical structure that transcends it. But this is exactly one of the reasons for the efficacy of Levi's representation. It is the bitter irony of representing oneself called to articulate a past that has become opaque, that has revealed its irreducible alterity. Levi represents this process just as he is desperately seeking, in the Lager, the support and reciprocity of this past through the recollection of its most luminous representation – the verses of the Dantean Ulysses recited to Pikolo. It is furthermore the reason why Levi chooses to describe his companions through a series of encounters and “Dantean” close-ups and to draw on the lexicon of the *Commedia*: because these structures of meaning are constantly disregarded within the Lager. The systematically disappointed literary memory and horizon of expectations are the figures of the catastrophe of meaning experienced by the prisoner. Meaning has not been shattered as in the experience of the front during the First World War, but it has somehow disappeared. And as allegorically loaded each literary word is, that much greater is the enormity of the catastrophe. This gap in meaning, this discretion toward himself facing this shock is the source of Levi's best art. The same initial question on the ontological statute of humans, from which the title of his first book and the verses of the opening poem are taken, loses its *raison d'être* in the carrying out of his own testimony. And thus the question mark in the title.

The poem opening Levi's testimony, which returns in the title and in its verses to the *Shemà*, the fundamental prayer of Judaism (*Deuteronomy* 6: 4–9), points out that the reversal of perspective is only the first step of his cultural operation. Levi translates the *Shemà* as a warning to memory and as a metaphysical condemnation, but while he maintains the grand and solemn tone of prophecy, he does not refer back to any religious vow. Levi's *Shemà* is a parody of religious prayer, it finds its truth in reversing and emptying the transcendental meaning inasmuch as the name of God is never mentioned by Levi. There is a substantial difference between the simple change of perspective and the treatment of these texts. The poem illustrates how the literary reexamination is not only a rhetorical habitus, but also a precise heuristic strategy.

In order to suitably represent the “break of civilization” produced by the Holocaust, Levi must depart from emptying the meaning of its bases. Thus, the heuristic strategy adopted becomes the most significant method of representation. If the fundamental figure of his prose is the person narrated as a witness, delineating at the same time his own voice as testimony, the foundations of our culture visited by the voice of the narrator-witness are not only distorted in meaning but they acquire at times a completely new, dramatically arbitrary prophetic character. It is a strategy similar to the one proposed by Elie Wiesel: “After Auschwitz, even that which is most remote leads to Auschwitz. When I talk about Abraham, Isaac, and Jacob, when I recall Rabbi Yohanan ben Zakkai and Rabbi Akiva, it is better to understand them in the light of Auschwitz.”⁶ Paradoxically, this conclusion betrays the traits of a real poetics, much more compelling than the statements on “scrivere chiaro” (Levi 676–82) which, after all, point more in the direction of an ethical-intellectual stance *vis-à-vis* the reader than towards a narrative strategy. In Levi’s work, style has to be judged not in terms of verisimilitude, but of ethical truth: this is why the references to Dante are at times more important than the icastic details of the atrocities he witnessed and experienced.

A recently published work by Hayden White focuses attention on this very same aspect of Levi’s writing. In particular, the author ponders on the relationship of *Se questo è un uomo* with its main literary source, Dante’s *Inferno*, raising an interesting theoretical question. According to White, the significance and the merit of a book like *Se questo è un uomo* resides in large measure in its following of the narrative structure of a poetic fiction, the *Commedia*. But in the preface to the same volume, through an apparent paradox, Levi had stated that none of the narrated events was invented. In this regard, White argues that:

Levi’s memoir is an allegory, and insofar as it is modeled on Dante’s *Commedia*, it is doubly allegorical, an allegory of allegory itself. In putting to the forefront the relation of his book to Dante’s classic text, Levi, whether he willed consciously or not, succeeds in bringing the entire edifice of Christian providentialism and myths of divine justice under question. Levi

gives us a ‘Divine Comedy’ with the *Paradiso* left out. (White 118)

Chapter “Ottobre 1944” of *Se questo è un uomo* narrates the abomination of the selection process of the detainees destined to the gas chambers. The text closes with Kuhn’s words of gratitude to God for having spared him from going to his death and with Levi’s vehement proclamation, “se fossi Dio, sputerei a terra la preghiera di Kuhn” (Levi 130). This chapter makes clear that both the metaphysics and the philosophy of Christian history as well as those of any religion or theological construction are fiercely repudiated. *Se questo è un uomo* is an act of accusation before human society as a whole, as it deliberately delegitimizes any divine court. In the formulation of this testimony, Levi provides arguments that are urged more by the necessity of reestablishing international rights, not unlike Hannah Arendt after the Eichmann trial.⁷ In so doing, he places himself on the opposing side of Elie Wiesel’s intent of reestablishing the possibility of religion. In one of his last interviews, forty years later, Levi confirmed with dramatic coherence that “c’è Auschwitz, quindi non può esserci Dio. Non trovo una soluzione al dilemma. La cerco, ma non la trovo” (Camon and Levi 72) In this respect, *Se questo è un uomo* intentionally parodies the *Commedia* and it cannot be argued, as Hayden White does in reference to Dante as model for Levi, that *Se questo è un uomo* is the allegory of an allegory. In fact, Dante has the same role in Levi’s writing that Virgil has in the *Commedia*: he is a model to emulate, but also one from which to take distance. Levi employs Dante as the horizon of his discourse in order to expose the reversal of cultural foundations perpetrated in Auschwitz. Ultimately, Levi exploits the Florentine poet as an inexhaustible reservoir of images to illustrate the unpredictable significance these foundations acquired after the Holocaust.

Yet, through his parodic rewriting of the *Commedia* in *Se questo è un uomo*, Levi is pursuing another objective: to challenge the vision of the world championed by Humanism and to question its epistemological validity. In the perspective of the young chemist Primo Levi, who chooses, for humanistic reasons, the technical-scientific culture in opposition to and as a protest against the idealistic,

rhetorical humanistic-literary culture of fascism,⁸ Auschwitz reduced to rubble not only that culture, but also the possibility of a morally humanistic scientific culture. The “biological-social” experiment of Auschwitz becomes so central in human history as to rewrite the recognizable traits of what is human, as Giorgio Agamben suggested drawing the threads of his discourse precisely from Levi.⁹ If written through the words of the great classics of Western tradition (Homer, Dante, Shakespeare), the testimony of the camps makes these very classics become prefigurations, “allegories” of the event at stake. They change into symmetrical images, though obviously not super-imposable ones since Auschwitz overthrows the ethical-metaphysical basis on which Western culture (Jewish, Christian, idealistic-positivist) was constituted. Thus Hayden White’s statement that *Se questo è un uomo* is an allegory of the *Commedia* needs to be corrected through its (enantiomorphic) reversal: *Se questo è un uomo* makes the *Commedia* an imperfect allegory of Auschwitz. Inspired by Adorno’s famous claim, Levi once declared that “dopo Auschwitz non si può fare poesia *se non* su Auschwitz.” Auschwitz becomes then an indispensable optical perspective through which to read our past and our cultural traditions.

Angelica farfalla

However, humanistic culture constituted an irreplaceable value for Levi as a reference for “rebuilding the world” after Auschwitz. As Domenico Scarpa observes, no-one of the writers in Italy after World War II on par with Levi made the classics of Italian (and other) literature(s) the tangible point of reference of his historical, ethical, and literary meditations. In the harrowing effort to find a voice capable of articulating the unprecedented, when the very event changed the statute of language,¹⁰ Levi finds his own foundation in the moral urgency of testimony on one hand, and in the voice and rhetorical and ethical authority of literature, both as an institution and as a set of discursive practices, on the other. Furthermore, once the mission of the witness was fulfilled, Levi would have to once again return to this tradition, in order to become a narrator even beyond the camp experience. Looking back

to this tradition, Levi finds out and establishes an archeology for his own narrative, a sort of compensation for his own “betrayal” with a literature not directly engaged with concentration-camp themes (allegedly, this is one of the reasons why Levi also chose to publish his first collection of fictional stories under the pseudonym “Damiano Malabaila”).

Yet his texts will not stop symbolizing the Holocaust and this retroactive motion will be present in all of Levi’s successive creative activity, well beyond *Se questo è un uomo*. In fact, many of his most successful stories and poems originate precisely from particular elements from other authors’ narrations or lines. Among his many readings, Levi selects single images that, divided from their original literary context, engender violent associations in his memory. Ultimately, he elaborates them as autonomous literary creations in his works, through a process of selection, isolation and new combination that resembles the craft of a chemist. These narratives very often illuminate a specific aspect of the complexity of the concentration-camp phenomenology. As Jonathan Usher demonstrated, Levi’s writing often departs from other people’s cues to arrive at diametrically opposed conclusions, even narrative ones (Usher 171-88). Single images or figures taken once again from the *Commedia* become complete and deeper literary creations. The examples are innumerable — from the story “Capaneo” to poems like “Schiera Bruna” or “Il superstite.”¹¹ In addition, Usher correctly points out how often the references to the *Commedia* in Levian descriptions and portraits are mediated by the visual interpretation provided by Gustave Doré (Usher 102), a fact that confirms that ethical stature and Dantean imagery are indispensable elements of the Levian discourse. Dante is obviously in good company: “Fair is foul and foul is fair: / Hover through the fog and filthy air,” concludes in his ruminating the protagonist of a science fiction story, “Versamina.” The Shakespearean overturning is the emblem of the narration and his moral meditation.¹² The British scholar then comments: “Levi used his own personal canon of authors and texts to inscribe himself into the literary universe and to feed his imagination creatively. His texts are full of borrowings... sometimes ironically” (Usher 173). Intertextuality is, in other words, a key element of

Levian writing and imagery. Once he found his voice as witness through the words of Dante or the Bible, the narrator of *Se questo è un uomo* would make this rereading-rewriting the foundational moment of his prose and of his best poetry. Thus, Usher's statement is to be revisited in much more radical terms: Levi's borrowings and his quotations can be nothing *but* ironic. If the Levian narrator in all of his phenomenology must return to the position of the witness, his statements through another author's words cannot help but "indicate the fire," as Walter Benjamin would probably put it, and send us back, once again, to Auschwitz and to the "break of civilization."

The images of the classics (however at this point not even the images of his technical-scientific readings are to be excluded) serve not as trigger but as re-workings of the memory. Yet they also have a deeper function, which I will attempt to describe. Through another's voice and words, Levi expresses the unbearable burden of bearing witness as well as that of the survivor's return. Inclined towards an unattainable impartiality and endeavoring the fusion of his own personal voice with that of testimonial narration, Levi aims at hiding himself in his own writing, in his own testimony. If, on the one hand, he protests the non-congruency of his person with the public persona that he himself contributed to creating through his texts, on the other, Levi seems to want to dissolve his own weight — an explicitly existential and experiential weight — in his writing. And to do so to the point of disappearing or consuming itself in the very act of writing like the carbon atom at the end of *Il sistema periodico*, or of flying away from the page like the letters of a poem in the story "La fuggitiva" (Levi 121–25). It goes without saying that the reality of the internal tension of his texts throws a disturbing shadow on his own biography.

Moving on now from his testimonial books and themes to his fictional stories, the same tension sustains his fantastic and science fiction narration, despite the constant presence of his persona within the narration. Daniele Del Giudice called it "finzione testimoniale." It is not only a matter of personal attitude for a writer who, with self-irony, states that he does not know how to "resistere al vizio di citare" (Levi 197). Levi's literary creations can be seen as the endless writing of apocrypha. Just like in the game of mirrors of

the epigraph to *Storie naturali* (Natural Histories): the title of the book comes from Pliny the Elder but by way of a quotation from Rabelais (a sort of “master of overturnings” for Levi.) The Turinese writer then quotes Rabelais exactly where the French author affirms the truthfulness of his own fictions to the detriment of the fantastic “Naturelle Histoire” of the Latin author (Levi 399).¹³ A decidedly paradoxical introduction for a book of science fiction stories called *Storie naturali*. But the quotations and apocrypha are not only functions of the author’s irony, they have the task of reducing the responsibility for the writer’s claim through another’s voice and authority (or the supposedly impersonal voice of the scientific relationship). The effects are comical, but at times also disturbing, as the quotations re-direct our attention to “alcuni aspetti dell’animo umano,” reexamining our moral world from the perspective of the Lager. Once again, the re-working of memory calls into question the epistemological foundations of our culture.

The need to lighten the burden of one’s own experience and the desire to disappear from the story without giving up on the responsibility of bearing witness, together with the will to rework Western culture after Auschwitz through the literary tradition, find completion in arguably one of the most distressing among the *Storie naturali*, “Angelica farfalla” (Levi 434-41). Once again, with one of the most incisive images of *Purgatorio*, the story borrows both title and departing point from the *Commedia*. Faced with the sufferings of the proud in *Canto x*, Dante stops the narration and reaffirms the analogy, sustained by a textual tradition that spans from Augustine to Innocent III, between our earthly life and that of worms that are “nati a formar l’angelica farfalla, / che vola alla giustizia senza schermi” (125–26). The analogy is resolved in the truth of the soul before God’s justice to the detriment of our mortal remains, as the potential butterfly is in the caterpillar, named with a Grecism in the successive verses: “quasi antomata in difetto, / sì come vermo in cui formazion falla” (128–29).

Through this image and zoological knowledge, Levi constructs an implacable and disturbing indictment of one of the most topical aspects of the Third Reich’s arrogance. And in particular of its scientists who, like the infamous Doctor Mengele,

made use of human guinea pigs for their wretched experiments. Levi's story has the structure of a detective story: in a Germany reduced to rubble, an international team investigates what remains of the top secret experiments of Doctor Leeb, a follower of Alfred Rosenberg and a mad Nazi scientist. Doctor Leeb's madness is above all "hermeneutic." Associating the knowledge of the axolotl, a Mexican amphibian that procreates in the larval stage, to the Dantean verses, Levi draws the conclusion that human beings are also in the larval stage and that with the necessary experiments it is possible to raise them to the level of superhuman-angels. Following the notes and plans of the scientist (another example of apocrypha), the multiple artistic representations of the angel-man, "dai Sumeri a Melozzo da Forlì, da Cimabue a Rouault" (Levi 438) would be nothing other than anticipations of a truth now possible on a vast scale through the power and science of the Nazis. "If inscribed in the code of experimentation is a trying out of all possibilities with a view toward revealing the real, there is a risk that the boundary between the experimental and the monstrous will not be perceived at first sight" (Canguilhem 144). Georges Canguilhem's words, describing the newborn scientific teratology of the early nineteenth century, illustrate well the metaphysical risk and the cultural matrix of Levi's disturbing character. Without any responsibility and in full "abandonment to the vertiginous fascination of the undefined, of chaos, of the anticocosmos" (Canguilhem 138), for the good positivist scientist Doctor Leeb "anomaly appears called upon to explicate the formation of the normal" (Canguilhem 143). Levi paints the metaphysical Nazi arrogance and its ominous corollary on the perception of the human itself. But he also captures another crucial characteristic: the miserable aspect of an act that is, above all, "kitsch." The historian Modris Eksteins writes:

Nazism was an attempt to lie beautifully to the German nation and to the world. The beautiful lie is, however, also the essence of kitsch. Kitsch is a form of make-believe, a form of deception. It is an alternative to a daily reality that would otherwise be spiritual vacuum. It represents "fun" and "excitement," "energy" and "spectacle," and above all "beauty." Kitsch replaces ethics with aesthetics. Kitsch is the mask of Death. (Eksteins 304)

The distortion, the mystification of the Dantean verses on the part of Leeb is a considerable part of the Nazi kitsch, kitsch that is also part of the very substance of their moral abomination. The break with the ethics and aesthetics of the preceding culture, of which Dante's verses are a shining example, could not be more radical. And precisely the very presence of the Dantean verses is an irreducible warning of this *caesura*, a *caesura* of meaning above all. Levi's imagery and his literary vocabulary are once again the form of his testimony even in his fictional works.

I must return to the narrative development of this theme for further substantiation. Needless to say, the guinea pigs of Doctor Leeb's experiment are Jewish prisoners. Levi does not directly describe their metamorphosis but delegates its telling to incidental third-party witnesses, like the German girl who offers to speak at the end of the story. Alternatively, Levi recounts through the material evidence of the "report," exposing what remains of these poor creatures after their final ruin when, following the last conflict, the German inhabitants of the city break into the building where they are chained up to eat them. The proof of their existence is entirely in their corporeal, creatural remains, here also in open dissonance with the principal meaning of the Dantean verses. Their remains and their memory, expressed in the girl's words, characterize them as monsters, as unformed beings, present to the extreme in the language of, once again, *Se questo è un uomo*. But the monsters produced by the Nazi abomination, to which it no longer makes sense to address questions regarding human belonging and toward which every known normativeness becomes useless, keep their creatural order through their corporeal traces:

Per terra era uno strato di stracci immondi, cartaccia, ossa, penne, bucce di frutta; grosse macchie rossobrune... In un angolo, un ponticello di materia indefinibile, bianca e grigia, secca: odorava di ammoniaca e di uova guaste e pullulava di vermi. (Levi 434-45)

The distance from the Dantean “original” is telling: Levi’s description is entirely directed toward the corporeal level, towards sensible characteristics. There is no rhetoric of monstrosity, which is the perversion of the physical laws of nature, but of the shapeless, or the residual scrap of biology itself. The Nazi experiment made its angels incapable of flight, but not even incredibly heavy; it gave them a weight that is beyond the biological substance. These creatures are chained to the earth by the very infection that created them, and created them imperfect: “Sembrava anche che si sforzassero di prendere il volo, ma con quelle ali...” the girl remembers (Levi 440). It is as if Nazi arrogance made the evil it produced fall back onto its very victims, and the burden of this evil made them unable to fly. This is completely in accordance with what Levi would assert decades later in the chapter “La zona grigia” of *I sommersi e i salvati*. Once again the Dantean image has been overturned: the caterpillar, the image of a slow and awkward animal, unbalanced in its movements and in its existence, is less burdened to earth by weight than the Nazi “angelic butterfly” is burdened by the infection of evil. Furthermore, and here the separation between original and remake could not be clearer, the image of the butterfly is linked in Dante only to the soul, to the spirit, according to the principles of medieval imagery. In Levi instead, the image and its reference are purely corporeal. The flight of these creatures in the end is not towards God, the guarantor of a higher justice, but is an escape from humankind, both in a literal and metaphorical sense. In the appendix to *Se questo è un uomo*, published in 1976, Levi indeed deliberately describes the Nazis, in Darwinian terms, as counter-humans: “Sono [*le loro*] parole ed opere non umane, anzi, contro-umane, senza precedenti storici, a stento paragonabili alle vicende più crudeli della lotta biologica per l’esistenza” (Levi 198).

Nothing remains of the lightness of the Dantean image in the Levian transfiguration. If in Dante the soul removes the corporeal defect by purifying itself and flying towards God, the monsters created by Nazism exist as a residual biological material that does not follow any normativeness, any articulation of meaning, meaningful only *because* of their weight. “Angelica farfalla” is not only an admonition of the abuses of a science disconnected from ethical

behavior or an accusation leveled against an inhuman science, it is primarily the story of the impossibility of lightness. It is the story of the impossibility of lightness after Auschwitz.

Weightless flight

On May 6, 1948 Italo Calvino, who had understood before many others the depth of Levi's work, published a laudatory review of *Se questo è un uomo* in the newspaper *L'Unità*. The first critic to go beyond the unquestionable historical and moral value of Levi's testimony, Calvino called attention to his literary qualities (Ferrero 31). The review engendered what was to become a most dynamic literary friendship, based on the recognized philosophical and literary commonalities and on a shared understanding of the broader relationship between literature and culture, especially scientific culture.

In attempting "una definizione complessiva del mio lavoro" in *Lezioni americane*, Calvino maintains that "la mia operazione è stata, il più delle volte, una sottrazione di peso" (Calvino 7). The writer elaborates his thoughts on "lightness" in reference to writing through an agile *entrelacement* of literary examples and successive approximations, beginning with the myth of Perseus to conclude with Kafka. Towards the end of the essay, however, he realizes that he has left unresolved the aspect initially described as the most problematic. "Resta ancora un filo," Calvino writes, "quello che avevo cominciato a svolgere all'inizio: la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso del vivere" (Calvino 33). These words are decisive for my analysis, as they introduce a particular ethical aspect in the broader problem of writing, one that is never completely resolved, certainly not in Levi's work.

Despite the diversity of their respective biographies and intellectual itineraries, Levi and Calvino were both shaped as intellectuals by the ordeal of the war and the experience in the Resistance. These events represented for the two young writers a profound historical disruption as well as a personal breakthrough. Without forcing their irreducible peculiarities, their respective

works were conceived as active interventions in the world they were living in. Besides being analytical elaborations of their personal experiences and, in the case of Levi, of the existential shattering of the Holocaust, Levi's and Calvino's literary and intellectual activity confirm a close engagement with their historical reality. Undeniably, their intellectual agenda carried out the search for new possibilities of active engagement with their historical reality *through writing*. In the first of his *Lezioni Americane*, Calvino perceives one of these possibilities in the idea and the practice of "lightness." He drives this search of lightness starting from a position of stall, of opacity, of existential and historical heaviness capable of "petrifying" the world itself:

In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra... Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa. L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non volge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. Ecco che Perseo mi viene in soccorso anche in questo momento, mentre mi sentivo già catturare dalla morsa di pietra, come mi succede ogni volta che tento una rievocazione storico-autobiografica. (Calvino 8)

To avoid turning to stone and to sustain the weight of history through writing, Calvino cannot respond if not by using the allegory, directing, like Perseus, "il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata in uno specchio" (Calvino 8). In an incredibly dense passage, Levi writes:

Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua. Siamo quelli che per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato, o è tornato muto... Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei "sommersi" appunto; ma è stato un discorso "per conto terzi," il racconto di

cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. (Levi 1055-56)

It is clear that in Calvino and Levi the allegory refers back to two different situations, conditions, and meanings. However, it does not seem imprudent to read Calvino's proposal of a literary legacy that emerges from the myth as an ethical attitude that runs parallel to Levi's concrete praxis of writing and bearing witness. Looking in the mirror of literature (and in the languages of ethics and the sciences), Levi indirectly remembers and describes the Gorgon, sketching her through approximations, *lacunae*, as well as by overturning and rereading the experiences of others. Even the ordeals of those who confronted the Gorgon's gaze and, turned to stone, could not come back to tell their story, "come nessuno è mai tornato a raccontare la propria morte" (Levi 1055-56). Presumably, complete testimony is to be sought only in the "mass-klo, matisklo" of Hurbinek, the three-year-old boy born in Auschwitz, and a fundamental figure of *La tregua*, who dies before learning any language. But if complete testimony is in the scrap that precedes every linguistic, ethical, and human articulation, in a space devoid of any normativeness, it is also manifest in the "break of civilization" and in the "Muslim" that is its emblem. In order to attempt a "rievocazione storico-autobiografica," while avoiding Medusa's gaze and turning to stone, Levi can do nothing else but to become Perseus. The solution adopted by other great writers of the Shoah was obviously different: it does not seem coincidental at this point that "the world of stone" was the image used by a radically different, but similarly effective witness like Tadeusz Borowski to refer to and to explain Auschwitz (Borowski 177). In his first *Lezione* Calvino clarifies that "il rapporto tra Perseo e la Gorgone è complesso: non finisce con la decapitazione del mostro" (Calvino 9).

It would be tempting to pursue the analogy between Perseus, who keeps the head of the monster hidden and exposes it only to enemies "[che] merita[no] il castigo di diventare la statua di se stesso," and Levi, who shows his tattooed arm to his German chemist colleagues at the end of the work meetings in the postwar period. What is however of most import to this analysis is pursuing,

following the possibilities of “scrittura storico-autobiografica” that Calvino recognizes in the myth, the potential similarity of the solutions adopted by Levi in narrating the Shoah. This is not a reductive overlapping of Calvino’s and Levi’s authorial persona, but rather a probing of their philosophical underpinnings for a possible reciprocal illumination of their individual writing practices. As a matter of fact, in his *Lezione* Calvino does not elaborate his point of departure, “la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere” (Calvino 33), on the theoretical level, but rather leaves it suspended, ending with an emblematic narrator, the same with whom Levi concluded, or nearly, his fictional writing: Franz Kafka.

It is not by chance that Levi translated Kafka and did not *rewrite* the author from Prague in his own stories. He translated Kafka with an ambivalent attitude of attraction and repulsion that he professed honestly in his journalistic writings (Levi 939-41). And it is not surprising that Levi characterizes the unhealthy divergence between himself and the writer from Prague through metaphors that refer to the contact with matter. In the essay “Tradurre Kafka,” Levi describes the “allucinazioni” of the writer from Prague as drawing, unfiltered, from “falde incredibilmente profonde” that the reader feels “pullulare di germi e spore” (Levi 940). The reference in this case is not to the unconscious (even if Levi knows perfectly well that this is a metaphorical field compatible with psychoanalysis and that the reader would recognize it as such), but to hydromechanics. In fact, according to Levi, his own writing works as a “pompa-filtro, che aspira acqua torbida e la espelle decantata: magari sterile” (Levi 940). For Primo Levi the chemist, Kafka embodies Hyle, Dante’s dark forest, opacity, and performs something that is impossible for himself: a possible first-person narrator of the monsters created by Doctor Leeb. In Kafka Levi discovers not only the limits of appropriating the voice of another through writing, but also the limits of reducing one’s own existential burden through the authorial discourse of literature. Then it is not surprising that Levi describes, in his relationship with Kafka, the antithesis of his usual attitude, which is the antithesis of Perseus’ strategy. “Kafka comprende il mondo,” Levi maintains, “con una chiaroveggenza che stupisce,

e che ferisce come una luce troppo intensa: spesso si è tentati di interporre uno schermo, di mettersi al riparo; altre volte si cede alla tentazione di fissarlo, e allora si rimane abbagliati” (Levi 940).

I described Levi’s need to hide behind the words of others not just as a parodic mask but also as a strategy aimed at turning upside down the cultural roots of the words themselves. The existential thread, the one Calvino himself left deliberately hanging, confusing its possible outcomes with the ambiguous allusions to Kafka, remains open. And what if hiding behind the words of others were not just a strategy against “turning to stone” but further concealed Levi’s attempt at self-erasure? As if he wanted to obliterate his own body and its very weight to become pure voice and, without the weightiness of the world, be free to lift himself in flight?

Levi seems to vacillate continuously on this point. As he feels that the most conspicuous attribute of his own body is no longer his weight but his natural history: the tattoo inflicted upon him in Auschwitz. Subtracting weight to his own body through flight means canceling out the indelible signs (not only his tattoo) of an experience that makes him as heavy as stone. The metaphor of flight would go well beyond, then, the Leopardian “invidia degli uccelli,” as it would mean disconnecting oneself from the opaque materiality, from the burden of the body-memory.

In his little-known, but at this point surprisingly significant article published in *La Stampa* on December 24 1985, Levi explains this connection. The opportunity is provided by the televised images of astronauts, but his reflection in the text takes another course. It is not by chance that the title of the article is “L’uomo che vola.”

Purtroppo non ho più l’età per partecipare, ma l’esperienza che proverei più volentieri sarebbe quella di trovarmi, anche solo per qualche minuto, sciolto dal peso del mio corpo. Non che questo sia eccessivo (oscilla entro un intervallo più che ragionevole), tuttavia provo un’invidia intensa per gli astronauti senza peso che per avarissimi istanti ci è concesso di vedere sui teleschermi. (Levi 974-76)

“L’uomo che vola” develops the theme of *abaria*, the experience of corporeal weightlessness, by unfolding its possible consequences but also to affirm that such a decidedly “non terrestre” experience is strangely familiar to us as it has been probably lived through in “un sogno giovanile” (Levi 975); and maybe it was with the help of a youthful dream, Levi continues, that Dante could imagine his flight on the back of Geryon in Canto xvii of *Inferno*. In it, “inconsapevolmente, ha riprodotto... l’universale sogno del volo senza peso, a cui gli psicanalisti attribuiscono significati problematici e inverecondi” (Levi 975). In describing the plausibility of the Dantean reconstruction of Geryon’s flight, Levi depicts the character as:

immaginario e insieme splendidamente reale... Dante, all’inizio, se ne dichiara spaventato, ma poi quella magica discesa su Malebolge sequestra tutta l’attenzione del poeta-scienziato, paradossalmente intento allo studio naturalistico della sua creatura fittizia. (Levi 975-76)

It is difficult to deny the impression that this passage is not about Dante but about Levi himself. Or, better, it is a passage where Levi describes Dante *as a model* for his own writing strategies (or the strategies of *his* imagination). Once again the Turinese writer uses the classical literary archive (but also his scientific-technical knowledge), as a diaphragm to relate his experience, his painfully recurring dream. Always extremely controlled in his choice of vocabulary and of examples for his reasoning, Levi nevertheless opens a breach. He allows a spore to germinate, referring back to a dimension that the filtering pump of his writing did not filter out. Right at the moment of introducing Dante, Levi describes *abaria* as “*persistentemente sognata*,”¹⁴ an adverb expressing excess, decidedly unjustified, both in the context of his reasoning and in that of a supposed “universal dream,” in which Dante serves as illustrious spokesperson. Here Levi seems to project his personal malaise on a universal level. Honest even in this moment, Levi speaks ironically about possible psychoanalytic interpretations, as he is fully aware of how any reference to an irrational elsewhere

is yet another attempt at covering over. Being “stanco di finzioni,” like the protagonist of one of his stories, Levi could still find, in the metaphor and the dream of flight, the sublimation of his own self-erasure.¹⁵ Of his attempt to become pure voice, an almost “aerial” point of view in his writing.

In fact, the “aerial” perspective, wide enough to embrace the entire reality of the camp, is also central to his last work, *I sommersi e i salvati*. Returning after forty years to the powerful material of *Se questo è un uomo*, Levi adopts this new perspective in the attempt to understand and to re-read, from a more objective distance, the experiences and memories of the Lager. It is a matter of finding an observatory from which to distinguish “un orizzonte più esteso” (Levi 1002), as the internal gaze, immediate and close, does not allow one to understand the complexity of the phenomenon. Does the right distance from which we can observe and understand Auschwitz exist? Levi is aware of the methodological contradiction of his operation: the further away the perspective, the more one’s gaze becomes distorted, altered. As in modern science, the subject who arranges and carries out the experiment becomes part of that very same experiment. In order to complete his testimony, or at least not to interrupt the conversation on the camps, Levi is forced to relinquish *abaria*, a search for weightlessness that ultimately coincides with the self-erasure of his own body. The fictions on which his own voice is built do not hold up, to the detriment of the truth of his own assertions. As in the complex myth narrated by Calvino, Perseus cannot be light if not while sustaining the weight of the Gorgon. The dream of flight and of the loss of weight find, then, its constituent limit and its counterpart in the statute of the witness on the literary, historical, and ontological level. It finds them in the voice that says “I” in order to reiterate the story inscribed on the body, in the biological remains that precede the articulation of thought and language and that testify to every language through its very own opacity.

In a 1977 article entitled “I nostri sogni,” quoting Monsignor Della Casa, Levi observes that “i nostri sogni possono essere gravidi di significato, o almeno di emozione, per noi, ma sono sempre puri e noiosi non-sensi per il nostro interlocutore. Perciò chi li ‘recita’ è

molesto all'interlocutore" (Levi 931). Despite this statement, dreams return *persistently* in Levi's work and play a significant role, but for what they conceal rather than for what they reveal. As if scorning the idea of becoming a nuisance to his readers, Levi's dreams refract the narrative, projecting his unresolved imagination on the convex and deforming surface of his writing, like the witches represented of Goya's *Los Caprichos*, who repeat "if day breaks, let us leave" (Canguilhem 141). Modesty, undeniably an ethical quality of Levi's writing, helped him find his voice in his testimony, but also to hide it behind that of others, a strategy that strengthened his role of narrator-witness. It is in the experience of being turned upside down that the constituent form and creative function of Levian knowledge and irony join together to make sense of that absurd upside down world that is Auschwitz. An experience that Levi was able to communicate by overturning the epistemological foundations of the languages and images that constituted his main cultural references, the natural sciences and the Western literary tradition.

Levi's work is not a parody of the knowledge that imagined and then produced Auschwitz. It is rather the attempt to create a space for rebuilding knowledge after the *Zivilisationsbruch*, the "break of civilization." Such a space can come to being only if preceded by the historical validation of the offense, if accompanied by the stubborn persistence of memory, and if nourished by the anthropological overturning as a mode of interpretation of its constituent moments. Once again Levi's call to clarity in a literary and cultural setting is the ethical moment that demands reciprocity rather than a concrete strategy of formal representation.

The supposed clarity and order of Levi's writing, as well as of literature itself, can be considered, like Perseus' shield, a mirror from which to observe the Gorgon while resisting her petrifying gaze. Does the Gorgon herself possess a voice? Does she possess her own constitutional language? Levi's unsolvable problem is, then, that of translating for us readers, and not just for Pikolo, the Dantean Ulysses into an ontological alterity, an alterity that he himself defines as "contro-umana." Levi's strength, like Perseus', resides, as Calvino wrote, "in un rifiuto della visione diretta... ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato

di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello” (Calvino 9).

Franco Baldasso

NEW YORK UNIVERSITY

ENDNOTES

¹ Quoted from Jonathan Usher (94).

² In spite of the different registers, three of Levi’s stories - “Lavoro creativo” and “Nel parco” published in *Vizio di forma* and “La ragazza del libro” in *Lilit e altri racconti*—have precisely this theme as their narrative center, probably raised privately by some of his prison companions after a first reading of *Se questo è un uomo*.

³ Despite the many interpretations of this passage, an indication toward its reading comes from Levi himself, who in an interview, amidst some hesitation, alludes to it: “il senso di Auschwitz, in quel momento – poi è una cosa non elaborata, e che non sottoscriverei; l’ho lasciata così per aria, perché non l’ho mai elaborata e neanche ne sono tanto sicuro – ma che Auschwitz fosse la punizione dei barbari, della Germania barbarica, del nazismo barbarico, contro la civiltà ebraica; cioè fosse la punizione dell’audacia, così come il naufragio di Ulisse è la punizione di un dio barbaro per l’audacia dell’uomo.” Primo Levi, “Conversazione con Daniela Amsallem,” in *Primo Levi*, ed. Marco Belpoliti, *Riga* 13 (60).

⁴ On the possibility of the *Commedia* as a literary reference for testimonies of the Shoah, Lawrence Langer comments, with particular emphasis: “A world by the withdrawal of spiritual possibility is unusual, though not unique, in the history of literature; but the demonic powers that trod this God-abandoned landscape, and the acts carried out at their behest and under their supervision, tinted everything with an unfamiliar hue of death that even Dante’s *Inferno* failed to reflect” (42).

⁵ As quoted in Enzo Traverso (211), “Like the pyramids or the Acropolis, Auschwitz is the deed, the sign of man. By now the image of man is inseparable from that of a gas chamber.” The original French was published in Georges Bataille (11: 226).

⁶ Yet, although similar in form, the two operations are almost opposite in their ends, as I will clearly point out later. For Levi the hammering “Hier ist kein warum,” repeated on and on in *Se questo è un uomo*, is the standpoint of his speculations throughout his work (Cattaruzza, Flores, Levis Sullam, Traverso 426).

⁷ However, the only true punishment that Levi thinks can be appropriate for the “specialista nella questione ebraica” tried in Jerusalem in 1960, would be that of being able to relive all the deaths, the millions of deaths that he caused, as Levi writes in a poem entitled “Ad Adolf Eichmann” (540). It is not a matter of *contrappasso*, but of another case of Levian upside down turning.

⁸ See Primo Levi, *Il sistema periodico*, in *Opere*, I.

⁹ “Si tratta, piuttosto, di arretrare talmente il significato del termine ‘uomo,’ che

il senso stesso della domanda ne risulta interamente trasformato” (Agamben 52).

¹⁰ “Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo” (Levi, *Opere*, I:20).

¹¹ The story “Capaneo” is found in the collection *Lilit e altri racconti*, the poems noted here are in *Ad ora incerta*. Both volumes are now in the second volume of Levi’s *Opere*.

¹² See Nancy Harrowitz “Primo Levi’s Science as ‘Evil Nurse’” (59-73).

¹³ In this regard, see two remarkable essays: Nancy Harrowitz, “‘Mon maître, mon monstre’” (51-64) and Farneti (724-40).

¹⁴ Emphasis added.

¹⁵ Many of Levi’s stories have a similar tone: the already mentioned “Lavoro Creativo” (“Creative Work”), as well as “Nel Parco” (“In the Park”), “Il Passa-muri” (“Through the Walls”), and “La ragazza del libro” (“The Girl in the Book”). “Lavoro Creativo” and “Nel Parco” are included in the collection *Vizio di forma*, in the first volume of *Opere*; “Il Passa-muri” and “La ragazza del libro” are included in *Lilit e altri racconti*, in the second volume of *Opere*.

WORKS CITED

Agamben, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz: L’archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

Améry, Jean. *At the Mind’s Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Bataille, George. “Sartre.” *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1988.

Belpoliti, Marco. *Primo Levi*. Milano: Mondadori, 1997.

---, a cura di. *Primo Levi. Riga*, 13. Milano: Marcos y Marcos, 1997.

---. “Se questo è un sogno. Sogni, incubi e risvegli nell’opera di Primo Levi.” *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*. A cura di Enrico Mattioda. Torino: Franco Angeli, 2000. 59-74.

Belpoliti, Marco and Gordon, Robert S. C. “Primo Levi’s Holocaust Vocabularies.” *The Cambridge Companion to Primo Levi*. Ed. Robert S. C. Gordon. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 51-65.

Borowski, Tadeusz. *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*. New York: Penguin Books, 1992.

Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Mondadori, 1993.

Camon, Ferdinando-Levi, Primo. *Conversazione con Primo Levi*.

- Milano: Garzanti, 1991.
- Canguilhem, George. *Knowledge of Life*. New York: Fordham University Press, 2008.
- . *Il normale e il patologico*. Torino: Einaudi, 1998.
- Diner, Dan. *Beyond The Conceivable. Studies on Germany, Nazism, and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Eksteins, Modris. *Rites of Spring: The Great War and the Birth of Modern Age*. Boston: Houghton Mifflin, 1989.
- Farneti, Roberto. "Of Humans and Other Portentous Beings: On Primo Levi's *Storie Naturali*." *Critical Inquiry* 32, 4 (Summer 2006): 724-40.
- Ferrero, Ernesto. *Primo Levi: Le opere, i giorni*. Torino: Einaudi, 2007.
- Gordon, Robert S.C., ed. *The Cambridge Companion To Primo Levi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- . "Per una storia naturale della distruzione: Levi e De Benedetti tra medicina e memoria concreta." *Voci dal mondo per Primo Levi: In memoria, per la memoria*. A cura di Luigi Dei. Firenze: Firenze University Press, 2007.
- . *Primo Levi's Ordinary Virtues*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Gunzberg, Lynn. "Down Among the Dead Men: Levi and Dante in Hell." *Modern Language Studies* 16 (1986): 10-28.
- Harrowitz, Nancy. "'Mon maître, mon monstre': Primo Levi and Monstrous Science." *Monsters in The Italian Literary Imagination*. Ed. Keala Jewell. Detroit: Wayne State University Press, 2001. 51-64.
- . "Primo Levi's Science as 'Evil Nurse': The Lesson of Inversion." *Memory and Mastery: Primo Levi as Writer and Witness*. Ed. Roberta S. Kremer. Albany: SUNY Press, 2001. 59-73.
- Ioli, Giovanna, a cura di. *Primo Levi: memoria ed invenzione*. San Salvatore Monferrato: Edizioni della Biennale 'Piemonte letterario,' 1995.
- Kafka, Franz. *Il processo*. Translated by Primo Levi. Torino: Einaudi, 1983.
- Langer, Lawrence L. *The Holocaust and the Literary Imagination*.

- New Haven: Yale University Press, 1975.
- . "Legacy in Gray." *Preempting the Holocaust*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Levi, Primo. *Opere 1-2*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997.
- Levi Della Torre, Stefano. "Vicino e lontano." *Zone di turbolenza*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Levis Sullam, Simon. "Figure della memoria ebraica di Auschwitz." *Storia della Shoah, vol. IV. Eredità, rappresentazioni, identità*. A cura di Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso. Torino: UTET, 2006.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Lingua e scrittura in Levi." *Primo Levi: un'antologia della critica*. A cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 1997.
- Samuel, Jean and Dreyfus, Jean-Marc. *Il m'appelait Pikolo: un compagnon de Primo Levi raconte*. Paris: Laffont, 2007.
- Tesio, Giovanni. *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento: da Giovanni Faldella a Primo Levi*. Roma: Bulzoni, 1991.
- Thomson, Ian. *Primo Levi: A Life*. London: Hutchinson, 2002.
- Traverso, Enzo. *Auschwitz e gli intellettuali*. Bologna: Il Mulino, 2004.
- Usher, Jonathan. "'Libertinage' Programmatic and Promiscuous Quotation in Primo Levi." *Primo Levi: The Austere Humanist*. Ed. Joseph Farrell. New York: Peter Lang, 2004.
- White, Hayden. "Figural Realism in Witness Literature." *Parallax* 10, 1 (2004): 113-24.

Tra i sorrisi di Primo Levi: Alcuni appunti sugli aspetti comici e umoristici de *La tregua*

La tregua: fenomenologia della libertà ritrovata o lenta rinascita dell'uomo e della sua umanità dopo la discesa agli inferi. Questa potrebbe essere una delle tante possibili interpretazioni di un romanzo che offre al lettore molteplici chiavi di lettura. Non solo "testimonianza" di esperienze personalmente vissute e sofferte dall'autore, non solo biografia o racconto di un'odissea, di un *nostos*, fatto ripercorrendo il filo, ri-tracciando le tracce della "dolorosa memoria," che questa volta non lascia spazio all'epica. Non solo tutto ciò. Sono passati circa quindici anni tra la pubblicazione del primo romanzo, avvenuta nel 1947, e quella del secondo, pubblicato da Einaudi nel 1963, e molte cose sembrano essere cambiate. Se per alcuni critici (Insana 23; Cannon 1; Mengaldo 188), *La tregua* non è altro che il racconto dell'avventura picaresca che segna il ritorno a casa, non si può ignorare che la diversità tra i due romanzi vada ricercata anche negli effetti dovuti all'ampio margine di tempo che li separa. Gli anni in cui sono stati scritti, i temi proposti, e l'influenza delle esperienze letterarie contemporanee all'autore, unite alla sua esperienza personale di uomo, di scrittore e di lettore, sembrano essere, infatti, alcuni dei motivi grazie ai quali si potrebbe tentare di cogliere la "differenza" che caratterizza i due testi.

Questo, dunque, il punto di partenza del presente saggio che si pone l'obiettivo di compiere un tentativo di allargamento delle prospettive finalizzato ad esaminare e giustificare la presenza della vena umoristica e fantastica nel viaggio di ritorno dal Lager, viaggio che, nell'immaginario collettivo, è pressoché impossibile intendere in linea con l'umorismo o la fantasia.

La tregua inizia nello stesso punto in cui *Se questo è un uomo* si conclude: mentre Charles e Primo stanno trasportando il cadavere di Sómogyi nella fossa comune, arriva una pattuglia di soldati russi (*Se questo è un uomo* 181; *La tregua* 10). Ma se nella *fictio* la narrazione riprende dal punto in cui era stata interrotta, nella realtà si interpongono "anni di rielaborazione, di ripensamenti, di nostalgie anche" (Tosi 121). L'implicito "patto" con il lettore, che si viene a creare grazie alla ripresa del racconto, all'anello di congiunzione tra

Se questo è un uomo e *La tregua*, non azzera, quindi, le profonde differenze esistenti tra i due romanzi. Avviene proprio il contrario: le differenze sembrano essere amplificate proprio a causa del fatto che il secondo romanzo riparte laddove il primo si era concluso. Il dialogo riprende, dunque, ma strada facendo si colora di altri toni e si nutre del vigore della narrazione orale, caratteristica peculiare degli scritti di Levi che, nell'intervista rilasciata a Grassano, afferma: “[M]i piace raccontare le mie cose. E infatti le racconto, in maggior misura quelle che mi sono successe veramente, o anche quelle che mi vengono raccontate. A riraccontarle mi pare di allinearli con una dinastia millenaria che risale addirittura ai racconti popolari che ci sono in Africa e in Asia... il piacere di raccontare è di molti, non dico di tutti” (178).

Per anni la critica si è occupata soprattutto del Levi testimone, del suo *exemplum morale*, della sua capacità di documentare i fatti del Lager. A causa di questo indiscutibile spessore etico che ha caratterizzato i suoi interventi e le sue opere, si è spesso messa in secondo piano la sua immagine di scrittore, sacrificando l'importanza fondamentale della fantasia e della creatività dalle quali scaturiscono i suoi scritti. I volumi di racconti che seguono la pubblicazione de *La tregua*, infatti, non solo non sarebbero stati immediatamente capiti ed apprezzati, ma vennero intesi come “simpatiche stravaganze, peraltro veniali, in un uomo che aveva dato tali prove della sua temprà morale” (Ferrero viii). Non solo. Come mette in luce Grassano, nel suo saggio intitolato “La musa stupefatta,” la critica sarebbe addirittura arrivata a “scomunicare” con violenza la raccolta di racconti intitolata *Storie naturali*, collocandola nella lista dei libri “da non leggere” (126) e negandone con fermezza il valore letterario.

Secondo un'interessante osservazione di Ferrero, per capire appieno la poliedricità e la complessità dell'opera di Levi sarebbe necessario compiere un percorso a ritroso “partendo dai suoi libri meno frequentati, ma più rivelatori: dalle tre raccolte dei racconti” (xiii). Si tratterebbe, in altre parole, di attuare un processo teso ad ampliare l'immagine stilizzata e monocolora di un autore che è sicuramente molto più complesso, sfaccettato ed imprevedibile di quanto sia stato descritto. Stando alla testimonianza dell'architetto

Eugenio Gentili Tedeschi, infatti, Levi avrebbe da sempre impressionato gli amici non solo per la sua fantasia, ma per la “qualità” (Ferrero xi) di quest’ultima. Nella medesima direzione si colloca l’intervento di Grassano, che legge la presenza del fantastico nelle opere dell’autore torinese non come “una fase transitoria” (“La musa stupefatta” 120), ma come l’elemento costitutivo e generatore dal quale avrebbe origine e attraverso il quale si dispiegherebbe la maggior parte della sua produzione letteraria. Si pensi, a questo proposito, al fatto che il racconto fantastico intitolato “I mnemagoghi,” facente parte della raccolta *Storie naturali*, sarebbe stato scritto nel 1946, vale a dire nello stesso arco di tempo in cui si colloca la stesura del primo romanzo.

La risposta all’apparente frattura, al bipolarismo presente all’interno della sua esperienza letteraria è data dall’autore stesso, che nell’intervista rilasciata a Fadini afferma: “Io sono un anfibio... un centauro (ho anche scritto dei racconti sui centauri). E mi pare che l’ambiguità della fantascienza rispecchi il mio destino attuale. Io sono diviso in due metà... Sono proprio due mezzi cervelli. È una spaccatura paranoica...” (107). Sulla base di questa “spaccatura” si potrebbe giustificare anche l’uso dello pseudonimo Damiano Malabaila, nome con cui l’autore, al fine di pubblicare le *Storie naturali*, da un lato avrebbe sentito il bisogno di camuffare la sua vera identità per nascondere una specie di disagio davanti al lettore, e dall’altro avrebbe manifestato, secondo Grassano, “una sorta di ritegno e di rispetto” (“La musa stupefatta” 121). Ma se si volesse trovare un ipotetico filo di collegamento tra la “spaccatura paranoica,” di cui si è fatto cenno sopra, e l’uso dello pseudonimo, si potrebbe notare con Camon che la necessità di crearsi un’altra identità suggerisca proprio la coscienza di “non essere un autore, ma due: di essere per così dire sdoppiato” (63). Compresenza di diverse nature, dunque, poliedricità, complessità, intrecci di motivi differenti e talvolta contrastanti, “interazione tra pensiero scientifico e narrativa” (Levi Della Torre 245), “classicismo e sperimentalismo” (Mengaldo 199): sono questi alcuni dei motivi caratterizzanti le opere di Levi, motivi che, se nel primo romanzo sono adombrati dall’indiscutibile peso del valore testimoniale e documentario, trovano senza dubbio la loro piena espressione a partire dalla seconda opera in prosa.

La tregua, che secondo Mengaldo costituirebbe “forse il capolavoro di Levi” (188), prende l’avvio da un dato di fatto che si chiama libertà. Essa arriva improvvisamente, e porta con sé il ritorno alla vita, la rinascita che germoglia da un simbolico “disgelo,” come ricorda il significativo titolo del capitolo con cui si apre la prima scena (*La tregua* 9). Ma pur essendo la continuazione del primo romanzo, la seconda opera, al tempo stesso, se ne distanzia fin dall’inizio. Laddove in *Se questo è un uomo* Levi osserva che “venne la notte, e fu una notte tale, che si conobbe che occhi umani non avrebbero dovuto assistervi e sopravvivere” (7), ne *La tregua* nota che “la prima pattuglia russa giunse in vista del campo verso il mezzogiorno del 27 gennaio 1945” (10). Dalla notte al giorno, dunque, ma non senza dolore: il lento cammino di rinascita e riconquista dell’umanità perduta prende l’avvio dalla morte simbolica di Hurbinek, “un figlio della morte, un figlio di Auschwitz” (22), di cui nessuno sa nulla, che “non sapeva parlare e non aveva un nome” (22). Se si parte dalle considerazioni di Lattanzio, che rifacendosi a Benjamin sottolinea l’esclusività del linguaggio umano inteso come espressione dell’essenza spirituale e creatrice appartenente esclusivamente agli uomini (125), la morte di Hurbinek e del suo silenzio potrebbe essere letta non solo come atto di denuncia della bestialità del Lager, ma anche come un momento di passaggio essenziale verso la rinascita del linguaggio, e di conseguenza dell’uomo. Il lettore assiste alla morte della parola segreta di Hurbinek e del suo mancato linguaggio verbale, e si prepara alla catarsi.

Dalla cosiddetta “confusione delle lingue... perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra al volo” (*Se questo è un uomo* 32), si passa al silenzio di denuncia e frattura, simbolicamente rappresentato dalla morte di Hurbinek e, gradualmente, al desiderio di comunicare ed esprimersi in qualsiasi lingua: dal latino al russo, dallo yiddish al dialetto romano, per arrivare al mimo e alla gestualità elementare. Le difficoltà linguistiche ne *La Tregua* si spezzano e si trasformano in ricchezza da condividere tra i membri di una comunità che è cementata con le stesse memorie, le stesse angosce, ma soprattutto lo stesso desiderio di vita e di luce. Secondo l’analisi di Porro si potrebbe intravedere una stretta relazione tra il “disordine vitalistico” (461)

che caratterizza il secondo romanzo di Levi e la novella intitolata *Quaestio de centauris*, facente parte di *Storie naturali*: entrambi, infatti, sarebbero caratterizzati dal caos dal quale la vita cerca di riorganizzarsi, ricominciare e trovare un nuovo equilibrio. A questo proposito si noti il seguente passaggio tratto da *La tregua*:

In quei giorni e in quei luoghi, poco dopo il passaggio del fronte, un vento alto spirava sulla faccia della terra: il mondo intorno a noi sembrava essere ritornato al Caos primigenio, e brulicava di esemplari scaleni, difettivi, abnormi; e ciascuno di essi si agitava, in moti ciechi o deliberati, in ricerca affannosa della propria sede, della propria sfera, come poeticamente si narra delle particelle dei quattro elementi nelle cosmogonie degli antichi. (36)

Se il Lager e la banalità del male hanno stravolto e fatto regredire il mondo al fango primordiale, all'inferno, all'oscurità del caos, la rinascita della vita viene descritta come la ricerca di un equilibrio, di una sede, di una stabilità tra gli atomi. Il recupero di un ordine interiore, delle relazioni con gli altri e con l'ambiente circostante, si attuerebbe, dunque, attraverso l'esperienza del viaggio che, seppur costellato dai ricordi degli orrori passati, è contrassegnato dal vitalismo, dal movimento e dalla libertà d'azione. Si tratta, senza dubbio, di una lenta ascesa dal mondo degli inferi, in cui i protagonisti sembrano riacquistare la vista, l'udito, il gusto, ed in fondo il piacere dei sensi, nonostante la cerimonia iniziale di purificazione del pellegrino, il "bagno... alla maniera russa, a misura umana" (18), faccia riflettere l'autore sulla sottile valenza politica del rito (19). Al senso di vergogna e di angoscia si alterna quello della speranza davanti ai "primi segni della libertà" (15), che a prima vista non si riescono ad interpretare perché si è ancora increduli, o come dice l'autore "smarriti, svuotati, atrofizzati" (13). Ed è proprio nel contesto della libertà ritrovata che si manifesta, in tutta la sua ricchezza, una variopinta galleria di maschere umane, sapientemente rappresentate nei minimi dettagli, nelle sfumature più generali e nelle contraddizioni più evidenti e sottili.

Uno degli aspetti che senza dubbio colpisce il lettore de

La tregua consiste nella straordinaria capacità dell'autore di dar voce alla gioia di vivere, o meglio, alla gioia di ri-vivere, che nasce dalla lenta consapevolezza di essere ancora una volta uomini. Ma a questo punto è necessario precisare che la libertà non deve essere intesa come una forza che azzerava la memoria, le cui tracce sono inscritte in un tatuaggio che prende il posto dell'orologio (*Se questo è un uomo* 21), o costituiscono una "reminiscenza nebulosa" (*La tregua* 196). Il viaggio di ritorno, in altre parole, sembra essere molto più complesso della versione cinematografica proposta da Rosi al pubblico. Tale viaggio, infatti, non avrebbe alcuna pretesa di annullare il passato, che è e sarà sempre presente all'uomo e alla sua storia, come ricordano le parole lapidarie dell'autore: "sentivamo... che nulla mai più sarebbe potuto avvenire di così buono e puro da cancellare il nostro passato e che i segni dell'offesa sarebbero rimasti in noi per sempre" (11).

La memoria dell'offesa è un marchio indelebile, ma non esclude la potenza della vita: ciò significa che la *vis tragica* e la *vis comica* possono coesistere. La comicità non sarebbe, dunque, sufficiente ad annullare la realtà dei fatti dei quali il lettore è testimone consapevole, ma sarebbe proprio la contraddizione tra i fatti rappresentati e la triste verità della quale si è a conoscenza a provocare il riso, un riso liberatorio, che talvolta urta contro le "vestigia della tragedia immane" (*La tregua* 90), mentre altre volte è pura espressione dell'esistenza che si riconcilia con il mondo circostante e riaccende "la gioia di vivere che Auschwitz aveva spenta" (93). Questo giustifica il fatto che, se per alcuni, i toni malinconici e la tristezza costituirebbero gli elementi che contraddistinguono il racconto del viaggio di ritorno (Biasin 260; Tesio 46), per altri, al contrario, sono l'umorismo, l'ironia e la gioia di vivere a dare significato a tale percorso di simbolica rinascita fisica e spirituale (Nystedt 160; Segre 97). Si tratta senza dubbio della manifestazione di una tensione di cui l'autore era ben consapevole e che non aveva alcuna intenzione di sopprimere o di risolvere, come viene sottolineato dal passo seguente, tratto dalla prefazione dell'antologia intitolata *La ricerca delle radici*: "Tutti o quasi i brani che ho scelto contengono o sottintendono una tensione. Tutti o quasi risentono delle opposizioni fondamentali inscritte

‘d’ufficio’ nel destino di ogni uomo cosciente: errore/verità, riso/pianto, senno/follia, speranza/disperazione, vittoria/sconfitta” (xi). Le opposizioni, dunque, farebbero parte del destino dell’uomo e all’autore non resta che rivellarle attraverso la scrittura. Poliedricità, complessità, fantasia, ricchezza di motivi differenti e contrastanti che si intrecciano, trovano un precario equilibrio o urtano: sono questi alcuni degli aspetti che caratterizzano la produzione letteraria di Levi, alla quale è del tutto inappropriato continuare ad offrire una lettura finalizzata solamente all’esperienza del sopravvissuto e del testimone che ha condiviso con il mondo l’orrore della sua tragedia. Come ribadisce Ferrero, Levi è uno scrittore “molto più complesso, stratificato, sofisticato dell’immagine che ce ne siamo fatti e che lui stesso ci ha autorizzato. È un poliedro con un numero di facce tuttora incalcolabili, un pianeta” (x).

L’aspetto tragico e quello comico, dunque, non si escludono e a proposito dell’apparente contrasto tra i due, in occasione di un’intervista fattagli da Tesio, Levi conferma questa ipotesi con le parole che seguono: “forse è proprio questo il motivo che mi fa amare Rabelais, che era un uomo molto serio, studioso, colto, celebre medico, ma che provava gusto nel ridere e nel far ridere... provo piacere a scrivere stramberie, e coltivo l’illusione che il mio lettore provi un piacere corrispondente... mi piace stare al mondo” (186). Secondo le osservazioni fatte da Guglielmi, che segue le linee già tracciate da Bachtin, il riso avrebbe la forza di liberare l’uomo dal peso del passato, dalla chiusura nei confronti del mondo e dalla soggezione (9) che, al contrario, precluderebbero all’individuo la possibilità di aprirsi alla vita e alla rinascita. Attraverso il riso, dunque, l’autore denuncerebbe la sua volontà di rottura dell’unilateralità, smascherando non solo gli aspetti inconsueti e contraddittori della realtà, ma la sua interpretazione della realtà stessa, rivelando così al lettore la relatività, il mutamento continuo e l’assoluta precarietà di qualsiasi categoria epistemologica.

Le situazioni e i personaggi descritti ne *La tregua* esprimono la loro forza attraverso la loro imprevedibilità, che è frutto della grande energia vitale sulla quale sono costruiti i rapporti con gli altri personaggi, con la situazione contingente e con il tempo in cui vivono e agiscono, quasi sospesi tra passato e futuro. Se Levi

tra le sue radici dice di disporre di “input ibridi” (*La ricerca delle radici* vii), affermazione che trova conferma nel suo definirsi “un anfibio... un centauro” (Fadini 107), uno di questi input sarebbe rappresentato dalla lettura e dallo studio di Rabelais, al quale egli dice di sentirsi “legato in modo quasi filiale” (Andreoli 126). A questo punto ci si potrebbe chiedere in cosa consista lo stretto legame tra l’opera letteraria di Rabelais e quella di Levi, tra due scrittori così lontani non solo a causa dei secoli che li separano, ma soprattutto dell’esperienza tragica del Lager che, come una cesura indelebile, ha diviso in due la storia, la coscienza e la memoria dell’intera umanità del ventesimo secolo.

Secondo l’interpretazione di Bachtin, Rabelais sarebbe “l’erede e il coronatore di millenni di riso popolare” (483), che avrebbe avuto, da una lato, la straordinaria capacità di superare i limiti ideologico-verbali del linguaggio, dall’altro, la forza di esprimere tale sconfinamento attraverso il riso e le sue svariate forme: la parodia, l’umorismo, la comicità, lo scherzo, l’ironia (384). L’autore francese, dunque, per mezzo della sua vena creativa sarebbe stato in grado di cogliere le diverse prospettive sul mondo servendosi del linguaggio “non ufficiale,” che avrebbe la forza di liberare l’uomo dal peso di qualsiasi giudizio ideologico (384). Queste considerazioni, unite alle riflessioni con cui vengono introdotte le pagine di *Gargantua e Pantagruelle*, incluse ne *La ricerca delle radici* (87), possono far avvicinare il lettore alla comprensione della presenza del riso all’interno degli scritti di Levi.

L’opera di Rabelais, autore che lo scrittore torinese avrebbe voluto scegliere come padre (Andreoli 126), viene significativamente introdotta dal titolo: “Meglio scrivere di riso che di lacrime” (*La ricerca delle radici* 87). L’autore francese, seguito da Porta, Belli e Schalòm Aleschém, si colloca a capo di uno dei “quattro possibili itinerari” tracciati da Levi ne *La ricerca delle radici* (xii). Il filo conduttore che accomuna questi autori, come indica Levi all’interno di un grafico simile ad un mappamondo che precede l’antologia, è quello della “salvazione del riso” (3), il quale guiderebbe l’umanità in un viaggio che, partendo dal polo di Giobbe, “il giusto oppresso dall’ingiustizia” (5), giunge al polo inferiore, rappresentato dai buchi neri. Ma bisogna ricordare che questo “meridiano” rappresenta

solamente uno dei quattro possibili itinerari, che in sequenza sono: la salvezza del riso (Rabelais, Porta, Belli, Schalòm Aleschém), l'ingiusta sofferenza umana (Eliot, Babel, Celan, Rigoni Stern), la statura dell'uomo (Marco Polo, Rosny, Conrad, Vercel, Saint-Exupéry) e la salvezza del capire (Lucrezio, Darwin, Bragg e Clarke). Nella breve introduzione che accompagna la selezione antologica, Levi scrive:

Nato dagli ozi colti di François Rabelais, monaco, medico, filologo, naturalista, umanista e viaggiatore, *Gargantua e Pantagruel*e prolifera fuori di ogni piano per vent'anni e per mille pagine, per metà robusta buffonata epico-popolare, per metà intriso dell'energia morale di un grande intellettuale del Rinascimento... Il suo mondo, e il suo modo di raccontare, sono incoerenti, capricciosi, multicolori, pieni di sorprese; proprio per questo, il mondo di Rabelais è bello, è pieno di gioia, non domani ma oggi... eppure il savio Rabelais conosce bene la miseria umana; la tace perché, buon medico anche quando scrive, non l'accetta, la vuole guarire: 'Mieux est de ris que de larmes escrire/ Pour ce que rire est le propre de l'homme.' (87)

La riflessione sopra riportata, che ribadisce ancora una volta la profonda ammirazione di Levi per le contraddizioni, gli incroci semantici, l'imprevedibilità e l'energia dello stile rabelaisiano, potrebbe a questo punto essere intesa come una delle possibili chiavi di lettura della presenza di quella vena umoristica e fantastica che colora gli scritti successivi al primo romanzo. Si tratta indiscutibilmente di una vena che, se inserita puramente nel contesto del viaggio di ritorno dal Lager, e decontestualizzata dalla restante produzione letteraria di Levi, rischia di restare incompresa e dare adito a fraintendimenti, semplificazioni e critiche superficiali (Ferrero viii).

Se, infatti, il lettore de *La tregua*, che si ritrova davanti alla descrizione di personaggi kafkiani, o talvolta simili a quelli dipinti da Calvino, si fermasse ad una lettura superficiale del romanzo, potrebbe correre il rischio di rimanere sconcertato e disorientato. Come spiegare la presenza di Cesare, del Moro di Verona, di

Cantarella in perizoma nel bosco o della vecchia bottegaia che ha scritto ad Hitler, in un romanzo che per alcuni è semplicemente legato “all’esperienza drammatica del Lager e al ritorno a casa” (Guidi 65)? Sulla base delle considerazioni fatte finora, una possibile interpretazione potrebbe essere data, come sottolinea Ferrero in linea con Grassano, da una lettura attenta e consapevole del ruolo determinante giocato dalla fantasia all’interno della vasta produzione letteraria di Levi, che rivelerebbe come il fantastico sia una “predisposizione genetica” (xi) dell’autore. Ma non solo. A ciò non si può non aggiungere la sua consapevolezza di essere “centauro... diviso in due metà” (Fadini 107), e l’influenza di una delle radici in cui egli stesso si riconosce: Rabelais.

Comprendere la complessità degli scritti di Levi e le sue apparenti contraddizioni, che, come sopra ricordato, sono state lette da alcuni critici come “simpatiche stravaganze, peraltro veniali in un uomo che aveva dato tali prove della sua tempra morale” (Ferrero viii), significa, quindi, compiere una sorta di processo a ritroso. Si tratta di partire dai suoi scritti meno noti e fare riferimento anche alle interviste e all’insistenza con cui l’autore tenta costantemente, con ferma lucidità, di ridefinire la propria immagine per “scrostarla” dal peso della responsabilità che, secondo Baldasso, il pubblico gli ha affidato a partire dal primo romanzo (45).

Il fatto che Levi ribadisca ne *La tregua* che “[n]on è dato all’uomo di godere gioie incontaminate” (215) e che “[g]uerra è sempre” (57), non significa, infatti, che egli neghi all’uomo la possibilità di rinascere e di riconciliarsi con il mondo (*La tregua* 93) nel momento in cui riscopre di essere libero e vivo: in questo consiste la straordinarietà di uno dei messaggi che Levi vuole trasmettere al lettore. La libertà, dunque, avrebbe la capacità di portare con sé il germoglio del riso, che è vita e forza elementare, e che accomuna gli uomini al di là di ogni barriera razziale e linguistica. Come giustamente fa notare Segre, l’abbandono all’avventura, alla spontaneità, al gusto di mangiare, e al piacere di raccontare, sembra essere amplificato dalla consapevolezza di aver sfiorato da vicino l’abisso della morte (98). E tale osservazione trova conferma nelle seguenti parole di Levi: “Ad ogni passo ci imbattevamo nelle vestigia della tragedia immane che ci aveva sfiorati e miracolosamente risparmiati” (90).

Passato e futuro si intrecciano nella tela del presente in cui, a poco a poco, germoglia una nuova umanità che, segnata, violentata, battuta dagli eventi, sospesa tra l'andata ed il ritorno, è alla ricerca di un ordine precario e di una sua sede, ed è soprattutto viva ed aggrappata alla vita. Ed è proprio attraverso questo bisogno di riappropriarsi della propria esistenza, attraverso lo sforzo di esprimersi a tutti i livelli, che si può trovare la conferma della presa di coscienza di "esistere," di "esser-ci," presa di coscienza che si rivela sottoforma di manifestazioni diverse, ma prima di tutto attraverso il desiderio di riprendere possesso della propria quotidianità elementare, fatta di due elementi che sembrano essere congeniti all'uomo: le parole e le azioni.

A proposito della parola, gli studi di Mengaldo che, come già ricordato sopra, considera *La tregua* "forse il capolavoro di Levi" (188), mettono in evidenza come il classicismo e lo sperimentalismo dello scrittore siano strettamente intrecciati (198) e si rincorrono quasi ludicamente dando forma ad uno spettacolo espressivo *sui generis*, uno spettacolo che a partire dall'azione si trasferisce nella scrittura. L'intersecarsi di lingue diverse, l'uso del dialetto, la precisione quasi scientifica nella scelta del lessico, gli alicismi, l'uso delle "figure ossimoriche a tre elementi" (Mengaldo 234), il gusto per l'oralità, sembrano essere ancora una volta la conferma del bipolarismo di Levi scienziato e scrittore, di cui si può trovare conferma nella sopra citata intervista fattagli da Fadini nel 1966 (107) ed in quella di Tesio, in cui, a distanza di quindici anni, l'autore ribadisce gli stessi concetti. Queste le sue parole: "Io credo proprio che il mio destino profondo (il mio pianeta, direbbe don Abbondio) sia l'ibridismo, la spaccatura. Italiano, ma ebreo. Chimico, ma scrittore. Deportato, ma non tanto (o non sempre) disposto al lamento e alla querela" (Tesio 186). Tale "spaccatura," che si rivela a diversi livelli all'interno dei suoi scritti, giustificherebbe i giochi di chiaro-scuro continui tra il riso ed il pianto, la comicità e la riflessione, la comunicazione, l'azione imprevedibile ed il pericolo dell'incomunicabilità. Come mette in luce Baldasso, in molte opere di Levi, l'ombra incombente dell'afasia sembra essere segnalata dalla presenza ricorrente dell'immagine del cerchio (176). Ne *La tregua*, in particolare, tale presenza si espliciterebbe nel capitolo intitolato "Teatro" (206), nel momento

in cui un curioso personaggio, “simile al celebre ‘Bibendum’ dei pneumatici Michelin” (207), traccia un cerchio di gesso intorno ad un immaginario pidocchio prima di togliergli la vita. Si tratta di un’immagine dalla quale senza dubbio scaturisce immediatamente il riso, ma occorre precisare che, se ad essa si associa il ricordo del cerchio tracciato dalle SS intorno ai prigionieri, sul quale l’autore si sofferma in *Se questo è un uomo* (13), si ottiene un effetto doppio: lo spettacolo, da comico, si trasforma in umoristico. Il lettore, in altre parole, sembra essere invitato da Levi a riconoscere “i lati *dolorosi* della gioja e i lati *risibili* del dolore umano” (Pirandello 38-39), quei lati apparentemente contraddittori che costituiscono il vero e proprio punto nodale intorno al quale Pirandello sviluppa la sua teoria sull’umorismo. Secondo tale teoria, se il comico è il puro e semplice *avvertimento del contrario*, che provoca la spontaneità del riso, l’umorismo nascerebbe nel momento immediatamente successivo, nell’istante in cui interverrebbe la riflessione, dalla quale scaturisce il *sentimento del contrario* (178). E sarebbe da questa esistenziale contraddizione, che fa sì che elementi opposti coesistano ed in qualche modo si scontrino e si urtino frammentandosi e creando un effetto di sconcerto in chi assiste alla scena, che si rivela, secondo Pirandello, “la vita nuda” (224).

A partire da queste considerazioni si potrebbe dire che la parola di Levi, dando vita al contrasto tra “i lati *dolorosi* della gioja e i lati *risibili* del dolore umano” (38-39), si voglia esibire davanti agli occhi del lettore, che rimane sorpreso, travolto dalla presenza delle contraddizioni, che non si risolvono in un processo dialettico, ma si accumulano in modo latente o evidente, al fine di esprimere il piacere del gioco disinteressato, dello “strano,” del “bizzarro.” Il risultato di questo tipo di scrittura si manifesta nella messa in scena di situazioni umoristiche che spesso sconfinano negli spazi del surreale. Si pensi, a questo proposito, alla mancata organizzazione del viaggio di ritorno, alla “rotta... invertita” (*La tregua* 232), disordinata, confusa, priva di “autorità a bordo” (222), o alla distribuzione dei rubli, che avviene “tumultuosamente tra le due e le sei del mattino... secondo criteri imperscrutabili o a caso” (213). Le false partenze, i dubbi, i ritardi inspiegabili, che rendono l’intero viaggio “labirintico” (60), e “la situazione... confusa e snervante”

(232). A proposito di surreale, si deve notare che tra le pagine de *La tregua* si avverte la presenza di spunti di kafkiana memoria. Su questa linea possono collocarsi le descrizioni del ragionier Rovi, che simile ad un “ragno costruisce la sua tela” (67), e l’immagine della Casa Rossa, le cui scale vengono descritte come segue:

Della Casa Rossa le scale costituivano l’elemento più ossessivo. Se ne trovavano in abbondanza, nello sterminato edificio: scale enfatiche e prolisse che conducevano ad assurdi stambugi pieni di polvere e di ciarpame: alte strette irregolari, interrotte a metà da una colonna... memorabile fra tutte, lungo una delle facciate, uno scalone ciclopico, che saliva per quindici metri da un cortile invaso dall’erba, con scalini alti tre metri, e non conduceva in nessun luogo. (167-68)

Non è un caso, del resto, che il lettore possa avvertire la presenza di Kafka tra le pagine di Levi, se si tiene presente che l’autore torinese, vent’anni dopo la pubblicazione de *La tregua*, si dedica alla traduzione in italiano del *Processo* che, pubblicata nel 1983 da Einaudi, gli sarebbe costata “uno stato di profonda depressione” (Greer 75). Ma se Kafka rappresenterebbe per l’autore torinese il pericolo della scrittura oscura (Baldasso 162-63), la vocazione alla comunicazione chiara ed il piacere di raccontare sembrano voler scongiurare a tutti i costi tale pericolo.

Il tono vivace e divertito della caricatura si rivela essere uno degli strumenti attraverso i quali sono descritti i frequenti episodi ai limiti del reale, che si arricchiscono di particolari resi straordinari anche grazie all’ironia e al linguaggio provocatorio dello scrittore. L’incontro con il soldato russo, ad esempio, che tenta di dare lezioni di lingua a Levi mentre sta sbucciando le patate, che teme gli vengano sottratte (*La tregua* 191-92), o gli incontri con i compagni di camerata, che sfilano tra le pagine del libro facendo sfoggio dei loro tratti robusti e genuini. Primo tra questi è il Moro di Verona, nel cui petto “ribolliva senza tregua una collera gigantesca ma indeterminata” (114), bestemmiatore incallito che “[b]estemmiava in continuazione, ma non macchinalmente; bestemmiava con metodo e con studio, acrimoniosamente, interrompendosi per

cercare la parola giusta, correggendosi spesso, e arrovellandosi quando la parola giusta non si trovava: allora bestemmiava contro la bestemmia che non veniva” (115). A lui segue Trovati, “detto Tramonto” (116), nei discorsi del quale “il vero, il possibile e il fantastico erano intrecciati in un groviglio vario e inestricabile” (116). Ma ci sono anche Cravero, il torinese che “conosceva bene tutte le galere d’Italia” (118) e Cantarella che, rifugiatosi nel bosco, e “vestito soltanto di un perizoma... fabbricava pentole e padelle con grande abilità e diligenza religiosa” (176-77).

A proposito di questi personaggi e situazioni “sospese” tra la realtà e la fantasia, si rende necessario aprire una parentesi sul rapporto tra Levi e gli scrittori a lui contemporanei, in particolare sul suo rapporto con Calvino. In una lettera datata 22 novembre 1961, scritta da quest’ultimo all’amico torinese si legge: “Caro Levi, ho letto finalmente i tuoi racconti... Il tuo meccanismo fantastico che scatta da un dato di partenza scientifico-genetico ha un potere di suggestione intellettuale e anche poetica... Il tuo umorismo e il tuo garbo ti salva molto bene dal pericolo di cadere in un livello di sottoletteratura... Certe tue trovate sono di prim’ordine... Insomma, è una direzione in cui ti incoraggio a lavorare...” (Calvino 383). La lettera, in cui Calvino esprime l’apprezzamento sincero nei confronti del collega scrittore, e che precede di soli due anni la pubblicazione de *La tregua*, potrebbe offrire al lettore una conferma delle possibili influenze linguistiche reciproche tra i due scrittori, come mette in luce Bertone nel suo “Italo Calvino e Primo Levi” (184-85). La morte di Calvino, che precede di due soli anni quella di Levi, viene commentata da quest’ultimo con le seguenti parole: “I parenti non si scelgono; gli amici, i compagni di itinerario, invece sì. Ero legato ad Italo da un legame sottile e insieme profondo... La sua così immatura scomparsa lascia un vuoto pieno di angoscia” (“Calvino: con la chiave della scienza” 29). Sulla base delle osservazioni finora fatte, che hanno il fine di mettere in luce i profondi legami tra le situazioni ed i motivi fantastici, umoristici o puramente comici che *La tregua* condividerebbe con le opere degli scrittori contemporanei al suo autore, l’opera di Calvino, dunque, sembra riscontrare un interesse decisamente positivo da parte di quest’ultimo.

A partire dalla considerazione del fatto che sarebbe

improponibile ed assurdo offrire con precisione una singola risposta alla varietà delle situazioni umoristiche, fantastiche, surreali, o puramente comiche, presenti nel secondo romanzo di Levi, alle quali si è finora tentato di dare una spiegazione basata sulle interviste, sul suo “bipolarismo,” e sul suo legame con scrittori a lui vicini e lontani, si rende necessario aggiungere altre due possibili “chiavi interpretative.” Nell’intervista rilasciata a Paoletti nel 1963, a proposito de *La tregua*, lo scrittore afferma: “Perché l’ho scritto?... La storia della *Tregua* è la storia dei racconti che ho fatto per anni, invariabilmente, agli amici, ai pochi amici che ho qui a Torino, vecchi amici di scuola, sa, ai caffè, a casa mia, passeggiando sul Lungo Po, e mi dicevano sempre perché non li pubblicavo” (102). Senza dubbio in queste parole si trova la conferma del valore che l’oralità assume negli scritti di Levi: come punto di partenza e di arrivo. Partendo dal gusto di parlare e raccontare storie, che sembrano poter essere montate e smontate ludicamente da un autore che è innanzitutto narratore orale, egli arriva ad affermare la forza del racconto attraverso la voce stessa dei suoi protagonisti, che si trasformano, a loro volta, in abili narratori orali. Grazie a questo procedimento, che conferma la teoria di Bachtin del romanzo inteso come “pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate” (71), la lingua de *La tregua* si fa spettacolo e si colora. La presenza del dialetto, che caratterizza Cesare ed il suo campo d’azione, i colloquialismi, gli intrecci di parlate diverse, la comunicazione che sembra espandersi in tutte le direzioni, la coesistenza di “classicismo e sperimentalismo” (Mengaldo 199), non solo hanno l’effetto di produrre un “vero *pastiche* linguistico” (Grassano “La musa stupefatta” 143), ma avrebbero il potere di amplificare il riso e le sue sfumature. La sensibilità linguistica di Levi e l’ironia “sorniona,” che diventano spesso veicolo del messaggio dell’autore, si servono della contaminazione continua del linguaggio, che produce il risultato di smontare qualsiasi categoria epistemologica/gnoseologica prestabilita.

Che lingua parla Cesare? “Non aveva assolutamente bisogno di interprete: parlava soltanto italiano, anzi romanesco, anzi ancora, il gergo del ghetto di Roma, costellato di vocaboli ebraici storpiati” (*La tregua* 95). Grazie a questo “italiano-romanesco-gergo del ghetto

ebraico,” Cesare mette in atto le sue scorribande in terra straniera e rivela la sua mentalità che, non essendo presentata e descritta da un narratore onniscente, sembra prendere vita e costruirsi da sé attraverso l’articolarsi creativo del linguaggio stesso. E Levi, a questo proposito, conferma che una delle sue finalità di scrittore sarebbe stata proprio quella di evitare l’appiattimento dei caratteri (Grassano, “Conversazione con Primo Levi” 171). Il “mancato” livellamento verrebbe realizzato attraverso due operazioni: la prima consistente nell’uso di un linguaggio connaturato al personaggio, e la seconda attraverso l’attenzione al momento in cui si allude al personaggio stesso o si riflette sulla sua azione. Ne *La tregua*, fa notare l’autore a Grassano, quando si parla di Cesare e, dunque, non solo quando Cesare parla, il narratore si appropria del linguaggio del personaggio per descrivere la situazione e l’azione. Gli esempi che si potrebbero citare sono numerosi, ma si osservi il passo seguente, in cui viene descritta la vendita della camicia bucata al mercato di Katowice: “Tu, panzone, - disse: - quanto mi daresti per ’sta cosciuletta?” (96), chiede Cesare, e il narratore osserva: “Il panzone rimase interdetto. Guardava la ‘cosciuletta’ con desiderio” (96). Lo scrittore sembra divertirsi, dunque, e giocare con un linguaggio che subisce una metamorfosi continua e si mimetizza inaspettatamente sorprendendo il lettore.

Nonostante Levi non abbia mai pubblicato un saggio in cui venga illustrata dettagliatamente la sua poetica dell’umorismo, che si può solo tentare di dedurre mettendo insieme le informazioni tratte dalle interviste e dalla sua produzione letteraria, non si può negare il grande spazio che egli riserva al ludismo verbale e alle situazioni che superano i confini del reale. Il suo umorismo potrebbe dunque essere associato anche al fantastico, ed in particolare alla fragilità della dicotomia tra reale e irreali, nelle cui pieghe si rivela spesso lo “strano.” Nelle opere ricollegabili a questo motivo, secondo Todorov, “si narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo e nell’altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, singolari, inquietanti, insoliti e che, per questa ragione provocano nel personaggio e nel lettore una reazione simile a quella che i testi fantastici ci hanno resa familiare” (48). E gli esempi a questo proposito non mancano: l’autore che si perde

ed incontra “gli abitatori del bosco” (*La tregua* 177), il viaggio in telega verso Stryje Doroghi ed il sorpasso del Moro di Verona, che “[p]rocedeva regolare e potente come una macchina a vapore” (165), o l’uscita di scena di Cesare, che decide di tornare in aereo (239), e darà notizie del suo avventuroso rientro diciotto anni dopo, nella raccolta di racconti intitolata *Lilit e altri racconti*. Il lettore avverte la sensazione di essere coinvolto in un viaggio fantastico, ai limiti del reale, in un viaggio bizzarro, senza destinazione, che subisce delle deviazioni continue fino al penultimo capitolo, in cui il macchinista dice: “Dove andiamo domani? Non lo so, carissimi, non lo so. Andiamo dalla parte dove troviamo i binari” (224).

La seconda possibile “chiave interpretativa” attraverso la quale si potrebbe tentare di giustificare la presenza delle situazioni insolite di cui è costellata *La tregua* potrebbe essere offerta dalla già citata intervista fattagli da Tesio nel 1981, nella quale, oltre a ribadire al lettore il suo “ibridismo,” Levi dice: “[P]rovo piacere a scrivere stramberie, e coltivo l’illusione che il mio lettore provi un piacere corrispondente” (186). *La tregua*, dunque, includerebbe anche l’uso di “stramberie,” che mettono in luce la vena creativa dell’autore, la sua originalità, la sua predisposizione al gioco verbale sapientemente organizzato e colorato che si sviluppa e si articola grazie all’uso di alcuni strumenti espressivi particolarmente efficaci: la parodia, l’ironia, l’umorismo e l’oralità.

Il piacere di raccontare storie, il piacere della parola, che è yiddish, italiano stentato, tedesco, polacco, o latino, quella stessa parola che nel Lager sembra quasi sussurrata, e ne *La tregua* viene celebrata come una forza capace di generare energia e riso, è il cardine intorno al quale ruotano molti racconti di Levi, tra i quali *Lilit*. “Certo che non ci credo, ma queste storie mi piace raccontarle, mi piaceva che le raccontassero a me e mi dispiacerebbe se andassero perdute” (22): questa frase, messa in bocca a Tischler, sembra essere in realtà una riflessione di Levi scrittore e testimone, che crede nella forza dell’oralità e nella necessità di giocare con le parole (21), ricollegandosi alla sua tradizione ebraica (Baldasso 12). Infatti, anche se l’autore risponde a Greer di non avere alcuna religione (Greer 70), allo stesso tempo non nega di essersi “costruito una cultura ebraica... dopo la guerra” (70) e, ribadendo la sua duplicità,

sottolinea: “[i]o sono italiano, però, al contempo, sono anche ebreo” (71). Questo significativo riconoscimento dell’eredità ebraica è senza dubbio un elemento da non sottovalutare nel momento in cui si consideri il procedimento narrativo di Levi. Le sue storie, infatti, sembrano essere “montate” da un narratore che ha l’abilità di raccontarle e trasformarle di volta in volta, arricchendole di particolari al fine di coinvolgere il lettore, che è chiamato a leggere ed ascoltare in una sola volta.

Ne *La tregua* il racconto del ritorno alla vita e del processo di rigenerazione dell’uomo includono senza dubbio la presenza generatrice della “curiosità” (52) e della “smisurata libertà” (53), elementi che, se da un lato riflettono il carattere dei personaggi, dall’altro descrivono la personalità istrionica del loro autore. L’esodo sospeso e tortuoso, surreale, divertente ed al tempo stesso malinconico, in cui trovano spazio la *vis tragica* e la *vis comica* fa germogliare uno straordinario microcosmo umano che tenta di ristabilire il suo rapporto con il macrocosmo circostante: la natura. Essa viene riscoperta e torna ad essere una presenza determinante, vitale, con la quale l’uomo si torna a confrontare dopo la tragedia. Ed è proprio la natura che scandisce il ritmo del lento cammino verso l’umano, del lento ristabilirsi di un equilibrio che, seppur precario, si oppone al vuoto del non-essere, della non-comunicazione e del non-umano. La fine del diluvio, l’epifania dell’arcobaleno (31), ed il sorgere del sole (36), aprono le porte alla rinascita e al girotondo della vita, che è reale ed irreale, dolorosa e divertente, vera e falsa come una storia raccontata, che fa piangere o ridere, ma va vissuta, come ricorda Levi a se stesso e al lettore di *Se questo è un uomo*: “Io pensavo che fuori la vita era bella, e sarebbe ancora stata bella” (172). Senza dubbio, come molti critici ricordano, il filo conduttore dell’opera è il *topos* del viaggio di ritorno, ma a questo si deve aggiungere che l’abilità di Levi consiste nella sua capacità di trasmettere attraverso il racconto il potere di due grandi forze liberatrici e generatrici: la parola ed il riso, unici superstiti vittoriosi del campo di sterminio.

OPERE CITATE

- Andreoli, Aurelio. "Un modo diverso di dire io." *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 123-28.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979.
- Baldasso, Franco. *Il cerchio di gesso. Primo Levi narratore e testimone*. Bologna: Pendragon, 2007.
- Bertone, Giorgio. "Italo Calvino e Primo Levi." *Italo Calvino. Il castello della scrittura*. Torino: Einaudi, 1994. 177-211.
- Biasin, Gian Paolo. "Contagio." *Primo Levi*. A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 254-66.
- Camon, Ferdinando. *Autoritratto di Primo Levi*. Padova: Edizioni Nord-Est, 1987.
- Cannon, JoAnn. "Storytelling and Picaresque in Levi's *Tregua*." *Modern Languages Studies* 31.2 (Fall 2001): 1-10.
- Fadini, Edoardo. "Primo Levi si sente scrittore dimezzato." *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 106-09.
- Ferrero, Ernesto, a cura di. *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997.
- Grassano, Giuseppe. "Conversazione con Primo Levi." *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 167-84.
- . "La musa stupefatta." *Primo Levi: un'antologia della critica*. A cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 1997. 117-147.
- Greer, Germaine. "Colloquio con Primo Levi." *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 65-76.
- Guglielmi, Guido. *La prosa italiana del Novecento. Umore e Metafisica Grottesco*. Torino: Einaudi, 1986.
- Guidi, Orietta. *Sul fantastico e dintorni. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento: Palazzeschi, Svevo, Landolfi, Moravia, Pasolini, Levi, Calvino*. Perugia: Guerra Edizioni, 2003.
- Insana, Lina. *Arduous Tasks. Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*. Toronto: University of

- Toronto Press, 2009.
- Lattanzio, Alessandro. "La scrittura e l'assurdo." *Primo Levi. L'atopia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l'assurdo*. Fabio Moliterni, Roberto Ciccarelli and Alessandro Lattanzio. Napoli: Liguori, 2000. 111-51.
- Levi, Primo. "Calvino: con la chiave della scienza." *Primo Levi*. A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 29-30.
- . *Lilì e altri racconti*. Torino: Einaudi, 1981.
- . *La ricerca delle radici*. Torino: Einaudi, 1981.
- . *Se questo è un uomo. Opere*. Vol. I. Torino: Einaudi 1987.
- . *La tregua*. Torino: Einaudi 1963.
- Levi Della Torre, Stefano. "L'eredità di Primo Levi." A cura di Ernesto Ferrero. *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997. 245-62.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Lingua e scrittura in Levi." A cura di Ernesto Ferrero. *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997. 169-242.
- Nystedt, Jane. "Realisme et imagination chez Primo Levi." *Moderna Sprak* 85.2 (1991): 159-64.
- Paoletti, Pier Maria. "Sono un chimico, scrittore per caso." *Primo Levi. Conversazioni e interviste. 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 101-05.
- Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Firenze: Battistelli Editore, 1920.
- Porro, Mario. "Scienza." *Primo Levi*. A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 434-75.
- Segre, Cesare. "I romanzi e le poesie." *Primo Levi: un'antologia della critica*. A cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 1997. 91-116.
- Tesio, Giovanni. "Credo che il mio destino profondo sia la spaccatura." *Primo Levi. Conversazioni e interviste. 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 185-87.
- . "Primo Levi tra ordine e caos." *Primo Levi: un'antologia della critica*. A cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 1997. 40-52.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti, 1977.
- Tosi, Giuseppe. "Cura del sé nello stato di eccezione: *La tregua* di Primo Levi." *Rivista di studi italiani* 22. 2 (2004): 121-40.

Attento, Pikolo, apri gli orecchi e la mente: Listening to Primo Levi's Holocaust Tales

The chapter “Il canto di Ulisse” in Primo Levi’s *Se questo è un uomo* is an intriguing episode which has received a great deal of scholarly attention. As the point in which Dante’s *Commedia* most clearly enters his memoir, this intertext has been analyzed as a reflection of the author’s overall style and message.¹ In addition, Jean Samuel, the *Pikolo*, has been interpreted as an Auschwitz Virgil, guiding Levi through a 20th Century hell.² What has been given less attention is Jean’s role as *listener* to Levi’s translation of Dante, and therefore to the message that Levi attempts to convey to readers about their role in “listening” to the text. Jean can be read as an “ideal listener,” that is an image of Levi’s expectations of how his readers should interpret and understand his work. Comparing Levi’s description to Jean Samuel’s own version of this episode, we will attempt to uncover to what extent this chapter is a literary construct and what significance it has for the memoir as a whole. Then, this paper will examine short stories from *Il sistema periodico* and *Lilit e altri racconti* in which Levi foregrounds the act of storytelling as well as sections of *La chiave a stella* to examine Levi’s depiction’s of listening (and therefore reading) behavior. The reading will uncover Levi’s manipulation of the reader to instruct readers on how they are *supposed* to understand him and how they are supposed to encourage his narrative while forgiving his *lacunae*.

A summary of the action in “Il canto di Ulisse” might at first not strike anyone as worth more than a passing comment. Levi is invited to fetch the lunch soup with Jean Samuel, a French prisoner who has the role of *Pikolo* or special “pet” of the Kapo. Jean and Levi set out across the camp, allowing Levi to avoid work, chat with a fellow inmate, and feel human for a short time. During the course of their walk, Jean announces his desire to learn Italian, and Levi agrees to teach him. Levi’s choice of instructional material launches this episode into something meaningful and symbolic: he chooses to recite a section of Dante’s *Inferno*. It is an odd selection because Jean is initially attracted by a few mundane words he overhears Levi and another Italian utter: “Zup-pa, cam-po, ac-qua” (100). Simple

words necessary for daily survival in the camp appear to be Jean's desired material. Instead, Levi begins the story of Ulysses as told by Dante, which he in turn attempts to translate into French.

Passages like the Ulysses episode raise Levi's memoir beyond a simple account of what happened during the Holocaust to the level of literature. The author uses an event that, in the hands of other witness-writers, may be an unforgettable interlude (and we shall see that Levi's companion did not find it as memorable as he did) to create a remarkable lesson, not on Italian, but on the human condition, on storytelling and literature, on memory and how stories live within their listeners. The insertion of "*literariness*" is not unique in the world of Holocaust memoirs,³ but it does point to an intention of accomplishing something more than what simple "witnessing" implies. That is, Levi wants to do more than inform readers of the litany of horror and violence he endured, and it is that "something more" that attracts literary scholars to examine the Ulysses chapter to determine what message Levi attempts to convey. Clearly as intertext, it is a comment on communication and language. In this vein, Valerio Ferme notices the central placement of "Il canto di Ulisse" and sees the episode as an "epiphanic moment" (62). Ferme locates passages in *Se questo è un uomo* that depict the author's attempt to regain his sense of being human. The chapter of Dante signals for him the apogee of Levi's quest to conquer the language of Auschwitz: "The subversive transformation of the torturers' signifying system provides Levi with the means both to undermine the semiotics of the Lager and re-appropriate his own linguistic system; but it also exposes Levi to further considerations related to his moral values as a man" (64).

Ferme's point is all the more interesting if we consider that we really do not know if the episode took place as Levi recounts it. That Levi and Jean Samuel fetched soup one day in Auschwitz is not in dispute, but whether Levi recited Dante in the way he tells it is what is uncertain. It is interesting to note that this chapter was not included in the first edition of *Se questo è un uomo* published in 1947 by De Silva. As Nicholas Patruno noted, it only appeared in the first Einaudi edition in 1958 (8). Moreover, Jean Samuel does not have a clear memory of the event. When asked in an interview

with Susan Tarrow if his memories corresponded to Levi's, Jean Samuel responded: "To be honest, the half-hour of the air raid was a unique memory for me, while for Primo it was the Ulysses canto!" He goes on to say "But I did share with him a kind of intellectual exaltation, that has formed a part of our bond ever since. We tried to engage in these conversations to forget our ever-present hunger, the proximity of death, the daily disappearance of our comrades" (104). In that same interview, Jean remembers that Levi had discussed writing a book on the carbon molecule - the story that concludes *Il sistema periodico*. With the Dante-Ulysses episode Levi expresses on a symbolic level an intellectual relationship with Jean, one that made Levi feel human.

The truth of the episode or, conversely, the revelation of its invention as a literary construct may not seem like an important determination. However, in the area of Holocaust literature, fiction has posed an aesthetic-ethical problem. Holocaust memoirs have been seen as a literature "witnessing" and bound to a writing that depicts events with factual accuracy in unadorned prose. James Young describes the situation before he goes on to defend the use of figurative language:

Unlike other historically based literature, however, the writing from and about the Holocaust has not been called upon merely to represent or stand for the epoch whence it has derived, which would be to sustain the figurative (i.e. metonymical) character of its 'literary documentation.' But rather, writers and readers of Holocaust narrative have long insisted that it literally deliver documentary evidence of specific events, that it come not to stand for the destruction, or merely point toward it, but that it be received as testimonial proof of the events it embodies. (10)

Similarly, Sara Horowitz has written about the fear of fiction and imaginary language as one of displacing truth and:

The commingling of fact with fiction, reality with artifice, memory with imagination, seemingly undermines the pursuit of truth, so vital to witnessing: of knowing *what* happened

in that night world, *to whom, by whom, and how*. Between verisimilitude and veracity yawns a wide gulf... Unlike a bare chronology, which aspires to the facts as such, the literary text, in avowing its own artifice, rhetoricity, and contingent symbol-making – threatens to shift and ultimately destroy the grounds by which one measures one set of truth claims or one historical interpretation against another. (20)

Fortunately, thanks in part to the work of Young, Horowitz and others, the field of Holocaust literature has found a language to discuss imaginative works and understand what they bring to the comprehension of the event we call Shoah. In short, the literariness and the symbolic nature of the episode do not undermine the essential truth of Levi's memoir. Instead, the chapter expresses an internal truth about the author's experience. As Young has stated in discussing imaginative memoirs: "...through the narrative interplay of history and imagination, insights and understanding into events are both generated and disclosed" (45). Ultimately, for Levi's memoir, determining this specific fact changes nothing of the *information* he wishes to impart about his deportation to Auschwitz and the subsequent experience of atrocity. It also changes nothing of the *information* contained in other writings in which he discussed his life post-Auschwitz. In other words, even if this episode is not factually accurate, it does not undermine an overarching truth of what he experienced in the Lager. The invention of violent acts (witnessed or endured) could be seen as crossing an ethical line. If authors invented atrocity to exaggerate what had occurred during the Holocaust, there would be pause to consider the literary ramifications. However, an episode like the Ulysses interlude points to an inner truth, and a symbolic rendering of an emotional state can be accomplished in imaginative ways without disturbing the facts of the event.

The change that occurs when we know the factual status of the passage is our understanding of whether Levi *invented* it to serve as a *mise-en-abyme* of the whole memoir as opposed to a true episode that was *raised to a symbolic level* to serve as *mise-en-abyme*. The difference is very small, and ultimately it does not much change the

literariness of the passage if it is pure invention or lived-experience-turned-symbol. If Levi invented his recitation of Dante, it shows his gift at creating fiction that expresses an intuition and a relationship. If he really experienced this dialogue with Jean, it shows his gift as a writer for grasping an important moment in his life and translating it into narration that communicates effectively with readers.

In any case, it is safe to assume that much of the passage *is*, in fact, literary invention because Levi imparts in this chapter more purported inner thoughts than he seems likely to be able to remember. The reconstruction of inner dialogue, comments on meaning, specific mental asides all point to invention at some level. Such interference can be seen at the moment where Dante enters the text, as we witness temporal slips: post-war author and in-the-moment narrator move back and forth in the narration. At times, Levi reports something that happens during the walk or something he appears to be thinking at the time of the walk. Other times, he appears to be reflecting from a distance, as when he says, “Chissà come e perché mi è venuto in mente” (100). This utterance seems to be the thought of an author at the time of writing, wondering at the choices of a former self. Immediately, he shifts back into the moment of narration, saying: “ma non abbiamo tempo di scegliere, quest’ora già non è più un’ora” (100-1). While the time shift to the present creates the illusion of immediacy, it still appears to be the thought of an author reflecting on the event. Would the Levi at Auschwitz really take the time to say there was no time and that the hour is already diminished?

Unlike other chapters of the memoir, “Il canto di Ulisse” is not particularly informative about life in Auschwitz. It represents one of the moments of reprieve in the horrors of the camp, and as Risa Sodi has pointed out, there is a parallel between Dante’s Ulysses and Levi, both of whom become absorbed in their tale and forget the torments of their current situations. And like Dante’s Ulysses, Levi will return to the harsh reality after experiencing the sweetness of recalling his past life (66-7).⁴ By its very lack of new details about the camp and its literary and intertextual quality, the chapter is really a comment about the nature of narrating and listening. The section accomplishes a narrative act that, in Ross Chambers’ words, allows

Se questo è un uomo to “theorize itself as narrative act” and gives the memoir the “power to control its own impact through the act of situational self-definition” (24). Primarily, Chambers describes fiction in the context of what he says is an alienated literature that can no longer claim an authority to communicate information so it needs to seduce the reader by claiming its status as “art” (11-12). The *mise-en-abyme*, which can be defined briefly as “narrational embedding,” that is narrational act within narrational act (33), is for Chambers a means of claiming that status: “In short, the self-reflexivity of literary texts is part of an apparatus whereby they can ensure that they are read as literary and thus make their claim to an interpretative history” (25). Later Chambers describes the *mise-en-abyme* as a way for a work to state a philosophy of literature to prescribe an understanding of itself: “In the final analysis, each text that designates itself as ‘art’ or as ‘fiction’ subscribes to a conception of the artistic or the fictional that is valid for that text alone; in other words, it projects a reading situation that is uniquely the right one for that particular piece of discourse” (26-7).

Chambers focuses on fiction, and he lays bare the mechanisms of the seduction of literature, but his theories hold for memoirs as well since memoirs are not renderings of reality but textual mediations of lived experience. Holocaust works, in particular, are alienated texts. Although survivor-authors attempt to convey true information and can claim authority of having “been there” and seen the events recounted in their testimony, the content of their accounts creates problems of transmission and understanding. First, we might consider that readers would want to reject the information that survivors are keen to pass on or perhaps even turn away from the telling. Readers of Holocaust material are rarely motivated by pleasure, undoubtedly perceiving such reading as a duty and considering the information important. Furthermore, it has often been stated that the events of the Holocaust are unfathomable. Those of us reading were not there and cannot truly grasp what survivors endured. Robert Eaglestone posits a lack of shared life experiences common to the author and reader, which he sees as “a break between language and reference itself” (17). Ultimately, Eaglestone rejects the idea that we can identify with authors of Holocaust works because identification “often leads

to the ‘consumption’ and reduction of otherness, the assimilation of others’ experience into one’s own framework” (6). Due to a fear of reader misunderstanding, authors of Holocaust memoirs may feel an even stronger need to control the mechanisms of interpreting their work.

The *mise-en-abyme* of “Il canto di Ulisse” is a very rich intertext, which explains why so many scholars have examined it. It portrays Levi as a storyteller, it partly answers the question posed by the title of the work about what defines man, and it allows the reader to perceive Levi’s ideal reader. Jean, in the listening role, represents any reader, and Levi is not only the protagonist and narrator, but he is also writer Levi, manipulating his audience. A clear one-to-one relationship between the characters in Dante’s Ulysses episode and those in Levi’s “Il canto di Ulisse” does not, however, work. In Dante, there are three, or perhaps four, identifiable slots: Virgil, Ulysses and Dante, who can further be distinguished as Dante-pilgrim and Dante-poet. In Levi’s depiction, there are only two, and trying to assign roles becomes complicated. Jean could be Virgil, since he is Levi’s guide during their walk. He is the one who knows the way and how quickly they should walk at various points. However, he is at times, Dante-pilgrim, as he listens to Levi’s narration. Levi, too, can be seen as Dante-pilgrim since he follows Jean, but he is also Dante-poet and Ulysses. In short, one should refrain from seeing too close of an allegory between these characters.

In Levi’s *mise-en-abyme* depicting an ideal reader, we can detect a literary manipulation that begins with the details Levi chooses to reveal about Jean. First, he is young: the Pikolo was the youngest of a work group, and Jean is said to be twenty-four and a student. Second, although he is a member of the privileged group, he is “molto benvenuto” among the men (99), he did not abuse his position, and he could be very helpful (100). So, as readers set out on the soup-fetching journey with Primo, they are well-disposed to Jean. As the description moves on, Levi provides other descriptions of Jean: “Se Jean è intelligente, capirà” and “Jean è attentissimo” (101). Jean is also empathetic and understands the narrator’s needs without being told: “Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene” (102). Importantly,

Jean is forgiving of *lacunae*, wanting to hear whatever the narrator can tell him without concern for the presence of every detail. When Levi forgets several lines, Jean prompts him: “-Ça ne fait rien, vas-y tout de même”⁵ (102). Placed in comparison to the preface of *Se questo è un uomo*, we can observe a parallel. From the opening of his memoir, Levi directly asks his readers to be forgiving and understand his underlying motives: “Mi rendo conto e chiedo venia dei difetti strutturali del libro” (9). He talks about the “bisogno di raccontare agli altri” and the need to write as a “liberazione interiore” (9). Jean’s character is a personification of these traits outlined in the beginning of the work and the Ulysses episode serves as a means of reiterating his request.

As Levi continues his recitation of the *canto*, he gives some commands within the narrative. They, too, are indicative of the temporal slippage, being an imperative from the future of the episode. In part, they are meant to convey the urgency of Levi’s message for Jean, his need to communicate his understanding of Dante that he found in Auschwitz. After all, at the end of his recitation, he claims that it is only in Auschwitz, trying to explain this passage to a Frenchman, that he thinks he understands Dante (103). But there is a message for the reader of *Se questo è un uomo* as well. The first command to Jean is: “Ecco, attento, Pikolo, apri gli orecchi e la mente, ho bisogno che tu capisca” (102). The next command comes in the form of the subjunctive mode: “Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda” (103). The narrator is the person who holds back (*trattenere*) the listener/reader, to focus their attention. The listener/reader’s role is to open ears and mind in order to understand. This act of listening (or reading) and understanding is necessary and urgent. Such advice applies even to readers as they read Levi’s larger narrative about Auschwitz. Jean appears to acquiesce to Levi’s commands, and in doing so conveys to the reader the *reading* behavior necessary to understand Levi’s tale.

In part, Levi also shows a failure to understand his listener/reader, but this is not something we can comprehend from the text alone. In his narration, he informs us: “L’alto mare aperto: Pikolo ha viaggiato per mare e sa cosa vuol dire” (101). However, in an

interview published in 1994, Jean laughs at this portion of the text: “And then he thought that I had travelled at sea, when in fact I had never seen the sea” (Yarrow 104). While at first this may seem a minor detail, it opens an interesting insight into writing that was mentioned above while discussing Eaglestone’s work. That is, authors assume that readers will be able to identify or understand from experience what they read. However, here, the assumption is flawed, and we can only learn that from outside information that Levi has incorrectly presumed this knowledge.

The episode “Il canto di Ulisse” also informs us that Levi might omit details that he, as author making choices, might deem superfluous. As he makes a linguistic connection in the text that helps him understand better, he says: “Ma non ne faccio parte a Jean, non sono sicuro che sia una osservazione importante. Quante altre cose ci sarebbero da dire, e il sole è già alto, mezzogiorno è vicino” (102). These words are echoed years later in an interview with Anna Bravo and Federico Cereja, where Levi explained that he omitted the events narrated in “Cerio” in *Il sistema periodico* from *Se questo è un uomo* because he “felt that the note of indignation should prevail.” He considered his first work “testimony... an act of witnessing” (Belpoliti 223).

In terms of its “truth,” I think we can safely say that Levi and Jean did make the trip to fetch the luncheon soup and that Jean did request some Italian lessons. Both men remember these facts. Whether or not Levi recited Dante is an open question. If he did, I think we can fairly say that his narration of the event is a literary construct. It is there for purposes that occur at the time of writing: for Levi to let us know how he wrote and to instruct us on how we should listen. Further, I believe it contributes to a project outlined by Lina Insana in her recent book *Arduous Tasks*, in which she sees Levi as occupying the role of the translator attempting to construct a community of witnesses: “By using a literary Italian untouched by the language of atrocity as a vehicle for the Babel of the *Lager*, Levi creates the community of witnesses that the *Lager* sought to destroy.” The purpose of a “community of listeners” is important, and it is part of the goal of witnessing, to make others aware of the horror of Auschwitz. An ideal listener is a contribution to Levi’s

task, as Insana goes on to say: “Levi seeks to reverse the dystopian society of the camp to form a narrative testimonial utopia made up of those readers in the postwar situation inclined to figuratively and literally ‘gather around’ Levi’s testimonial text” (47).

For Insana, Levi is the translator of many survivor accounts. He takes their broken Italian, Yiddish, German, and other languages and translates the essence of their tales into a literary Italian. In fact, Levi did write the stories of many fellow inmates who perished in the Holocaust or who made it home. These stories can be found in *Lilít*. In stories like “Capaneo” and the eponymous “Lilít,” Levi occupies a listener position, and his writing is more or less a translation of the story he hears. Additional stories depict Levi as a listener: *Il sistema periodico* contains stories like “Arsenico” and “Uranio,” and in *La chiave a stella* Levi listens to Faussonne’s tales.⁶ Insana sees Levi and Jean creating a translation together because Jean actually helps Levi choose his words (50). The difference with these stories is that the speaker is no longer present, sometimes no longer of this world, unable to dispute Levi’s narrative decisions. The choice of “translating” stories, not choosing to convey the raw testimony of the words, also indicates that Levi is, in Chambers’ words, bidding for an interpretive history.

So what kind of listener is Levi? He is indeed attentive and, at times, he seems to listen passively. That is, during the storytelling, he focuses on the internal narration usually in direct discourse, thus lending his voice to the protagonist. He tends not to contribute to the tale unfolding. The best example of this technique is “Arsenico” in *Il sistema periodico*, a tale focused on a shoe repairman who has received a “gift” of sugar from a younger rival shoe repairman. The man has come to Levi to confirm the presence of arsenic in the sugar, and when he comes back for the lab results, he tells Levi about his philosophy of shoe repair and the arrival of the young man. The man’s words are relayed in direct discourse, and Levi’s only comments refer to the man’s dialect, where he in effect apologizes for the translation into Italian. Levi excuses *his* rendering of the man’s tale because it loses something in the translation: “La storia è questa, un po’ deperita per effetto della traduzione dal piemontese, linguaggio essenzialmente parlato, all’italiano marmoreo, buono

per le lapidi” (175). While “Arsenico” gives little information about Levi as a listener beyond giving the impression of being attentive, it does tell the reader the importance of *oral* narration in his mind and of vocabulary in retelling.

The opening story of *Lilit*, “Capaneo,” about an arrogant, insultingly vibrant, and vital fellow prisoner named Rappoport, is another example of a primarily passive Levi. Rappoport is Polish but has traveled to Italy and speaks some Italian. He contrasts sharply with the other character present, Valerio, an Italian who literally falls constantly and who is regularly befallen by trouble. The story takes place in a lull in work, during an air raid in which the three men have taken shelter. As Rappoport laughs off the whistle of a bomb, Levi is struck by an image of Capaneus, straight from Dante, and he says “Hai dei buoni nervi” (376). This prompts Rappoport to explain his philosophy of life: to enjoy life to the fullest and partake of all of the physical pleasures of the earth. Rappoport would write this in a book, if he survived. He feels he has collected enough good experiences to hold him through the harsh reality of camp life: “ho accumulato una grande quantità di bene, e tutto questo bene non è sparito ma è in me, al sicuro... Nessuno me lo può togliere” (377). His nerves of steel and arrogance are apparent as he utters the last words that Levi transcribes: “Se all’altro mondo incontrerò Hitler, gli sputerò in faccia con pieno diritto... - Cadde una bomba poco lontano, e seguì un rombo come di frana: doveva essere crollato uno dei magazzini. Rappoport dovette alzare la voce quasi in un urlo: -... perché non mi ha avuto” (378). As the story concludes, Levi tells the reader that Rappoport did not survive Auschwitz and therefore did not write his book. This story, then, is Levi’s way to fulfill Rappoport’s request to repeat his message. For that reason, it has been translated as “Rappoport’s Testament”⁷ in the collection *Moments of Reprieve*.⁸

In many instances, Levi depicts himself as a critical listener, both in the sense of being critical and in the sense of using critical thinking as he takes in a story. In that vein, he shows a difference between himself and Jean. In “Capaneo,” this critical listening takes the form of a realistic view of Rappoport (neither demonizing nor revering), and in the tale “Lilit,” it takes the form of skepticism.

Levi himself does not mention the word nor are there sections in which Levi expresses this sentiment. Instead, the reader understands from the internal narrator's story that Levi reacts in a skeptical way. Such a trait may be the element that identifies Levi as writer as well as listener. Unlike Rappoport, the story-teller of "Lilit," Tischler, is presented as a positive character who knows some Italian from opera (and who sings arias from *La Traviata* and *Il Trovatore*): "Il Tischler mi piaceva perché non cedeva all'ebetudine: il suo passo era svelto, malgrado le scarpe di legno; parlava attento e preciso, ed aveva un viso alacre, ridente e triste" (386). He is also portrayed as being a storyteller of some artistry. His stories and rhymes in Yiddish have profound effects on his listeners, such that Levi claims he is sorry he could not understand them. In "Lilit," Tischler spies a woman that he calls Lilith, after the woman who according to Jewish legend preceded Eve in the creation story. Levi is unfamiliar with the legend, so Tischler proceeds to instruct him. As with "Capaneo," the tale contains little dialogue with Levi. Beyond expressing his ignorance of the legend, Levi does not convey much about his thoughts, but we know one of his reactions from a comment made by Tischler that interrupts his narrative. He asks Levi: "Perché ridi?" (388). The laughter shows Levi's skepticism. But more curious is Tischler's next comment: "Certo che non ci credo ma queste storie mi piace raccontarle, mi piaceva quanto le raccontavano a me, e mi dispiacerebbe se andassero perdute. Del resto, non ti garantisco di non averci aggiunto qualcosa anch'io: e forse tutti quelli che le raccontano ci aggiungono qualche cosa, e le storie nascono così" (388-9). So here is where an attentive listener is placed on guard: perhaps sections of the stories are invented, and even the parts that the narrator claims are true may be fabricated by someone else: the previous narrator.

Tischler represents the image of a "good" storyteller, someone with a particular knack for recitation and performance. His declaration of additions to what are supposed to be true stories may also reflect Levi's idea of what makes a good author. Elsewhere, Levi shows an interest in "poor" storytellers like Bonino, his conversation partner in "Uranio," from *Il sistema periodico*, and with these tale-tellers, he shows himself to be critical in the sense

of critiquing their methods. Technically, Levi is there on a visit to a customer to insure business with his company. Bonino reveals that he knows Levi as “quello che ha scritto un libro” (198), that is, *Se questo è un uomo*, and Bonino reveals that he too took part in the *partigiani* struggle and risked ending up like Levi, prisoner in a camp. Instead of tending to business and the stated purpose of the visit, Bonino launches into his own tales from the past, but Levi is unimpressed: “Bonino non era un buon narratore: divagava, si ripeteva, faceva digressioni, e digressioni delle digressioni. Aveva poi il curioso vizio di omettere il soggetto di alcune proposizioni, sostituendolo con il pronome personale, il che rendeva ancora più nebuloso il suo discorso” (199).

To underscore Bonino’s lack of story-telling ability, Levi chops up his direct discourse into discreet units that allow a reader to understand the gist without being able to create a coherent whole.⁹ Much of the narrative material of the visit consists of a description of Bonino’s office and Levi’s thoughts, as if to impart the notion that a listener cannot remain focused on the tale being told. At a certain point, Levi reacts to his interlocutor in an interior monologue to communicate his confusion about the participants in the tale: “Lui chi? Ero perplesso; il racconto si andava ingarbugliando sempre di più...” (200). Up to a point, Levi is able to maintain his composure and affect an attitude that allows Bonino to continue, perhaps appearing empathetic (as his ideal listener Jean did during “Il canto di Ulisse”), but when the tale takes an unlikely turn, Levi cannot contain his reaction. As Bonino declares that he received a bar of uranium from Germans attempting to escape to Switzerland at the end of the war, Levi says: “Anche al controllo sulla propria fisionomia c’è un limite: Bonino doveva aver colto sulla mia qualche segno di incredulità, perché si interruppe, e con tono lievemente offeso, mi disse: -Ma lei non ci crede?” (201). As an outcome, the next day Levi receives a piece of metal from Bonino, and after several tests, he concludes that it is cadmium.

Levi’s purpose for relating Bonino’s tale is less about the experiences themselves or even that there are poor storytellers in the world. Levi appears interested in communicating the mystery of human interiority. As the story comes to a conclusion, Levi tells the

reader that he is not interested in how Bonino found the cadmium. Instead, he finds “più interessante, ma indecifrabile... l’origine della sua storia” (203). He discovers that Bonino told the story often to anybody who would listen and that the story became more colorful with the iterations (203). Moreover, Levi finds himself envious of the man, a surprising detail at first, when one considers that during his visit with Bonino Levi had judged that he was not an important person in the company because of the size of his desk: “Era una scrivania miserevole: non più di 0,6 metri quadrati, ad una stima generosa. Non c’è SAC sperimentato che non conosca questa triste scienza delle scrivanie: ... una scrivania scarsa denuncia inesorabilmente un occupante dappoco” (199). He goes on to tell the reader that the objects on the desk and the apparent order or disorder are not an indicator of a person’s importance. Some like to have a pristine desk; others cover the surface with papers (200). Levi also informs the reader that *his* desk measures 1.2 meters: twice the size of Bonino’s (201). Nonetheless, Levi envies Bonino his imagination, his ability to escape the present and the past: “Invidiai, io impigliato nella rete del SAC, dei doveri sociali ed aziendali e della verosimiglianza, la libertà sconfinata dell’invenzione, di chi ha sfondato la barriera ed è ormai padrone di costruirsi il passato che più gli aggrada, di cucirsi intorno i panni dell’eroe, e di volare come Superman” (203). The passage expresses here something akin to the experience Sodi expresses about Ulysses and Levi: they can escape the harsh reality of their circumstances by telling their tale (66-7). The main difference in Bonino’s case is that his tale is an invention of his imagination while Ulysses is said to be recalling his own life and Levi is remembering his experiences reading Dante. Further, there are two prongs to Levi’s envy. First, he envies the ability to escape the present, since he feels “impigliato nella rete” of his job and social norms (203). In fact, his interaction with Bonino has sent him back into the lab, which Levi finds to be “sorgente di gioia” because of its potential for discovery (202). Second, Bonino is free to escape his own past, perhaps one that is mediocre and unassuming. Levi, on the other hand, cannot remove the horror and atrocity of Auschwitz from his memory. When he “tells tales” of the past, he talks about real experiences.¹⁰

It is clear from the depiction of his own act of listening in “Uranio” that Levi is not the ordinary listener and potentially would not be an ideal listener to his stories. Like Jean, he is attentive and empathetic, he displays a critical distance to the narrative material, but instead of the listener he conceives as his companion of “Il canto di Ulisse,” he is a listener-author. His listening is not just a means to empathize with someone else, although it is that too. Levi accomplishes a particular form of listening intent on locating something essential about the individual, the relationship, or the encounter that goes beyond attentive, intelligent, and compassionate listening.¹¹ “Capaneo,” “Uranio,” and “Arsenico” are all tales that feature characters that leave an impression: Rappoport’s vital arrogance, Bonino’s delusions of past grandeur, the shoemaker’s quiet ethics. In each case, the men’s narratives uncover their inner lives, and Levi feels that he has understood something important about each one that he wants to communicate to his readers.

Levi’s frequent depiction of storytellers and their narrative acts underscores his fascination with the quality of communication. Ideal listening cannot be accomplished without good narration, as another ideal listener, Faussonne, relates during the second installment of Levi’s narrative, “Acciughe II”: “-Deve raccontare le cose in una 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?” (178). Levi concurs with Faussonne: “Aveva ragione, e io mi ero lasciato trascinare” (178). In this case, Levi needs to explain certain chemical properties of filaments, but in the case of Auschwitz, it could be the typical work or food, or it could be explaining what rations consisted of or how the black market functioned. For Insana, with her focus on the element of translation, listener and translator work in tandem in the creation of a text: “[Levi] doesn’t merely *teach* Jean the passage, rather, they create a translation of it together, in community” (50, author’s emphasis). Narratives exist in an in-between space, neither wholly in the narrator nor wholly in the listener. While one might determine that a person holds a memory of a lived event or a fictional one, it is only narrative when it is transmitted between two or more people, when it is activated with words in a communicative act.

Whether Levi conceived of literature in this way or not either while at Auschwitz or as he wrote *Se questo è un uomo* is unclear. It is equally uncertain if he believed in clear communication. He claimed in *I sommersi e i salvati* that communication was necessary in a chapter dedicated to the topic. However, the tales in *Lilith* record fictional encounters where communication fails. It would seem that by trying to give us this image of his ideal reader, he is communicating to the reader a way to comprehend the information he has for us and to overcome some of the issues to poor narration. In part, too, Levi seems cognizant of his role of witness, a point also noted by Ferme in his study of the Ulysses episode: “Levi is fully aware that not everyone can decode the Lager” (64). Levi’s type of listening contains a special attentiveness to details of the storyteller and what tales reveal about the teller. It is not the same kind of listening he asks us to engage in because it is incisive, attending to details the teller may otherwise decide to let go unnoticed.

Elizabeth S. Scheiber

RIDER UNIVERSITY

ENDNOTES

¹ Many of these studies will be discussed in this article. Two others are: Rastier, François. “Le survivant ou l’Ulysse juif.” *Littérature*. 126 (2002): 96-20 and Truglio, Maria. “The Task of the Witness: Primo Levi’s *Se questo è un uomo*.” *Forum italicum*. 34 (2000): 136-56.

² Lynn Gunzberg suggests this in “Down among the Dead Men: Levi and Dante in Hell.” *Modern Language Studies*. 16 (1986): 10-28, and Paul Alpers also discusses connections between Jean and Virgil in “Pastoral and the Moments of Reprieve.” *The Threepenny Review*. 38 (1989): 18-19.

³ Literariness here refers to a certain amount of artifice in the narration of an episode that can but does not necessarily imply fictionalization. The episode may have occurred, but the author embellishes the narration to some other end besides telling what happened to or by whom or what was thought, felt, said and so on. Such literariness could include Jorge Semprun’s choice of framing his first Holocaust fictionalized memoir *The Long Voyage* around the train journey to Buchenwald. Semprun was deported to Buchenwald and many of the events and people he described were true, but others were literary constructions to aid his narration. Equally, literariness could be attributed to much of Charlotte Delbo’s work, which portrays her experiences at Birkenau in an imaginative way.

⁴ There is a double nature to Levi that Sodi does not discuss in her chapter on

memory. Levi is both inmate-Levi, recalling his reading of Dante, and author-Levi, recalling how he recalled Dante in Auschwitz. The former managed for a brief time to forget the “hell” of the Lager (a true reprieve from atrocity) whereas the latter experiences a return to the Inferno, in memory, and it is impossible to know what mix of emotions he may have felt.

⁵ This line could be translated as “It’s no big deal, go ahead anyway” or “It doesn’t matter, go on anyway.”

⁶ The theme of listening is pervasive in his work, and Levi depicts many storytelling situations between characters of different types. In this article, we will focus on those stories where Levi is one of the characters.

⁷ Indeed, the original title “Capaneo” may not appeal to a non-Italian audience since English-speaking readers may not be as familiar with Dante’s *Inferno*. Interestingly enough, the change of title also points to a different intention. The Italian version contains an intertext that indicates a relationship to and dialogue with literature. It emphasizes Rappoport’s arrogance and audacity and alludes to a sojourn in hell. The story aligns with “Il canto di Ulisse” in parts of its commentary. The English title also refers to an act of writing, but its literariness is removed. Instead, the legal realm is foregrounded.

⁸ *Moments of Reprieve* is a translation of only a portion of *Lilit*, specifically only the Holocaust material of the opening section “Passato prossimo.” Other stories from *Lilit* can be found in *A Tranquil Star*, but as a collection, *Lilit* does not exist in English.

⁹ A correspondence cannot be made between a good and a bad storyteller based on the choice to relay the story with direct or indirect discourse. In *Lilit*, “Il cantore e il veterano” is relayed with indirect discourse without impugning the protagonist’s narrative style. Instead, it may be a way to avoid the choppiness that Levi experienced upon listening, since he tells us in the end that Ezra told the story “a pezzi e bocconi” as they carried sacks of cement (410). Similarly, the protagonist-narrator in *La chiave a stella*, Faussonne, is described as a poor narrator: “Non è un gran raccontatore: è anzi piuttosto monotono, e tende alla diminuzione e all’elissi come se temesse di apparire esagerato, ma spesso si lascia trascinare, ed allora esagera senza rendersene conto. Ha un vocabolario ridotto, e si esprime spesso attraverso luoghi comuni che forse gli sembrano arguti e nuovi” (3). Despite these shortcomings, Faussonne’s tales are related in direct discourse.

¹⁰ Perhaps he enhances the past, as in the episode of “Il canto di Ulisse,” in which thoughts and dialogue are constructed while the factuality of the story remains true.

¹¹ Whether Levi has truly understood the essential quality of the individual or not is not something the reader can actually determine.

WORKS CITED

Belpoliti, Marco, and Robert Gordon, eds. *The Voice of Memory: Primo Levi, Interviews 1961-1987*. New York: The New Press,

2001.

- Chambers, Ross. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1984.
- Eaglestone, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Ferme, Valerio. "Translating the Babel of Horror: Primo Levi's Catharsis through Language in the Holocaust Memoir *Se questo è un uomo*." *Italica* 78.1 (Spring 2001): 53-73.
- Horowitz, Sara R. *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Literature*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- Insana, Lina N. *Arduous Tasks: Primo Levi, Translation, and the Transmission of the Holocaust*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Levi, Primo. *La chiave a stella*. Torino: Einaudi, 1991.
- . *I racconti. Storie naturali, Vizio di forma, Lilìt*. Torino: Einaudi, 1996.
- . *Se questo è un uomo. La tregua*. Torino: Einaudi, 1989.
- . *Il sistema periodico*. Torino: Einaudi, 1994.
- Patruno, Nicholas. *Understanding Primo Levi*. Columbia: South Carolina University Press, 1995.
- Sodi, Risa B. *A Dante of our Time: Primo Levi and Auschwitz*. New York: Peter Lang, 1990.
- Yarrow, Susan. "Remembering Primo Levi: A Conversation with 'Il Pikolo del Kommando 98.'" *Forum italicum* 28. 1 (1994): 101-10.
- Young, James E. *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington: Indiana University, 1988.

Primo Levi tra Storia e Letteratura: uno stile unico.

All'indomani della Shoah, il problema della trasmissione della tragedia di Auschwitz si pose a Levi in modo acuto: l'adeguamento ai modelli letterari tradizionali diventava impossibile per riferire una realtà che rinchiudeva in sé una verità allucinante che non aveva nessun riscontro con fenomeni storici già visti. Ma di fronte all'indicibilità della Shoah, cosa si poteva fare? Ci si doveva arrendere alle ingiunzioni di Adorno che affermava che scrivere una poesia dopo Auschwitz era opera da barbari? La letterarietà e l'estetizzazione dell'abominevole rischiavano di tradire la memoria dei deportati?

Levi era consapevole dei problemi che sollevava l'elaborazione stilistica di una materia bruciante e complessa come quella del lager anche se dichiarò che, appena tornato dal Lager, aveva cominciato a scrivere le sue vicende “senza piano, senza preoccupazione di stile, dando la precedenza agli episodi che avev[a] più freschi nella memoria” (“Scrittore ebreo” 64). Affermò che all'indomani di Auschwitz, aveva trascritto quel che gli sembrava più importante, più urgente, più significativo, senza l'intento di elaborare un'opera propriamente letteraria; scrivendo, gli sembrava innanzi tutto di adempiere a un dovere, di saldare un debito verso i compagni morti e insieme di soddisfare un suo bisogno di sfogarsi e di riconquistare la sua dignità sociale ed intellettuale attraverso il verbo, la scrittura. Scrivere ebbe sempre in Levi un valore altamente redentore, etico e vitale: significava tornare fra i vivi, reintegrare l'universo della Ragione e del Logos che riordina il Caos e si contrappone alla follia, all'orrore concentrazionario. Scrivere offriva all'ex-174517 la possibilità di cancellare l'offesa di Auschwitz, di ritrovare un posto in una collettività nella quale si sentiva responsabile di testimoniare l'esperienza vissuta da lui e dai suoi compagni annientati.

Tenteremo tuttavia di vedere se, in realtà, Levi non compì sin dall'inizio un vero lavoro di scrittore, usando mezzi narrativi e stilistici capaci di trasformare un semplice resoconto in libro di riferimento, in opera letteraria. Difatti, al di là della sua apparente semplicità e sobrietà, il racconto leviano è caratterizzato da un

andirivieni permanente tra un sottofondo concreto, storico, e un ricorso sistematico ad un lavoro stilistico molto studiato di cui mostreremo alcune chiavi.

A- Organizzazione del racconto.

A1- Episodi e personaggi “esemplari.”

Fin dall’inizio, Levi ordinò le sue pagine in una prospettiva ben precisa; la strategia del suo racconto consisteva prima di tutto nell’insistere sugli episodi e sui fatti del Lager più importanti, più corposi; fece la scelta di omettere volutamente certi rami laterali, certi episodi secondari per concentrarsi e concentrare la riflessione del lettore sull’essenziale e su momenti in cui esso potesse forse immedesimarsi. Bisognava realizzare una selezione e gerarchizzare gli episodi più significativi, immersi inizialmente nel caos organizzato dai nazisti. Era necessario far prevalere l’analisi di individui dal comportamento e dalle reazioni caratteristiche, tipiche, accanto a momenti ed episodi esemplari e significativi.

Perciò, le persone e gli eventi descritti sono presentati a partire da temi precisi e non diaristicamente. In *Se questo è un uomo* e ne *La tregua*, il racconto è diviso e organizzato in sequenze, in episodi paradigmatici che possono suggerire un’idea o un concetto determinato che Levi vuole sottoporre all’attenzione del lettore. Basta evocare qualche capitolo di *Se questo è un uomo* per capire che Levi presenta le sue esperienze non tanto secondo una cronologia quanto secondo questioni e nozioni precise: “le nostre notti,” “il lavoro,” “i sommersi e i salvati.” Oltre il tenue filo cronologico che lega la narrazione, il libro sembra così scandirsi in altrettanti capitoli-saggio, con rappresentazioni di persone o di eventi che hanno un significato emblematico e simbolico, giudiziosamente scelti per offrire una visione dell’universo-lager tipo. Lo sguardo sugli episodi recuperati dalla memoria rinvia così quasi sistematicamente, oltre la testimonianza, ad una riflessione e a una valutazione morale sul fenomeno concentrazionario.

Ci accorgiamo difatti che scegliendo tra la gente incontrata nel Lager, Levi dà vita a figure che incarnano generalmente modelli

umani appartenenti alla categoria dei salvati o dei sommersi. È il caso del giovane Henri descritto con parole accuratamente scelte per penetrare meglio nella psicologia complessa del salvato: sa organizzarsi per sopravvivere in quell'inferno; mostra di essere insuperabile nel praticare i tre metodi emblematici "che l'uomo può applicare rimanendo degno del nome di uomo: l'organizzazione, la pietà e il furto" (*Se questo è un uomo* 95).

Ma c'è anche gente come Chajim, l'orologiaio che fa il meccanico di precisione nella fabbrica del lager, che Levi presenta al lettore come quelli che sono riusciti a conservare la loro umanità dentro l'orrore: è "fra i pochi che conservino la dignità e la sicurezza di sé che nascono dall'esercitare un'arte per cui si è preparati" (41). Proprio come Levi stesso che più tardi trovò nel mestiere di scrittore, ma anche di chimico, l'occasione di affermare la sua dignità, di ricostruirsi secondo il modello dell'"homo faber," l'uomo nobilmente artigiano di se stesso.

E c'è poi la terribile figura, volutamente esemplare, di "Null-Achtzehn," di "Zero Diciotto" il cui soprannome gli viene dalle tre ultime cifre del numero di matricola. Nome eloquente e simbolico per "il" deportato che Levi ha scelto di descrivere a emblema della condizione e del destino di centinaia di migliaia di internati: "vuoto interiormente," annullato da una totale indifferenza a tutto e a tutti. È un sommerso, come tanti altri (36): rappresenta l'incarnazione "perfetta" della metamorfosi di un uomo sottoposto all'opera di stritolamento e di annientamento messa in atto dai nazisti nel Lager: è l'uomo disumanizzato, distrutto, imbestiato, vuoto, che finirà nelle camere a gas, con gli altri fratelli "sommersi."

A2- La cadenza dei racconti

La formalizzazione del racconto, prima tappa nell'elaborazione letteraria della testimonianza leviana, si rivela anche nell'organizzazione accurata della cadenza dei racconti. *Se questo è un uomo* assume un andamento a tre tempi perfettamente dominato. E ognuno è portatore di un intento leviano, con un significato profondo.

Vi è quello del resoconto, in cui gli avvenimenti vengono esposti nella loro successione cronologica. Restituisce l'angoscia dei deportati ma anche la necessità che hanno di adattarsi rapidamente ad una successione frenetica di situazioni irreali e insensate: "Bisogna mettersi in fila per cinque... bisogna spogliarsi e fare un fagotto degli abiti in un certo modo... togliersi le scarpe ma far molta attenzione di non farcele rubare" (16-17), scrive Levi ritracciando, senza alcun commento, i primi momenti dell'arrivo nel Lager.

Si nota anche un andamento più aperto e disteso (che procede per associazioni di memoria) in cui l'autore ci presenta la vita nel campo attraverso una serie di quadri che, come abbiamo visto, includono personaggi e situazioni su cui il lettore può svolgere una riflessione più "pacata."

Infine, si afferma nel racconto un impianto diaristico, adottato nelle ultime pagine, che riproduce il precipitare degli eventi e si adegua perfettamente alla drammaticità degli eventi.

Oltre questa organizzazione, notiamo anche un'alternanza tra la pura testimonianza dei fatti e continui interventi critici e riflessivi che riscattano la narrazione stessa da ogni parvenza di cronaca; è del resto uno dei maggiori pregi della pagina leviana. Le conferisce quel carattere di meditazione sulla natura umana tramite un ragionamento saggistico che parte dal particolare per arrivare al generale. Così, dopo aver descritto i diversi atteggiamenti dei nuovi arrivati nel lager, aggiunge una riflessione più larga, a partire da casi particolari evocati in precedenza, su aspetti fondamentali della condizione umana:

Se fossimo ragionevoli, dovremmo rassegnarci a questa evidenza, che il nostro destino è perfettamente inconoscibile, che ogni congettura è arbitraria ed esattamente priva di fondamento reale. Ma ragionevoli gli uomini sono assai raramente, quando è in gioco il loro proprio destino; essi preferiscono in ogni caso le posizioni estreme; perciò, a seconda del loro carattere, fra di noi gli uni sono convinti immediatamente che tutto è perduto, che qui non si può vivere e che la fine è certa e prossima; gli altri, che, per quanto dura sia la vita che ci attende, la salvezza è probabile e non lontana, e, se avremo fede e forza, rivedremo

le nostre case e i nostri cari. Le due classi, dei pessimisti e degli ottimisti, non sono peraltro così ben distinte. (30)

L'indicazione temporale stessa, che ha valore stilistico, risponde ad una strategia insieme estetica ed etica, come sempre in Levi. Mentre all'inizio del racconto le precisazioni temporali e le date sono numerose, all'arrivo ad Auschwitz ogni indicazione di tempo sparisce simbolicamente perché l'autore, da allora, propone innanzi tutto uno studio "a-temporale" dell'universo concentrazionario, senza mai precisare alcuna data. Il tempo usato diventa quasi esclusivamente il presente, un presente cioè analitico, ma che ovviamente rispecchia anche il tempo dell'eternità infernale vissuta dai deportati che hanno il sentimento di vivere un incubo che non finisce mai: un presente che esclude pure il passato e il futuro, e che, più che a-temporale, pare a-storico. Sembra che la storia sia esclusa dall'universo del lager, come inghiottita nel caos: emargina i prigionieri da ogni legame con la società e con la civiltà, suscitando indubbiamente un'eco nel lettore. Il presente usato riesce difatti ad attualizzare e drammatizzare i fatti narrati a tal punto che il lettore si sente portare sul luogo della tragedia. È destinato a mettere in risalto la presenza permanente e incancellabile di Auschwitz, nella quale Levi cerca di avvolgerci ancora.

Verso la fine, l'impianto narrativo denuncia l'incalzare tumultuoso con cui i ricordi si affollano alla memoria. L'andamento del racconto è allora, in maniera caratteristica, diaristico, e le date tornano, numerose: siamo nell'ultima fase del dramma e i superstiti stanno per tornare nel "vero" universo e riprendere contatto con la realtà storica. Perciò, questi ultimi eventi sono narrati con uno stile rapido, volutamente telegrafico, con frasi elittiche, destinate a infondere un'atmosfera al contempo angosciosa e piena di speranza. Ora, questi che potrebbero essere ravvisati come difetti conferiscono invece allo scritto leviano il pregio dell'immediatezza e della consapevolezza della futura liberazione.

Per *La tregua*, il discorso è diverso, anche se si riscontrano molte analogie stilistiche, fra cui l'uso di cadenze narrative molto accurate; a proposito di questo romanzo, Levi dichiarava a Philip Roth:

È un libro più consapevole, più letterario, e molto più profondamente elaborato [di *Se questo è un uomo*], anche come linguaggio. Racconta cose vere, ma filtrate. È stato preceduto da innumerevoli versioni verbali: intendo dire, ogni avventura è stata da me raccontata molte volte... ed aggiustata a poco a poco in modo da provocare le reazioni più favorevoli. (Roth 2)

Scritta nel 1963, *La tregua* è difatti l'opera di uno scrittore che comincia a prendere gusto all'esercizio letterario. La testimonianza rimane una nozione importante nel suo libro, ma appaiono diversi indizi che confermano le qualità stilistiche e le predisposizioni letterarie leviane fra le quali il piacere di raccontare aneddoti di viaggio, di descrivere con esultanza e compiacimento i compagni di viaggio o certi paesaggi, simboli della libertà ritrovata. Il ritmo si fa allora più lento, più lirico: "Il treno varcò la Beresina alla fine del secondo giorno di viaggio, mentre il sole, rosso come un granato, calando obliquo fra i tronchi con incantata lentezza, vestiva di luce sanguinosa le acque, i boschi e la pianura epica" (311).

Ne *La tregua*, notiamo difatti che Levi organizza una serie di quadri, di affreschi sociali e storici in cui la cadenza descrittiva è spesso maestosa e ampia, il ritmo studiato, lo stile ricercato, compiacendosi nel narrare i propri ricordi, "i guai passati," e cercando anche di divertire e conquistare il lettore. *La tregua*, autentico racconto picaresco, si presenta difatti come un'odissea redentrica che deriva da un desiderio di staccarsi momentaneamente dall'inferno di Auschwitz.

Perciò Levi indugia volutamente a descrivere personaggi che simboleggiano la rinascita, il rinnovo, l'ottimismo: Galina per esempio, una giovane russa, è descritta in tutta la sua sensualità, "lasciando dietro di sé un profumo aspro di terra, di giovinezza e di gioia" (256); è anche descritto con tenerezza e poesia un candido "soldato bambino," sovietico, che guarda i deportati "con occhi vergini come il mare" (278).

Nelle pagine de *La tregua* molti brani traducono l'emozione e la gioia del ritorno a casa: "era come se la terra cantasse" (369), nota Levi che, a proposito di Cesare, scrive pure: "rifioriva... come

un albero in cui monta la linfa di primavera” (275).

Del resto, il titolo di molti capitoli sono di per sé eloquenti: “Il disgelo” (205), “Victory Day” (275), “I sognatori” (285), “Vacanza” (346).

Ne *La tregua*, la dimensione tragica è volutamente attenuata e quel che la memoria contiene di più doloroso sembra diluirsi temporaneamente, attraverso una cadenza narrativa più ampia, come se il respiro dei superstiti, approfittando di un momento di transizione e di “tregua,” diventasse anch’esso, momentaneamente, più sereno.

B- Tono usato, creazione di atmosfere

B1- Sobrietà e understatement in *Se questo è un uomo*

In *Se questo è un uomo*, il tono adoperato è perfettamente studiato. Risponde ad esigenze etiche e ad un rifiuto evidente dei toni patetici uno dei maggiori valori del racconto leviano risiede difatti nell’uso di una sobrietà legata ad un dignitoso pudore e di un *understatement* destinato a suggerire con finezza e delicatezza l’indicibile di Auschwitz. È del resto uno dei pregi più alti delle pagine leviane. Diventa l’espressione e il fondamento di un’etica della memoria che rifiuta il sentimentalismo ma che, d’altra parte, tende a liberare spazio per le emozioni e i sentimenti del lettore, solo davanti al suo libro.

Perciò, Levi usa deliberatamente un tono semplice, sobrio, mite, per evocare l’orrore e l’abominio del Lager e lasciar reagire il lettore a modo suo. Non insiste sugli aspetti più orrendi della realtà di Auschwitz. In quanto testimone responsabile della memoria e della dignità dei suoi compagni ebrei annientati, si rifiuta di sfruttare letterariamente la violenza e l’orrore e per questo le esperienze descritte in *Se questo è un uomo* si mantengono sempre su una soglia limite che l’autore, volutamente, non desidera oltrepassare: di fronte all’indicibile, Levi preferisce tacere, sperando di essere decifrato.

Ricordando la vigilia della partenza degli ebrei dal campo di Fossoli per Auschwitz, usa sottintesi pudici, ma non per questo meno agghiaccianti: “I maestri e i professori della piccola scuola

[del campo] tennero lezione a sera, come ogni giorno. Ma ai bambini quella sera non fu assegnato compito (9).

Anche per esprimere il culmine del disprezzo nazista per l'umano, Levi mantiene il suo tono semplice, quasi anodino. Propone allora un'esposizione dei fatti chiara, imparziale, tacendo volutamente un suo giudizio, una protesta: "Fu adottato spesso il sistema più semplice di aprire entrambe le portiere dei vagoni, senza avvertimenti né istruzioni ai nuovi arrivati. Entravano in campo quelli che il caso faceva scendere da un lato del convoglio; andavano in gas gli altri" (14).

Il contenuto di per sé è tanto orrendo che a Levi sembra inutile definirlo come tale. Abilmente, usa parole banali e quotidiane per descrivere l'abominio, creando così un risultato del tutto unico, un modo di dire in fin dei conti sbalorditivo e lapidario. Levi sa difatti creare effetti di sorpresa e di spavento inserendo spesso alla fine di una frase apparentemente banale un particolare agghiacciante: l'orrore scaturisce allora in modo brutale e spietato: "Basta pensare a quanti entrano in Ka-Be [l'infermeria del Lager] colle scarpe, e ne escono senza averne più bisogno..." (40).

Il suo scopo è invitare il lettore alla riflessione, mantenendo una distanza prudente nell'affrontare temi o situazioni che non possono essere trattati in tutta la loro crudezza. Di fronte all'evocazione di una situazione estrema, preferisce evitare il parossismo dell'orrore e limitarsi a suggerirlo, per conservare la possibilità di proseguire un ragionamento razionale.

B2- Atmosfera da incubo

In *Se questo è un uomo*, Levi crea scene sgradevolmente oniriche, da incubo, per tradurre la sensazione di assurdità e di sospensione infernale che incombe sul lager. Parla della pianura di Auschwitz come di una "pianura buia e silenziosa" (13); evoca l'atmosfera concentrazionaria in cui, nei primi momenti di angoscia, "tutto era silenzioso come in un acquario" (13) e insiste spesso sul "buio fitto" (15) "[del]le notti [che] erano incubi senza fine" (18): in quest'atmosfera angosciata e assurda che caratterizza l'intero soggiorno nel Lager, "tutto era incomprensibile e folle" (12).

Suggestivo a questo proposito è il termine ricorrente di “opaco” che rispecchia perfettamente la realtà infernale e incomprensibile del Lager in cui i deportati, immersi nel dolore e nello spavento, vivono il più orribile dei loro incubi. I sommersi “soffrono e si trascinano in un’*opaca* intima solitudine” (85); la Buna stessa –cioè la fabbrica del Lager- è “disperatamente ed essenzialmente *opaca* e grigia” (67); l’atmosfera della baracca dove dorme Primo Levi si riempie talvolta di polvere “fino a diventare *opaca*” (58).

Anche ne *La tregua* alcuni episodi sono pervasi da un’atmosfera da incubo, in parte perché la gioia del rimpatrio è spesso offuscata dallo spettacolo di un’Europa in dissesto e dai continui ricordi dolorosi che accompagnano i reduci. Insistendo per esempio sul carattere ripetitivo e monotono del loro peregrinare verso una meta sconosciuta, ossia assurda – procedono nella direzione opposta a quella della loro destinazione, l’Italia, Levi scrive: “In nessuna altra parte d’Europa, credo, può accadere di camminare per dieci ore e di trovarsi sempre allo stesso posto come in un incubo: di avere sempre davanti a sé la strada diritta fino all’orizzonte” (318).

B3-Atmosfera grottesca e teatrale

Parallelamente al clima dantesco e infernale del Lager, Levi insiste anche sull’aspetto grottesco di certi episodi che caratterizzano le sue sventure. Benché tenti di razionalizzare al massimo le sue esperienze, non può fare a meno – ed è comprensibile quando si cerca di analizzare l’universo concentrazionario – di riprodurre l’atmosfera tragicamente grottesca del Lager, ossia l’ assurda insensatezza del suo meccanismo e della sua organizzazione perversa e demoniaca. È un modo indiretto di evocare l’orrore non espresso esplicitamente, come abbiamo visto.

Non a caso Levi evoca il momento del tatuaggio dei deportati, umiliante e disumano, con un tono deliberatamente sarcastico destinato a sottolineare il carattere spaventosamente grottesco di questa operazione avvilente: “il mio nome è 174514,” scrive l’autore; “siamo stati battezzati” (*Se questo è un uomo* 21).

Levi desidera mettere in rilievo la dimensione assurda, e sotto

certi aspetti, tragicamente farsesca, che assume quella che possiamo chiamare la cerimonia dell'ingresso al campo di concentramento insistendo sul fatto che "l'intero processo di inserimento in questo ordine per noi nuovo avviene in chiave *grottesca e sarcastica*" (22).

I nuovi arrivati, smarriti e atterriti, "attoniti e sconcertati" (20), vivono il loro arrivo nell'inferno con tale sgomento e terrore che non sanno più cosa pensare, paracadutati come sono in un universo folle caratterizzato da "cerimonie" che "costituiscono... una colossale *buffonata* di gusto teutonico" (24). Sembra trattarsi di "una grande *macchina per ridere* di noi e vilipenderci" (18).

Il vocabolario che usa l'autore per esprimere l'aspetto grottesco di certe scene è logicamente legato a quello del teatro, specialmente a quello dei misteri medievali e delle tragedie: "adesso è il secondo atto" (17), nota per esempio Levi che paragona la deportazione e l'ingresso ad Auschwitz "ad un dramma pazzo, di quei drammi in cui vengono sulla scena le streghe, lo Spirito Santo e il demonio" (19).

I deportati, quali personaggi di un sinistro spettacolo di burattini, somigliano del resto a dei "pupazzi miserabili e sordidi" (20) ossia a dei "fantocci rigidi fatti solo di ossa" (24).

In quanto a *La tregua*, abbiamo visto che l'atmosfera evocata è anch'essa tesa e talvolta pesante, soprattutto negli episodi che ricordano le conseguenze distruttrici della guerra. Basti ricordare la descrizione che fa Levi del viso di una deportata dalle "rughe precoci," paragonata emblematicamente ad una "maschera tragica" (224).

Però, si nota anche, nel tono adoperato, un sentimento vivo di liberazione, l'indice di un ritorno alla vita e di un ottimismo ritrovato.

B4- L'umorismo de La tregua

Ne *La tregua*, Levi non esita a usare con arte l'umorismo, malgrado certi momenti di tensione. *La tregua* tende difatti a cogliere un clima di liberazione e di ritorno alla vita. Come spiega Scurani, Levi sembra in questo romanzo vivere "per mesi in un limbo sconfinato, dove l'imprevisto e l'umorismo si mescolano

nell'intimità ai ricordi e alle speranze" (399-400). Come una terapia necessaria, una certa spensieratezza si insinua in questo secondo racconto, dall'impostazione non più semplicemente testimoniale, ma anche romanzesca e picaresca.

Inoltre, associato a un grande senso dell'osservazione, l'umorismo leviano diventa uno strumento utile e stilisticamente efficace per svolgere un'analisi acuta della psicologia dei personaggi, insieme truculenti e sprovveduti, resistenti ma fragilizzati dal loro trauma concentrazionario. È l'occasione di sottolineare l'ingenuità e la purezza di certi individui, spesso semplici anzi rozzi, che, contro ogni aspettativa, sono risusciti a sopravvivere all'esperienza terrificante del Lager. È il caso del personaggio di Cesare, reduce italiano, superstite del ghetto di Roma, che Levi dipinge attraverso un'affettuosa ironia:

Cesare era perplesso. Cesare, nel suo intimo non si era mai fatto pienamente capace che i tedeschi parlassero il tedesco, e i russi il russo, altro che per una stravagante malignità ; era poi persuaso, in cuor suo, che solo per un raffinamento di questa stessa malignità essi pretendono di non comprendere l'italiano. Malignità o estrema e scandalosa ignoranza: aperta barbarie ? Altre possibilità non c'erano. (322)

È difatti con brio e umorismo che le reazioni dei personaggi de *La tregua*, il loro comportamento, i loro istinti, le loro emozioni offrono all'autore materia per uno studio quasi antropologico dell'umano. In un ritratto che raggiunge un comico addirittura pagliaccesco, Levi descrive giovani sovietici al cinema, superstiti di una lunga e traumatica guerra, i cui atteggiamenti insieme primitivi e gioiosi sono emblematici dell'atmosfera caotica ed esultante del momento, la fine della terribile guerra: "Era per loro come se i personaggi del film, anziché ombre, fossero amici o nemici in carne ed ossa, a portata di mano. Il marinaio [l'eroe del film] era acclamato... salutato con urrà fragorosi... I poliziotti e i carcerieri venivano insultati... accolti con grida di 'vattene,' 'a morte,' 'abbasso.'" Ad un certo momento, del resto "il pubblico insorse urlando in generosa difesa dell'innocente: un'ondata di vendicatori

mosse minacciosa verso lo schermo” (357).

Alcuni brani sono al limite della buffonata, ma lo scopo è sempre di evocare la libertà ritrovata, anarchica sì, ma preziosa. Basti pensare all’arrivo dell’enorme generale sovietico in una minuscola macchina italiana. Qui simbolicamente, Levi vuole emblemizzare l’incontro buffo ma molto empatico che avvenne tra i deportati italiani e i soldati russi, l’incontro umano e culturale tra la piccola Italia e la grande Russia: “Una Fiat 500 A, una ‘Topolino’... si fermò... Ne uscì, con grande stento, una straordinaria figura. Non finiva più di uscire... Quando fu tutt[a] fuori della portiera, la minuscola carrozzeria si sollevò di un buon palmo... L’uomo [che ne uscì] era letteralmente più grosso della macchina” (366-67).

C-Intuizioni e figure stilistiche

C1- I paragoni

Nel suo studio e nella sua descrizione dell’uomo costretto a vivere esperienze estreme, Levi ricorre con frequenza alla figura stilistica della metafora e del paragone, legato molto spesso all’universo animale. Molte sue similitudini, in effetti, rinviano ad un vero bestiario per dipingere la disumanizzazione dei deportati e la loro bestializzazione (Nezri-Dufour 251-69). Da vero naturalista, Levi si serve dei modelli offerti da quest’universo per penetrare meglio nella parte animale di ogni individuo che, nell’ambiente concentrazionario perfettamente orchestrato da una demoniaca strategia nazista, si manifesta in modo parossistico. Levi paragona se stesso e i deportati a “vermi vuoti di anima” (64), a “larve” (167), a “pecore” (32), a “formiche” (56), a “ragni” (100), a delle “bestie domate” (115), o ad un “gregge muto innumerevole” (115). Queste immagini divengono strumenti stilistici precisi che mettono in rilievo il rapido cambiamento degli individui trasformati nel lager in animali vili, bruti, da sterminare al più presto.

Anche ne *La tregua*, per analizzare il carattere di Jadzia, l’autore usa termini che un entomologo userebbe per analizzare le reazioni di un protozoo: “Jadzia... avvolgeva [l’uomo che le piaceva e che accettava di rispondere alla sue sollecitazioni], lo incorporava,

ne prendeva possesso, con i movimenti ciechi, muti, tremuli, lenti ma sicuri, che le amibe manifestano sotto il microscopio” (221).

Un altro personaggio, Noah, pure in balia di irrimediabili istinti sessuali all'indomani dell'uscita dal lager, è descritto attraverso immagini che si riallacciano all'universo animale: era “forte come un cavallo”; somigliava ad un “uccello d'alto volo” e “incrociava dall'alba a notte per tutte le strade del campo” (221).

Anche la descrizione fisica dei suoi personaggi comporta continui paragoni animaleschi ed è una delle caratteristiche della pagina leviana il cui stile immaginoso serve analisi acute e sottili: “Il Greco” aveva un “aspetto... rapace... di uccello notturno... o di pesce da preda fuori del suo naturale elemento” (228); il “Moro di Verona” era “un gran vecchio scabro dall'ossatura da dinosauro... forte... come un cavallo... gli occhi infossati sotto enormi archi ciliari come cani feroci in fondo alle loro tane” (287).

Levi fa uso di figure retoriche come strumento di trasmissione del suo pensiero, e per questo nelle sue opere la ricerca estetica non è mai fine a se stessa ma piuttosto strumento privilegiato per trasmettere l'unicità di un reale la cui normalità è stata irrimediabilmente sconvolta.

C2- Le iterazioni

L'iterazione è una figura stilistica onnipresente nelle due opere in esame e corrisponde a momenti di particolare intensità: offrendosi spesso come guida interpretativa, sa rendere la complessità e la tensione psicologica di un personaggio, di un comportamento o di un fatto, sottolineando con forza nozioni essenziali, momenti caratteristici e idee fondamentali.

La ripetizione degli stessi sintagmi mette spesso in rilievo l'indignazione e l'emozione controllata dell'autore. Durante la vigilia della partenza da Fossoli per Auschwitz, “si seppe che l'indomani gli ebrei sarebbero partiti. Tutti: nessuna eccezione: *anche* i bambini, *anche* i vecchi, *anche* i malati,” scrive Levi rivivendo con dolore questo episodio (8).

Inoltre, quando l'autore vuole suggerire la disperazione e l'angoscia che stringono il cuore dei deportati, l'iterazione permette

di sostituirsi ad un commento doloroso che correrebbe il rischio di essere troppo patetico. Evocando la deportazione degli ebrei in direzione di Auschwitz, descrive con grande sobrietà i “vagoni merci, chiusi dall’esterno,” con “dentro uomini donne bambini compressi senza pietà, come merce di dozzina,” precisando in un ritmo poetico e suggestivo ma non meno eloquente, “*in viaggio verso il nulla, in viaggio all’ingiù, verso il fondo*” (11).

Nei due casi, l’iterazione rispecchia il carattere tormentoso e infernale che assumono le prove degli ebrei deportati e serve anche, nello stesso tempo, a sottolineare la dimensione disumana dell’agire nazista.

L’iterazione può anche manifestarsi sotto forma di un’anafora poetica ed illustrare il desiderio straziante, provato dai deportati, del calore della casa: “Erompono i sogni con violenza, e anche questi sono i soliti sogni. *Di essere a casa nostra*, seduti a tavola. *Di essere a casa* e raccontare *questo nostro* lavorare senza speranza, *questo nostro* aver fame sempre, *questo nostro* dormire di schiavi” (64), spiega Levi che esprime benissimo, in un crescendo affannoso, l’ossessione della casa e il supplizio infernale dell’uomo torturato.

L’iterazione può anche solennizzare un brano centrale o una testimonianza grave e importante. Il desiderio profondo di salvare le vittime di Auschwitz da una seconda morte, quella dell’oblio, spinge l’autore a rendere omaggio a parecchie figure, esemplari, come quella di Hurbinek, bambino ungherese nato e morto ad Auschwitz. In un passo sconvolgente, la ripetizione del nome del bambino riflette il vivo desiderio di Levi di ricordare all’umanità il destino di questo piccolo essere, testimone di una realtà unica e atroce:

Hurbinek, che aveva tre anni... e non aveva mai visto un albero;
Hurbinek, che aveva combattuto come un uomo, fino all’ultimo respiro, per conquistarsi l’entrata nel mondo degli uomini...
Hurbinek, il senza-nome, il cui minuscolo avambraccio era pure segnato col tatuaggio di Auschwitz; *Hurbinek* morì ai primi giorni del marzo 1945, libero ma non redento. (216)

L’iterazione diventa allora fondamentale nella scrittura leviana nel senso che permette di stabilire un ponte tra l’universo

spesso indicibile di Auschwitz e quello del lettore. Strumento di memoria, rinvia alla sacralità della ripetizione, ritualizzata nella tradizione ebraica, destinata ad evitare l'oblio.

Conclusion

Nell'elaborare *Se questo è un uomo* e *La tregua*, Levi svolse così, per forza di cose, una riflessione sul linguaggio dopo Auschwitz, un linguaggio che presentava il rischio paradossale di trasformarsi in ostacolo anziché in strumento di trasmissione. La scelta accurata di ogni parola fu dunque sistematica in Levi, come se ognuna portasse in sé una parte del valore e del senso dell'esperienza concentrazionaria che tutti dovevano capire. Le sue opere si presentano perciò come un'elaborazione letteraria che supera la semplice testimonianza, il mero resoconto. Nascono da un lavoro fondamentale sul linguaggio, cioè sulla necessità assoluta di usare parole e registri linguistici destinati a servire un'analisi e una denuncia precisa. Malgrado la loro spontaneità apparente, legata a una grande chiarezza di esposizione e ad un uso di parole semplici e accuratamente scelte, precise, *Se questo è un uomo* e *La tregua* sono il risultato di una strategia letteraria molto spinta, che mira all'inserimento della tragedia concentrazionaria nella memoria collettiva. Levi privilegia un'armonia tematica e stilistica atta a far rivivere personaggi e atteggiamenti paradigmatici di un ambiente e di un'atmosfera ben particolare: quella abnorme di Auschwitz. È allora portato a concettualizzare, stilizzare e sublimare. Perciò, nella sua volontà di fare della Shoah una vicenda umana e storica che riguardi ogni individuo, associa un rigore di analisi quasi scientifico con un'arte letteraria in cui la poesia stessa interviene al servizio dell'etica.

Leggendo le sue pagine, il lettore non ha affatto l'impressione di leggere ciò che Levi chiamava un "weekly report" (Roth 2). L'ex-deportato Levi non si limita mai ad elaborare una semplice deposizione, ma, nella sua profonda volontà di trasmissione e di universalizzazione, ha cura di esprimere con tutti i mezzi stilistici possibili una realtà che non deve rimanere una parentesi della storia. Per servire i propri propositi etici, non esita ad usare i registri e le

figure retoriche più varie, pur di poter trasmettere e suggerire agli altri una parte dell'indicibile di Auschwitz.

Sophie Nezri-Dufour

UNIVERSITÉ DE PROVENCE

OPERE CITATE

- Levi, Primo. "Scrittore ebreo." *Rivista milanese di economia* 13 (gennaio-marzo 1985): 61-70.
- . *Se questo è un uomo. Opere*. A cura di Marco Belpoliti. Vol.I. Torino: Einaudi, 1997.
- . *La tregua. Opere*. A cura di Marco Belpoliti. Vol.I. Torino: Einaudi, 1997.
- Nezri-Dufour, Sophie. "Le bestiaire de Primo Levi." *Italies* 10 (2006): 251-69.
- . "Iterazioni." *Primo Levi*. A cura di Marco Belpoliti. *Riga* 13 (1997): 372-79.
- Roth, Philip. "Salvarsi dall'inferno come Robinson." *La Stampa*, 26 Nov. 1986: 2.
- Scurani Alessandro. "Le tre anime di Primo Levi." *Lecture* 397 (maggio 1983): 395-412.

“Al di là della siepe.”

Sondaggi sul leopardismo di Primo Levi

1. Levi e la poesia: una “misteriosa necessità.”

Lungo l'intero arco del Novecento si è assistito ad una pluralità di appropriazioni e riletture della poesia leopardiana, per cui dobbiamo preliminarmente ricordare con Lonardi che la “funzione” Leopardi presenta una poliedricità di accessi (il silenzio, l'adesione immediata e corale, la richiesta di una mediazione con l'altro) tale da coinvolgere la quasi totalità dei poeti, ma non in grado di assumere una forma univoca e codificata, com'è avvenuto nel caso del petrarchismo e, sostanzialmente, anche del dannunzianesimo (5). Leopardi è stato perciò ora assunto come “il più fanciullo dei nostri poeti” (Pascoli), ora come continuatore della linea petrarchesca (Ungaretti) oppure più spesso come portavoce di una *Weltanschauung* esclusivamente dolorosa (Saba). L'interesse verso il Recanatese non riguarda però solamente i “poeti laureati” di montaliana memoria, ma si estende anche a cultori più occasionali delle *belles lettres*, come avviene nel caso di Primo Levi (1919-1987), letterato chimico torinese di origini ebraiche, noto soprattutto per la sua produzione narrativa e, a suo dire, poeta ‘per caso,’ anche se è proprio nella sua opera più celebre, *Se questo è un uomo*, che possiamo cogliere una vocazione alla poesia strettamente correlata ad un'insopprimibile vocazione alla vita. Nonostante l'abiezione della vita nel Lager, infatti, la memoria del canto di Ulisse, recitato ai compagni di deportazione permette allo scrittore di riaffermare, nonostante tutto, la propria dignità di uomo.

È Levi stesso a ribadire la naturale necessità della poesia nelle poche righe scritte per prefare il suo volume, *Ad ora incerta*, in cui sono raccolte le liriche composte tra il 1943 e il 1987:

Uomo sono. Anch'io ad intervalli, ad ora incerta, ho ceduto alla spinta: a quanto pare, è inscritta nel nostro patrimonio genetico. In alcuni momenti, la poesia mi è sembrata più idonea della prosa per trasmettere un'idea o un'immagine. (Levi 7)

Questo concetto verrà espresso più volte: Levi, “poeta saltuario,” definisce il poetare come una “misteriosa necessità di tutti i tempi” (*Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987* 141). Il richiamo alla poesia si affianca quindi all’istinto biologico, l’esigenza morale e spirituale rivendica la sua centralità, divenendo “un elemento tensivo che sorregge, con l’incredibile forza della disperazione” (Bianchini 105), l’uomo annullato dinanzi alla morte. Come prevedibile, la tematica concentrazionaria è inevitabilmente presente nei versi di Primo Levi, ora sentita come urgente e pressante, ora come ricordo, incubo o presentimento di future stragi. Molto evidenti sono le intonazioni bibliche soprattutto nella frequente riproposizione del tema della maledizione, dell’invocazione della vendetta, tipico della tradizione veterotestamentaria (Segre xxii).

Nonostante la sua formazione scientifica e quell’*esprit géométrique* che materia la sua prosa scarna ed essenziale, Levi, soprattutto nei suoi versi, si mostra particolarmente lucido e scaltrito nel *ludus* meta ed intertestuale, tanto più efficace quanto più breve, ma che già chiaramente permette di cogliere la “cifra stilistica essenziale dell’autore alluso” (Monteleone 57). È innegabile l’ascendenza romantica della poetica leviana, conseguenza forse della tanto criticata ‘licealità’ dei suoi versi (Fortini 139) cui però si unisce, come ha notato Segre (xxiii), “l’elemento parenetico, esortativo e ammonitivo,” connesso al valore della poesia, intesa come messaggio didascalico.

La vicinanza di Levi alla letteratura si pone difatti sotto l’egida di più modelli, *in primis* degli autori assimilati durante gli studi scolastici, ma anche di quelli letti nella sua biblioteca e provenienti quindi dal suo *background* familiare:

Ho letto molto perché appartenevo a una famiglia in cui leggere era un vizio innocente e tradizionale, un’abitudine gratificante, una ginnastica mentale, un modo obbligatorio e compulsivo di riempire i vuoti di tempo, e una sorta di fata morgana nella direzione della sapienza. (Levi viii)

E già a proposito di questa reminiscenza privata, si può

stabilire un primo parallelismo con Leopardi che sovente ricorda come la sua abitudine alla lettura abbia avuto origine proprio nel gusto dell'affabulazione acquisito durante la sua primissima infanzia. Si veda, ad esempio, il seguente passo:

Mi dicono che io da fanciullino di tre o quattro anni, stavo dietro a questa o quella persona perché mi raccontasse delle favole. E mi ricordo ancor io che in poco maggior età, era innamorato dei racconti, e del meraviglioso che si percepisce coll'udito, o colla lettura (giacché seppi leggere, ed amai di leggere, assai presto). Questi, secondo me, sono indizi notabili d'ingegno non ordinario e prematuro. (*Zib.* 1401)¹

Per entrambi gli scrittori, dunque, è il contesto culturale in cui avviene la prima formazione che funge da reagente per accostarsi al mondo dei libri, secondo un processo imitativo, che concede anche ampio spazio all'oralità, al piacere del raccontare e del sentir raccontare delle storie protese verso luoghi meravigliosi e immaginari.² Sia per Leopardi che per Levi, inoltre, le prime esperienze associabili alla parola sono strettamente correlate allo spazio reale in cui si costituiscono le prime reminiscenze: per il piccolo Giacomo è il palazzo di Recanati, luogo insieme di conforto e di prigionia da cui voler evadere, per Levi è la casa come "memoria materializzata" (141) che rispecchia senza dubbio l'attitudine claustrofiliaca del chimico torinese protesa verso il rifugio protettivo della casa contrapposto agli spazi aperti e soprattutto a quelli costrittivi del Lager.

Quando però Levi si trova a dover selezionare dei testi per redigere un'antologia einaudiana, poi intitolata *La ricerca delle radici*, esclude dalla sua biblioteca ideale proprio gli autori più frequentemente citati nei suoi scritti, Dante, Manzoni, e, con essi, Leopardi, considerando i libri di questi autori classici "patrimonio di tutti." Tale esclusione non implica però un totale misconoscimento del modello in quanto in più luoghi della sua scrittura e a distanza di anni, Levi fa riferimento a Leopardi, sia pure in modo contraddittorio e discontinuo.³ Il legame leviano con il Recanatese assume però nel corso del tempo diverse connotazioni che spaziano da una netta

presa di distanza sino alla più completa adesione e identificazione. Quella contraddittorietà che Savoca considera un elemento connaturato al pensiero leopardiano⁴ si ripropone anche per Levi che, pur mostrando in più luoghi di riappropriarsi di temi e stilemi leopardiani, così dichiara in un'intervista a proposito degli autori classici esclusi da una ipotetica biblioteca universale:

Sarebbe stato utile mettere dentro Leopardi e Boccaccio, ma anche qui ho escluso dei libri che sono patrimonio di tutti. Tuttavia debbo aggiungere che Leopardi non è mai stato un mio autore, per ragioni profonde, credo, perché non vedo il mondo con la disperazione di Leopardi. Perché ci nuoto dentro... (Levi 125)

E nella ricostruzione biografica a cura di Pier Maria Paoletti leggiamo:

In bell'ordine i suoi libri preferiti, che sono moltissimi... pochi classici nostri, Dante e Ariosto, niente Foscolo e Leopardi, "bloccati" nella sua memoria, per sempre, dai giorni del liceo. (Levi 103)

Secondo Anna Baldini (168) lo scrittore "celava sotto il nome di Leopardi una propria identità, una parte oscura del sé che tendeva ad allontanare per non esserne distrutto. La decisa affermazione "Leopardi non è mai stato un mio autore" (e si confronti con il montaliano "Non sono un Leopardi") può dunque essere interpretata come una negazione freudiana, un tentativo di non lasciarsi trascinare "all'ingiù, verso il fondo" dai momenti cupi della propria esistenza, nei periodi di patologica depressione in cui la visione del mondo di Levi tendeva a coincidere con quella del radicale pessimismo leopardiano."

Le affermazioni su Leopardi sono delle vere e proprie denegazioni: Levi mostra di rifiutare ogni influenza dello scrittore recanatese ma, al tempo stesso, dichiara di "nuotarci" dentro, e difatti Leopardi è uno degli autori che più frequentemente ricorre non solo nella produzione creativa, ma anche nelle conversazioni ed

interviste che il chimico torinese rilascia frequentemente, mostrando una fisiologica necessità a raccontarsi, autocitarsi, condurre un discorso metaletterario sulla sua stessa scrittura.⁵

2. Leopardi sul lettino dello psicoanalista.

Uno dei racconti maggiormente esemplificativi dell'interesse di Levi per il poeta di Recanati è sicuramente il *Dialogo di un poeta e di un medico*, tratto dalla raccolta *Lilit e altri racconti* (136-39). Se in altri casi le derivazioni sono opinabili o comunque ben dissimulate, qui ci troviamo di fronte ad un esibito procedere imitativo che ricalca deliberatamente, sin dal titolo, le *Operette morali*. Non viene però riproposta una struttura segnatamente dialogica a vantaggio di un maggiore spazio concesso al resoconto che il narratore fa della visita medica di un "giovane poeta" mai nominato esplicitamente, tuttavia chiaramente riconducibile al Recanatese.

Vi è giunto dopo un lungo travaglio interiore, scisso tra gli opposti pareri dei familiari che stimano un'onta sul loro blasone il ricorrere ad uno psicanalista, e quelli degli amici desiderosi di trovare un rimedio alle sue indicibili sofferenze.

Anche solo col rimanere seduto alla scrivania (e ricordiamo come proprio "sedendo" presso il monte Tabor la mente del poeta si fosse librata verso spazi "interminati"), il Leopardi leviano riesce facilmente, forse in modo sin troppo didascalico, a descrivere i suoi mali giacché "non gli mancavano certo le parole" rivelandosi quindi più che mai idoneo a sottoporsi ad un metodo terapeutico che si pone proprio come *talking cure*, cura attraverso le parole.⁶

I due personaggi di questa piccola operetta morale leviana sono medico e paziente, inquadrati in ruoli diversi, che poi però tendono a confondersi, a sovrapporsi, sin dal loro primo apparire.

C'è qualcosa di volutamente straniante sin dalla prima presentazione che del medico viene fatta ("era in pantofole, spettinato, infagottato in una veste da camera goffa e logora" 136), un medico senza camice bianco, volutamente dimesso, forse "la sua stessa apparenza sciatta era deliberata, affinché i clienti non si sentissero a disagio." E poi, lungo lo snodarsi del racconto, si intravede chiaramente come le dinamiche relazionali tra i due

personaggi avvengano secondo un montaggio narcisistico che porterà l'uno a specchiarsi nell'altro. Di entrambi è l'aspetto trasandato; simili sono anche i sentimenti provati: "Il poeta provò imbarazzo (ma anche il medico sembrava imbarazzato)." Rivelatori di una particolare sintonia sono gli stessi segni non verbali di intesa che il medico si lascia sfuggire ascoltando il suo paziente, al suo annuire "crollando il capo con simpatia" sino a giungere ad una vera e propria immedesimazione ("il medico ascoltava assorto"), dimostrata anche coll'assecondare in tutto il poeta ("il medico non insistette" o ancora "poi aveva subito cambiato argomento, anzi, lo aveva lasciato entrare in argomento").

E così, alla fine della storia, entro questo autentico *collage* di inserti leopardiani, si potrà annettere alla prima agnizione, quella che aveva portato alla facile identificazione del giovane poeta con Leopardi, una seconda agnizione, meno esibita, ma altrettanto inequivocabile: quella del medico con lo stesso Primo Levi, a sua volta perfetta esemplificazione dello scrittore-scienziato.

Da questo dialogo troviamo uno scambio, o meglio un'appropriazione di idee, ma nessuna soluzione: il medico può solo dare (o meglio scrivere) la sua prescrizione farmacologica; il poeta, mentre la riceve, pensa già ad un'altra possibile soluzione ai suoi problemi, legata alla scrittura. Sembrerebbe quasi, in un certo senso, che il medico sia più interessato a carpire qualcosa del poeta (e si legga a tal riguardo il fondamentale saggio freudiano *Il poeta e la fantasia*) piuttosto che a curarlo: a confronto sono il rigore delle leggi scientifiche e il mistero della creazione poetica.

Al momento iniziale disforico si susseguono -nella compagine testuale- una fase regressiva, costituita dalla dimensione avvolgente degli studi che avvengono appunto, come sarà precisato in seguito, di sera in una "cittadella calda, morbida e buia" (quasi in un recupero della dimensione prenatale), e la fase euforica prodotta dal trovarsi "al di là della siepe" verso un "universo aperto, indifferente, ma non nemico" che tuttavia produce, nell'interpretazione leviana, una sensazione di dolce appagamento, inteso come proiezione verso un altrettanto avvolgente miraggio nichilista nella fantasticheria di un "diluirsi e sciogliersi nel seno trasparente del nulla."

In filigrana possiamo scorgere dei precisi riferimenti a tante

opere leopardiane: dal *Dialogo della natura e di un islandese* al *Canto Notturmo*, dall'*Elogio degli uccelli* (ripreso, tra l'altro, da Levi in un suo saggio, *Le più liete creature del mondo*) a poesie celeberrime come *Alla sua donna*, *A se stesso* e soprattutto *L'infinito*.

La narrazione del giovane poeta avviene, dunque, secondo un percorso insieme letterario e autobiografico perché in Leopardi i due momenti si identificano o meglio sono perfettamente convertibili in quanto la vita da raccontare durante la seduta medica non può che coincidere con la sua stessa poesia.

Si motiva così la scelta di Levi di enucleare dagli stessi testi del Recanatese alcuni degli snodi tematici più pregnanti della visione leopardiana a partire dalla celebre visione della Natura:

Natura. Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra sé di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimenti in dissoluzione.

(Leopardi "Dialogo della natura e di un islandese" 82)

Sentiva l'universo (che pure aveva studiato con diligenza e con amore) come un'immensa macchina inutile, un mulino che macinava in eterno il nulla a fine di nulla; non muto, anzi eloquente, ma cieco e sordo e chiuso al dolore del seme umano; ecco, ogni suo istante di veglia era intriso di questo dolore, sua unica certezza.

(Levi "Dialogo di un poeta e di un medico" 137)

Alla concezione meccanicistica della natura intesa come un ateleologico tendere all'entropia è strettamente correlata la nota concezione eudemonistica di Leopardi secondo cui la felicità può esservi solo come attesa di un bene futuro o come cessazione di un dolore, concezione sintetizzata da Primo Levi col frequente ricorrere del sintagma "gioia negativa" per indicare i momenti di "tregua alla sua angoscia." Per Leopardi la felicità è una condizione impossibile, esiste solo in quanto pausa di un dolore o sogno di un

“vago avvenir”; molte immagini poetiche leviane rendono appieno il senso di questi concetti, anche se bisogna ricordare, come in *Se questo è un uomo*, l'autore sottolinea che l'infelicità assoluta, così come la felicità assoluta, non esista e che, anche nei momenti peggiori, possono diventare motivo di gioia eventi o situazioni che in tempi normali non lo sarebbero stati. Leopardi aveva prospettato una teoria analoga quando, confutando il “tutto è bene” leibniziano, aveva sottolineato di non voler per questo considerare “l'universo esistente” come “il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all'ottimismo il pessimismo” (*Zib.* 4174).⁷

Nel *Dialogo*, oltre a proporre una sorta di sintesi di tutti i temi ricorrenti nel pensiero leopardiano (l'universo inteso meccanicisticamente come una “immensa macchina inutile,” l'invidia per gli uccelli e il gregge, i tormenti amorosi), il narratore individua quale momento di “tregua” (parola-chiave, fra l'altro, del lessico leviano) dagli affanni della giornata la sera:

quando l'oscurità e il silenzio della campagna gli consentivano di dedicarsi ai suoi studi, anzi, di barricarsi in essi come in una cittadella. – Certo; una cittadella calda, morbida e buia, - disse il medico, crollando il capo con simpatia. (*Lilít* 137)

Levi coglie cioè bene una delle funzioni che stanno alla base del culto leopardiano dei libri e di conseguenza della lettura che ha in sé una duplice valenza: da una parte è fonte di piacere e di appagamento, dall'altra porta il poeta a vivere un *bios abiotos*, una vita-non-vita che lo allontana dai piaceri reali, fungendo da formazione sostitutiva (e difensiva), da barriera cioè tra se stesso e il mondo esterno.⁸

E ancora l'espressione “aveva spesso invidiato l'inconsapevole gaiezza degli uccelli e delle greggi” rimanda chiaramente all'*Elogio degli uccelli* leopardiano (ripreso anche nel racconto *Le più liete creature del mondo*) e al *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia* (“quanta invidia ti porto”). L'elenco potrebbe proseguire con fitti richiami intertestuali in quanto è lo stesso tessuto del *Dialogo* di Primo Levi un'immensa citazione o meglio riscrittura di tasselli leopardiani. Ne ricordiamo solo pochi e

significativi altri, in quanto rivelatori dei testi conosciuti o comunque maggiormente presi in considerazione dal chimico torinese.

In alcuni casi il procedimento imitativo porta ad un prelievo letterale di versi leopardiani, poi parafrasati abilmente, entro un contesto prosastico. Si veda, ad esempio:

Al gener nostro il fato
 non donò che il morire. Omai disprezza
 te, la natura, il brutto
 poter che, ascoso, a comun danno impera,
 e l'infinita vanità del tutto.
 (Leopardi "A se stesso" vv. 12-16)

Nessun uomo dotato di ragione poteva negarsi a questa consapevolezza, che la natura non è all'uomo né madre né maestra; è un vasto potere occulto che, obiettivamente, regna a danno comune.

(Levi "Dialogo di un poeta e di un medico" 137)

Dal confronto dei due brani emerge una prima campionatura di quello che è il modo di procedere leviano: il testo *source* rivive attraverso delle trasformazioni che investono più livelli: alcune sono motivabili con il passaggio dalla poesia alla prosa, altre rispondono ad esigenze di *variatio*, in questo caso non significative dal punto di vista semantico. E così il "brutto potere" viene reso con "vasto potere occulto" (*Il brutto potere* sarà anche il titolo di un articolo su Leopardi)⁹; "a comun danno impera" diventa "regna a danno comune" con l'impiego di un verbo sinonimo e l'inversione degli altri termini.

Il ricordo della meditazione presso il monte Tabor, che è riscrittura de *La vita solitaria* e soprattutto de *L'infinito*, costituisce il nucleo forte del racconto, non a caso situato proprio al centro del testo:

Al di là della siepe che limitava l'orizzonte aveva colto per un attimo la presenza solenne e tremenda di un universo aperto, indifferente ma non nemico; solo per un attimo, ma era stato

pieno di una inesplicabile dolcezza, che scaturiva dal pensiero di un diluirsi e sciogliersi nel seno trasparente del nulla. Era stata un'illuminazione tanto intensa e nuova che da più giorni stava tentando invano di esprimerla in versi. (138)

Ancora una volta assistiamo ad un procedimento imitativo di tipo parafrasante che è anche interpretazione di una delle liriche dei *Canti* più nota, ma anche più controversa dal punto di vista ermeneutico. L'adesione alla semantica del testo si correla infatti con un passaggio ulteriore che funge da completamento ai versi di Leopardi. Se identica appare la funzione della siepe che proprio nel suo valore limitante permette che il pensiero "si finga" "spazi interminati di là da essa," favorendo appunto il momento appagante dell'*imagerie*, alcune aggiunte sono sicuramente da intendersi come apporti di Levi al tessuto poetico dell'*Infinito*. E così "al di là della siepe" avviene l'appercezione di un "universo aperto, indifferente ma non nemico," sensazione questa non esplicitata nella lirica leopardiana, così come "il naufragar m'è dolce in questo mare" è inteso come approdo nichilistico, sposando una delle tante interpretazioni critiche che dell'infinito leopardiano sono state date. Complessivamente la visione dell'infinito assume per Levi la valenza di momento epifanico ("Era stata un'illuminazione") da cui scaturisce la necessità, rivelatasi primaria, di porre per iscritto queste uniche emozioni.

L'ultima sezione del *Dialogo* è infine dedicata alla visione leopardiana della donna: in questo caso i leopardismi sono prevalentemente tratti da componimenti come *Alla sua donna* e soprattutto ispirati dal cosiddetto "Ciclo di Aspasia" da cui emerge chiaramente il disinganno provocato nell'animo del poeta dall'insanabile divario esistente tra la donna ideale vagheggiata e la donna "ingannatrice" incontrata nella vita reale.

Da queste esemplificazioni testuali risulta chiaro dunque come l'ordinamento scelto (anche in riferimento alla datazione dei componimenti scelti) per la *narratio* leopardiana non sia cronologico, quanto invece tematico.

Il medico non manca neppure di cogliere la sublimazione operata dal poeta nelle sue relazioni amorose, giungendo alla

diagnosi: non aveva di fronte a sé un vero e proprio malato, ma solamente un ipersensibile. Diagnosi comprovata d'altronde dal comportamento dello stesso poeta che getta via i foglietti della prescrizione medica per recuperarne invece altri contenenti suoi progetti poetici, con un finale volutamente straniante come molti delle stesse *Operette Morali*.¹⁰

3. *Il leopardismo poetico di Ad ora incerta.*

Già la lirica di apertura della silloge poetica *Ad ora incerta*, intitolata “Crescenzago,” permette di cogliere attraverso uno scenario e un lessico poetico moderno (che offre diritto di cittadinanza al tranvai, alle sirene, alla bicicletta e alla sigaretta) alcuni moduli inequivocabilmente leopardiani: nella seconda strofe col richiamo al vento che corre nell’“infinito piano,” subito ribaltato antifrasticamente dal momento che il sibilare del vento non consente al poeta di librarsi verso le eterne stagioni, ma più prosaicamente, è deviato a causa della tossicità del fumo proveniente dalle ciminiere. E ancora nella terza strofe, ad una situazione da “Sabato del villaggio” (“Siedon le vecchie a consumare l’ore”) non fanno da *pendant* i giochi dei bambini nella piazzola in frotta, perché anche loro hanno il volto spento dello stesso colore della polvere delle strade. Il canto è negato (“le donne non cantano mai”), mentre di timbro leopardiano sembra essere la quarta strofe in cui si potrebbe intravedere in filigrana una Silvia moderna, osservata, da dietro una finestra, così come il poeta di Recanati vagheggia il suo amore giovanile “d’in su i veroni del paterno ostello”: nella poesia di Levi vi è una fanciulla che cuce (analogamente Silvia “con la man veloce percorrea la faticosa tela”), ma sembra essere più ansiosa rispetto alla fanciulla di Recanati. Levi insiste molto sulla sua inquietudine, che sembrerebbe dettata, più che dal “chiuso morbo” da una sorta di alienazione del lavoro che la priva di un’ampia parte della sua vita.¹¹

In “Avigliana” ritroviamo ancora una volta una successione di leopardismi: dalla luna piena all’usignuolo che ha la possibilità di cantare mentre al poeta non è riservato altro che un destino di solitudine.¹²

In altri termini se per Leopardi è fortemente percepibile

la barriera esistente tra antichi e moderni, qui è lo stesso poeta ad essere ripreso come classico e alcune sue situazioni topiche risaltano in modo particolare proprio perché inserite in un contesto straniato.

Per Primo Levi, dunque, letteratura di memoria, ma anche memoria letteraria coesistono, indissolubilmente legate, lungo un percorso che è anche uno scavo nel tempo trascorso: una operazione ‘archeologica’ dentro la propria mente al recupero di luoghi, eventi e persone lontane, per evitarne la dimenticanza e per riconquistare alla vita ciò che sembrava essere stato irrimediabilmente preda del tempo e della morte.

Ad esempio ne “La bambina di Pompei” vi è un disperato intrecciarsi di reminiscenze leopardiane (dal “lieta già del tuo canto” sino all’aspro “di quanto importi agli dei l’orgoglioso nostro seme”) con altre foscoliane, riferite alla memoria di Anna Frank (“la sua cenere muta è stata dispersa dal vento”). Questa poesia ci offre la possibilità di ricordare come il fascino della *Ginestra* leopardiana si manifesti anche nell’attrazione che lo scenario vesuviano, sfondo di questa poesia dei *Canti*, esercita su Levi che rifletterà, in questa poesia sull’eruzione del 79 d. C., attraverso la proposizione di altri echi leopardiani (“La tua casa tranquilla dalle robuste pareti / lieta già del tuo canto e del tuo timido riso,” 8-9 e in “A Silvia,” “sonavan le quiete stanze, e le vie dintorno al tuo perpetuo canto”). Lo sfondo vulcanico sarà riproposto anche nella poesia “Plinio” e soprattutto una riscrittura della *ginestra* è ravvisabile in “Agave,” il cui fiore è teso al cielo, senza però essere “eretto con forsennato orgoglio inver le stelle” (*Ginestra*, 309-310), ma volto a lanciare un grido disperato nel tormento della morte che accomuna il vegetale all’uomo e all’intero universo.

Di Leopardi Levi mostra soprattutto di condividere la “vertigine cosmica” che già aveva suggestionato anche Pascoli (“Il bolide,” “Il ciocco”) e di cui egli si riappropria con spirito scientifico e lucreziano. Monteleone sottolinea come sia forse una novità assoluta nella poesia dell’ultimo Novecento la ripresa del genere cosmico che, dopo l’enorme diffusione avuta nella tradizione ottocentesca (si pensi ad autori come Tommaseo, Aleari e Zanella, oltre al caso particolare di Leopardi), non ha trovato spazio. Come in Leopardi, anche nelle liriche di Levi, poeta-scienziato, prevale

l'idea della finitezza umana rispetto all'immensità cosmica: ciò determina un senso di angosciosa inattività di fronte all'eco mai sopita dell'originario *Big-Bang* ("Nel principio").

E ancora in "Stelle nere" lo spettacolo terribile del "sereno cosparso d'orribili soli morti, / sedimenti densissimi d'atomi stritolati" si conclude con la riconferma che nell'eterno avvicinarsi dei cieli e degli astri la considerazione assegnata all'uomo sia pressoché nulla: "E tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla / e i cieli si convolgono perpetuamente invano." Il medesimo motivo, ma con toni ancora più cupi, si presenta nel messaggio definitivo e quasi testamentario di "Almanacco," lirica composta da Levi tre mesi prima del suicidio, in cui si oppone alla perpetuità del corso dei fiumi, delle stelle, dei pianeti la volontà autodistruttiva dell'uomo, "propaggine ribelle."

Si accentua poi in Levi il carattere della poesia con andamento prosastico, già presente in certi componimenti del poeta di Recanati. Il lessico, come in Leopardi ma naturalmente con intenti ed effetti spesso diversi, è contrappuntato continuamente di vocaboli tratti dal linguaggio comune e di termini colti o di matrice letteraria.

In Leopardi è generalmente ridotto l'uso della metafora, perché il poeta ha la capacità eccezionale di agire sui confini dell'area semantica dei singoli termini e di trovare un accordo perfetto tra significante e significato. Levi, invece, già più saldamente inserito nel solco della poesia novecentesca, dà forte rilievo alla metafora che montalianamente si sostituisce spesso al significato stesso, divenendo "correlativo oggettivo" di una situazione, di uno stato d'animo, di un concetto. Anche il semplice computo quantitativo di stilemi e movenze provenienti dai *Canti* permette di notare come il lessico leviano (espresso con termini di volta in volta scientifici, lirici, aulici e persino anticheggianti) si inserisca solidalmente in contesti di complessivo timbro leopardiano: dalla continuità o meno di impiego semantico rispetto ai testi di partenza, alla prevalenza stessa di suggerimenti strutturali, tematici, linguistici, senza peraltro mai assumere una veste dissacrante, come avviene invece nel prelievo da altri poeti, basti pensare al *Pio Bove* carducciano ("Pio bove un corno. Pio per costrizione").

Per entrambi i poeti il male implicito nel trauma del distacco

dalle radici (la natura-madre benigna) viene a coincidere con l'atto della ragione; in un modo o nell'altro i due poeti scoprono che il male attraversa la stessa natura, anzi ne è l'implacabile dispensatrice. Come avviene in Leopardi anche per Levi la poesia può avere la funzione di disacerbare il dolore (*Cantare*); canto e memoria assumono una funzione consolatoria per un'umanità "svigorita che si sveglia ogni volta ad un giorno di dolore" ("L'osteria di Brema"), così come annunciato anche nelle Sacre Scritture e nel "Cantico del gallo silvestre."

4. Leopardismi extravaganti in L'altrui mestiere.

Nel riunire una serie di articoli ed elzeviri pubblicati su "La Stampa" tra il 1976 ed il 1984, Levi pubblica *L'altrui mestiere* in cui mostra, con la sua consueta discrezione, l'intenzione di voler curiosare sui mestieri altrui, ma di fatto, divagando lungo i territori più vari e diversi, non manca di parlare di sé, dei suoi interessi, dei suoi desideri e lo fa in modo sapiente, attingendo, secondo Bianchini (160) alla "saggezza leopardiana delle *Operette morali*, quelle in cui dato e logica si fondono per raggiungere una verità da desumere." E, non a caso, il poeta di Recanati fa più volte capolino tra gli eterogenei, e di piacevolissima lettura articoli leviani; lo si ritrova nei luoghi più impensati, a conferma di una memoria letteraria profonda e ancor di più di un'adesione profonda al suo pensiero.

Molti rimandi, dunque, non possono che lumeggiare e suggellare (dal momento che *L'altrui mestiere* è una delle ultime pubblicazioni di Levi) il dialogo tra i due scrittori che riguarda sia luoghi topici come anche altri aspetti più marginali che aiutano a precisare molte delle valenze del leopardismo leviano.

Dal testo "Contro il dolore" (46-48) una chiave di lettura della visione di Levi è offerta dalla citazione dei seguenti versi tratti da l'"Ultimo canto di Saffo" (46-47): "Arcano è tutto / fuor che il nostro dolor" in cui Levi omette significativamente il riferimento sia all'autore che al titolo dei versi citati. Nell'articolo, tra l'altro, emerge anche la vicinanza, in altri luoghi ribadita da Levi, agli animali, elemento questo proprio anche della testualità leopardiana.

L'interesse per questa tematica porterà Levi, anche in altri

luoghi de *L'altrui mestiere*, a dei riferimenti spesso non esplicitati e apparentemente non conseguenti. Nell'articolo *Paura dei ragni*, ad esempio, troviamo il seguente pensiero, che rimanda al "Passero solitario" (49):

L'animale non può essere oggetto di giudizi morali, "ché di natura è frutto / ogni vostra vaghezza"; e tanto meno dovremmo essere tentati di esportare i nostri criteri morali umani ed animali tanto lontani da noi quanto gli artropodi. (137)

Uno dei rimandi più celebri a Leopardi è quello riscontrabile in "Le più liete creature del mondo," originato proprio da un commento all'"Elogio degli uccelli" delle *Operette Morali*. Nell'analisi critica compiuta da Levi profondamente rivelatrice del suo essere poeta-scienziato è l'attitudine costante ad individuare il discorso letterario tra quanto viene percepito dalla natura. Nel brano egli confuta in parte l'idea che gli uccelli possano essere davvero felici perché, come diceva Leopardi, riuniscono in sé il dono del canto e del volo, in quanto per Levi le idee del Recanatense assumono un valore filosofico, ma sicuramente non scientifico. Intanto perché solo in sede poetica è ammissibile attribuire agli animali sentimenti umani e poi perché non è affatto vero che alcune caratteristiche dei volatili, come appunto il canto e la loro vivacità, siano segno di "allegrezza" quanto piuttosto indicatori di altre esigenze (di richiamo, difensive ecc.).¹³ Il testo si conclude coll'ipotizzare l'avverarsi della celebre fantasia metamorfica espressa nel "Canto Notturmo" ("forse s'io avessi l'ale"):

Gli uccelli, insomma, come altri animali, non sanno fare tutte le cose che facciamo noi, ma sanno farne altre che noi non sappiamo fare, o non altrettanto bene, o solo se aiutati da strumenti. Se l'esperimento che Leopardi sognava potesse essere realizzato, rientreremmo nelle nostre spoglie umane con parecchie frecce in più al nostro arco. (195)

Nel testo (191) c'è anche un significativo riferimento agli uomini come "fucelli pensanti" che, oltre ai richiami filosofici di

matrice pascaliana (autore, tra l'altro, che molto influenzò lo stesso Leopardi), potrebbe forse ricordare la nota autodefinizione del recanatese di "tronco che soffre e pena."¹⁴

E ancora molti passi sono riferibili alla tematica della lettura, nei quali Levi mostra di reinterprete in modo personale tanti postulati della moderna estetica della ricezione, come il "lettore ideale" teorizzato da Iser.¹⁵ Difatti molte delle considerazioni di tipo sociologico espresse da Levi in articoli come *Dello scrivere oscuro* o *Il pugno di Renzo* presentano straordinarie consonanze con quanto ben prima aveva espresso Leopardi nelle sue teorizzazioni sulla lettura, in particolare nell'operetta "Il Parini, ovvero della gloria," come possiamo riscontrare, a scopo esemplificativo, dai seguenti inserti testuali:

Alla loro debolezza intrinseca [dei libri] concorre il fatto che ogni scritto è soffocato in pochi mesi dalla calca degli altri scritti che gli urgono dietro. Inoltre, le regole e i limiti, essendo storicamente determinati, tendono a mutare sovente... se ne può dedurre che molti libri preziosi devono essere spariti senza lasciare traccia, essendo stati sconfitti nella contesa mai finita tra chi scrive e chi prescrive come si deve scrivere. (*Altrui mestiere* 48)

Qualcosa di analogo è riscontrabile in queste affermazioni di Leopardi:

Né anche ho in animo di narrare quegli'impedimenti che hanno origine dalla fortuna propria dello scrittore, ed eziandio dal semplice caso, o da leggerissime cagioni: i quali non di rado fanno che alcuni scritti degni di somma lode, e frutto di sudori infiniti, sono perpetuamente esclusi dalla celebrità, o stati pure in luce per breve tempo, cadono e si dileguano interamente nella memoria degli uomini; dove che altri scritti o inferiori di pregio, o non superiori a quelli, vengono e si conservano in grande onore. (*Il Parini* cap. 2)

Ben è vero che l'uso che oggi si fa dello scrivere e tanto, che

eziandio molti scritti degnissimi di memoria, e venuti pure in grido, trasportati indi a poco... dall'immenso fiume dei libri nuovi che vengono tutto giorno in luce, periscono senz'altra cagione... Soli in questo naufragio continuo e comune non meno degli scritti nobili che de' plebei, soprannuotano i libri antichi; i quali per la fama già stabilita e corroborata dalla lunghezza dell'età, non solo si leggono ancora diligentemente, ma si rileggono e studiano. (cap. 5)

E ancora sulle riletture così Leopardi:

Dico che gli scritti più vicini alla perfezione, hanno questa proprietà, che ordinariamente alla seconda lettura piacciono più che alla prima. Il contrario avviene in molti libri composti con arte e diligenza non più che mediocre... i quali riletti che sieno, cadono dall'opinione che l'uomo ne avea concepito alla prima lettura. (cap. 5)

Passo da leggere in parallelismo con queste dichiarazioni leviane:

Lo confesso senza vanto, anzi, con vergogna: ho appetito sempre più scarso per i libri nuovi, e tendo a rileggere quelli che già conosco. ... Le letture successive di un libro già noto si possono fare, per così dire, con ingrandimenti crescenti... A dire il vero, non tutti i testi si prestano a essere letti con una lente: in altre parole, non tutti presentano una "fine struttura"; ma per quelli che la presentano, è fatica bene spesa, e sono i testi che preferisco. (75)

Da questi esempi sembrerebbe che Levi tenda comunque a prediligere maggiormente il versante doloroso leopardiano per divenirne lettore alla maniera di quanto ricorda Proust secondo cui "la lettura è una sorta di strumento ottico che ci permette di vedere meglio, ciò che senza il libro non avremmo forse visto in noi stessi," nonostante Levi abbia affermato di "non essere iscritto nelle cose che ho letto."

Anche in un elzeviro dedicato allo scrivere, intitolato

“Lo scriba,” Levi fa riaffiorare il nome di Leopardi, sia pur in un contesto dedicato alle prime forme informatizzate di videoscrittura¹⁶ a proposito della necessità di *labor limae*, ricordando come sia solo attraverso numerose cancellature e correzioni che si intraprende “l’itinerario che conduce alla perfezione dell’‘Infinito’” facendo appunto riaffiorare, “al di là della siepe,” l’evocazione del più celebre e compiuto componimento leopardiano.

E ancora, ritroviamo ulteriori riflessioni sulla tematica notturna, in un sapiente intreccio tra rimandi scientifici e letterari. In “Notizie dal cielo” non manca il puntuale riferimento, tra gli altri, al Leopardi stavolta de *Le ricordanze*:

Ma torniamo al cielo stellato. Quando lo scorgiamo nelle notti serene, da un qualche osservatorio lontano dalle nostre luci disturbatrici, è ancora sempre quello: il suo fascino non è mutato. Le “vaghe stelle dell’Orsa” sono quelle che ridavano pace a Leopardi, la W di Cassiopea, la croce del Cigno, Orione gigantesco, il triangolo di Boote affiancato dalla Corona e dalle Pleiadi care a Saffo, sono ancora sempre quelli, abbiamo imparato a conoscerli da bambini e ci hanno accompagnato per tutta la vita. È il cielo delle “stelle fisse,” immutabile, incorruttibile; l’antagonista del nostro mondo terrestre, il nobile-perfetto-eterno che abbraccia e avvolge l’ignobile-mutevole-effimero. (173)

Varie, quindi, sono le tecniche citazionali di Levi: si va dagli espliciti richiami a Leopardi, alla trascrizione di suoi versi senza indicarne la provenienza (probabilmente perché molto noti o piuttosto per non palesare questa forte influenza?), alla parafrasi più o meno esplicita di passi leopardiani sino a derivazioni più remote e meno dimostrabili, come quelle scaturite da contiguità di tematiche e di pensiero.

Come il suo predecessore marchigiano che aveva abbozzato una “Lettera ad un giovane del XX secolo,” anche Levi vorrà comporre una “Lettera ad un giovane lettore,” di contenuto diverso, ma di analogo valore testamentario e con qualche ammiccamento a Leopardi, ad esempio col richiamo alla noia, per il Recanatese

“il più sublime dei sentimenti umani” e qui considerata appunto come un sentimento vitale, di cui può essere persino appassionante il discorrerne.

Una possibile chiave di lettura sulle motivazioni più profonde che possono avere spinto Primo Levi a riservare al poeta di Recanati uno spazio più ampio rispetto ad altri autori ugualmente oggetto di studio potrebbe infine giungerci dal seguente passo che presenta anche la consueta commistione di parole chiaramente connotate dall'uso leopardiano come “frutto” ed altre da quello leviano come “tregua”:

Cristo, Leopardi ed Einstein non sono vissuti inutilmente, ma pochi uomini dispongono di virtù sufficienti a dare scopo alla loro vita... la sensazione che la vita non ha frutto è giustificata, e tale è quindi anche l'angoscia esistenziale, nonostante le sue “tregue.” (Toscani 122)

Alla consueta triade dei letterati italiani cari a Levi (Dante, Leopardi, Manzoni) si aggiunge anche quella, meno nota, del passo sopra citato in cui troviamo accostati tre nomi di celebri personaggi apparentemente diversi, atti comunque a rappresentare tre volti (religioso, poetico, scientifico) di grandi uomini che si sono interrogati sul senso della vita. Tuttavia l'allineamento di questi nomi potrebbe trovare altre, più profonde motivazioni. Si pensi, ad esempio, al minimo comune denominatore costituito dal fattore “ebraismo”: ebrei erano Gesù ed Einstein, Leopardi aveva studiato la lingua ebraica nella sua fanciullezza, tutti avrebbero potuto idealmente incontrarsi e trovare dunque un punto di convergenza in comuni radici personali o culturali, riuscendo persino ad intendersi dal punto di vista linguistico. Da questo passo ci sentiamo maggiormente legittimati a notare come spesso, in modo più o meno velato, Levi provi a reintegrare Leopardi al suo universo poetico annettendolo proprio al mondo ebraico, ponendo attenzione, ad esempio, ad un'interpretazione semita del *Cantico del gallo silvestre*,¹⁷ citando Leopardi a proposito dell'ebreo Kafka (“Un'aggressione di nome Kafka”), ricordando passi del libro di Giobbe, tra l'altro parzialmente tradotto dal poeta di Recanati. Levi

si pronuncia inoltre su problematiche teologiche profondamente affini con Leopardi: entrambi, ad esempio, hanno ricevuto una formazione religiosa da cui però si sono allontanati, avrebbero una *Weltanschauung* molto simile in cui lo scrittore torinese, ancora una volta, si specchia:

E nell'assenza di Dio, direi che ho fatto mio il punto di vista di Giacomo Leopardi, il poeta che accusa la natura di ingannare i suoi figli con false promesse di bene che sa di non poter mantenere. (*Io e Dio* 285)

Le denegazioni di Levi si coniugano quindi ad un'adesione totale al pensiero leopardiano, in modo vario, ma sempre costante, portando alla costruzione di un personaggio-Leopardi leviano che sorprendentemente condividerebbe con l'io dello scrittore i tratti dell'ebraismo.

Quel che è certo, comunque, è che tra interferenze di tipo letterario e filosofico, linguistiche o scientifiche si verifica un particolare incrocio tra classicismo e razionalismo della scrittura leviana da cui si generano effetti di superficie ed effetti di profondità, risonanze di voci altrui entro un orizzonte proprio, intriso di lucidità e smagata *souffrance*.

Novella Primo UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

NOTE

¹ Per le citazioni dallo *Zibaldone* (abbreviato in *Zib.*) si fa riferimento alla numerazione dell'autografo; l'edizione consultata è quella a cura di Rolando Damiani 1997.

² "L'oralità, del resto, aveva svolto un ruolo importante nella sua stessa vocazione di scrittore, se è vero, come spesso racconta ai suoi interlocutori, che la stesura del suo primo libro era stata preceduta da racconti fatti dapprima a parenti e amici, poi a sconosciuti e occasionali compagni di viaggio, in treno, in tram, in luoghi pubblici, dovunque. L'oralità del narratore Primo Levi è sancita dalle celebri righe della presentazione di *Se questo è un uomo*, dove descrive il bisogno di raccontare agli "altri," come una necessità elementare, un bisogno fisico; *tornare, mangiare, raccontare.*" Così Belpoliti (*Levi Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-*

1987 VII) nel suo saggio “Io sono un centauro.” Analogamente cfr. per il “piacere del racconto” di Leopardi: Rosalba Galvagno (in corso di stampa).

³ Utile a tal proposito il regesto compiuto da Belpoliti 102-3.

⁴ L'interpretazione critica di Savoca (7-8) sostiene una “vocazione” dell'opera leopardiana alla contraddizione, a “non lasciarsi incanalare in un flusso regolare, controllato e “comprensibile.” Il primo a non comprenderla fu, fortunatamente, lo stesso Leopardi, che la vide crescere e scorrere nella sua vitale libertà, senza preoccuparsi di costringerla nei ceppi di un ‘sistema’ definitivo e immobile ...e soprattutto senza porsi il problema di conciliare le contraddizioni interne al suo mondo.”

⁵ La nostra analisi sarà pertanto condotta prevalentemente sul terreno delle memorie letterarie e sulle dichiarazioni di poetica, accennando solamente ad ambiti già ampiamente analizzati da studiosi leviani: si legga, ad esempio, il bel saggio di Anna Baldini per un attento scandaglio del tema del dolore o ancora quello di Marco Vianello per la nota problematica relativa alla Natura ‘matrigna’. Le opere leviane che prenderemo in esame, perché maggiormente intrise di riferimenti leopardiani, sono tutte ascrivibili alla prima metà degli anni Ottanta. Si tratta di *Lilit e altri racconti*, gli articoli “Un’aggressione di nome Kafka” e “Il brutto potere” che si datano al 1983, *Ad ora incerta, L'altrui mestiere*.

⁶ Non a caso ne *L'altrui mestiere* Levi assocerà anche il mestiere dello scrittore al lavoro psicoanalitico, nel saggio “Perché si scrive?": “Per liberarsi da un’angoscia. Spesso lo scrivere rappresenta un equivalente della confessione o del divano di Freud. Non ho nulla da obiettare a chi scrive spinto dalla tensione: gli auguro anzi di riuscire a liberarsene così come è accaduto a me in anni lontani. Gli chiedo però che si sforzi di filtrare la sua angoscia, di non scagliarla così com'è, ruvida e greggia, sulla faccia di chi legge: altrimenti rischia di contagiarla agli altri senza allontanarla da sé” (34). Su quest'argomento cfr. anche Gioanola (391-92) a proposito del *Dialogo di un poeta e di un medico*: “La scrittura dunque come rimedio al male, anche se ricavata dal cuore stesso del male, perché è felice l'esercizio, non importa su quale materia si eserciti: un po' come dice il proverbio yiddish che tanto piace a Levi, “è bello raccontare i guai passati.” ... Tra le due ipotesi, della malattia nervosa come conseguenza o come motivazione della scrittura, sono ovviamente come sempre, per la seconda, e il caso di Primo Levi, anche se sembra quello di chi smentisce la sintomatologia sopra ironicamente esibita, non è tale da indurmi a cambiare opinione.”

⁷ L'eudemonismo leopardiano è espresso in modo esplicito soprattutto nei cosiddetti “idilli del borgo,” ovvero “Il sabato del villaggio” e “La quiete dopo la tempesta” e, spesso, alcuni versi di queste opere saranno citate in testi di Primo Levi. Ricordiamo, ad esempio, il richiamo ai versi 51-52 del *Sabato* (“Altro dirti non vo’; ma la tua festa / ch’anco tardi a venir non ti sia grave”) nell'intervista “Un’aggressione di nome Franz Kafka” (Levi 194).

⁸ Su quest'argomento mi sia consentito il rinvio a N. Primo 9-46.

⁹ In questo articolo, apparso per la prima volta nel 1983 (ora in *L'asimmetria e la vita* 192-96), i medesimi versi di *A se stesso* su riportati sono posti ad epigrafe del testo, fondamentale per cogliere il senso attribuito da Levi all' “infinita vanità

del tutto” leopardiana (a sua volta di derivazione biblica) spiegata con richiami a principi omeostatici (e frequente è in Levi l’uso di metafore scientifiche per spiegare il pensiero di Leopardi) con uno straniante paragone con lo scaldabagno.

¹⁰ Le affinità con le *Operette* sono ravvisabili in tanti altri scritti prosastici, soprattutto nei racconti. Accenniamo soltanto, a scopo esemplificativo, ad un altro racconto leviano “Verso occidente” (tratto da *Vizio di forma*) che in un’approfondita meditazione sul suicidio (a partire dai lemmings e dal popolo degli Arunde) consente di essere letto in parallelo col “Dialogo di Plotino e di Porfirio.” Nello stesso racconto troviamo anche interessanti considerazioni sul tedio di chiara matrice leopardiana che sfociano in una conclusione sicuramente accostabile a quella del “Dialogo della natura e di un Islandese,” in quanto, come nota la Baldini, il non-senso dell’esistenza del cosmo viene espresso in Leopardi dai due leoni e qui dalla morte del ricercatore che voleva guarire gli uomini che non avevano più gusto per la vita, travolto da una marea di lemmings, i roditori suicidi.

¹¹ “A Crescenzago ci sta una finestra, / e dietro una ragazza si scolora. / Ha sempre l’ago e il filo nella destra, / Cuce e rammenda e guarda sempre l’ora. / E quando fischia l’ora dell’uscita / sospira e piange, e questa è la sua vita” (19-24).

¹² “E c’è perfino un usignuolo/ come nei libri del secolo scorso; / ma io gli ho fatto prendere il volo, / lontano, dall’altra parte del fosso:/ lui cantare ed io stare solo, / è davvero una cosa che non va” (7-12).

¹³ “Sono pagine limpide e ferme, valide in ogni tempo, la cui forza viene dal confronto costante, ma inespresso, con la miseria della condizione umana, con la nostra essenziale mancanza di libertà simboleggiata dal nostro gravare sulla terra” (192).

¹⁴ Dedicatoria ai Canti 1831 *Agli amici di Toscana* in Leopardi, 1987-88.

¹⁵ “Questo lettore, che ho la curiosa impressione di avere accanto quando scrivo, ammetto di averlo leggermente idealizzato. È simile ai gas perfetti dei termodinamici, perfetti solo in quanto il loro comportamento è perfettamente prevedibile in base a leggi semplici, mentre i gas reali sono più complicati. Il mio lettore “perfetto” non è un dotto, ma neppure uno sprovvisto... (*L’altrui mestiere* 51).

¹⁶ Levi si pronuncia anche sui repertori lessicografici, le concordanze informatizzate, che si stavano diffondendo con l’uso del computer manifestando dei toni critici a riguardo: “Li attorno stanno in paziente agguato gli psicanalisti in attesa del loro pasto, di sapere cioè quante volte hanno usato la parola “acqua” rispettivamente Dante, Leopardi e Montale, e se questa frequenza è in correlazione con i loro traumi natali o infantili. A questo grigio mestiere il computer si presta ottimamente, ma con questi metodi non si fa poesia, bensì l’esame autoptico, *post mortem*, della poesia stessa” (*Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987* 62).

¹⁷ “Di recente, Ceronetti, da semitista qual è, ha “riletto” il “Cantico del gallo silvestre”; per una curiosa coincidenza, quasi contemporaneamente, mi è accaduto di rileggere, da zoologo quale non sono, l’“Elogio degli uccelli” di Giacomo Leopardi” (*L’altrui mestiere* 191).

OPERE CITATE

- Baldini, Anna. "Primo Levi e i poeti del dolore (Da Giobbe a Leopardi)." *Nuova rivista di letteratura italiana* V 1 (2002): 161-203.
- Belpoliti, Marco. *Primo Levi*. Milano: Mondadori, 1998.
- Bianchini, Edoardo. *Invito alla lettura di Primo Levi*. Milano: Mursia, 2000.
- Fortini, Franco. "L'opera in versi." AAVV. *Primo Levi. Il presente del passato*, Milano: Franco Angeli, 1991.
- Galvagno, Rosalba. *La lettura ad alta voce. Mondo di carta – A voce alta The reader*. Atti del convegno MOD 2009 "Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria italiana" (16-19 giugno Università di Padova e Venezia). A cura di Ilaria Crotti, Cesare De Michelis e Ricciarda Ricorda, Collana "La modernità letteraria," Pisa: ETS, in corso di stampa.
- Gioanola, Elio. *Psicanalisi e interpretazione letteraria*. Milano: Jaca Book, 2005.
- Leopardi, Giacomo. *Poesie e prose*. A cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano: Mondadori, "I Meridiani," 1987-88, 2 voll.
- . *Zibaldone*. A cura di R. Damiani, Milano: Mondadori, "I Meridiani," 1997, 3 voll.
- Levi, Primo. *Ad ora incerta*. Milano: Garzanti, 2004.
- . *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi, 1985.
- . *L'asimmetria e la vita. Articoli e saggi 1955-1987*. Torino: Einaudi, 2002.
- . *Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti, Torino: Einaudi, 1997.
- . *Lilit e altri racconti*. Torino: Einaudi, 1987.
- . *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 1958.
- . *Tutte le opere*. A cura di C. Cases, C. Segre e P.V. Mengaldo, Torino: Einaudi, "Biblioteca dell'Orsa," 1987-90.
- Lonardi, Gilberto. *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*. Firenze: Sansoni, 1974.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. *Lingua e scrittura in Levi. Opere III*. Torino: Einaudi, 1990.

- Monteleone, Giuseppe. ““Ad ora incerta”: l’hapax poetico di Primo Levi.” *Nuova Secondaria* (dicembre 1991): 54-57.
- Primo, Novella. *Leopardi lettore e traduttore*, Leonforte: Insula, 2008.
- Raboni, Giovanni. “Primo Levi, un poeta vero ad ora incerta” *Tuttolibri* 17 novembre 1984.
- Rosato, Italo. “Primo Levi, sondaggi intertestuali.” *Autografo* (giugno 1989): 31-43.
- Savoca, Giuseppe. *Leopardi*, Roma: Editalia, 1998. Ora in Giuseppe Savoca. *Leopardi profilo e studi*. Firenze: Olschki, 2009.
- Segre, Cesare. “Introduzione.” Primo Levi. *Opere II*. Torino: Einaudi, 1988
- Toscani, Claudio. *La voce e il testo*, Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1985.
- Vianello, Marco. “Madre è di parto e di voler matrigna. Primo Levi lettore di Leopardi.” *Critica Letteraria* 124.3 (2004): 419-34.

BOOK REVIEWS

Davide Boero. *Chitarre e lucchetti. Il cinema adolescente da Morandi a Moccia*. Recco: Le Mani, 2009. 135 pp.

Questo volume è dedicato al cinema italiano per teenagers, un genere che si è distinto negli ultimi anni come uno dei più vitali in Italia, sia per numero di pellicole realizzate che per i risultati in termini di incassi. Ciononostante – come Boero sottolinea nell'introduzione – va ricordato che “al cinema giovanile si è sovrapposto spesso il ‘giovanilistico’” (9) e che, quindi, molti dei film in questione non sono opere d'autore, ma testimonianze dei modelli in cui si rispecchiano i teenagers. Questo testo, pertanto, intende proporsi “come piccola guida per districarsi in un fenomeno complesso, che coinvolge anche la televisione e l'editoria” (9). Al di là, infatti, di una certa ripetitività (a livello di trama e di stilemi) va riconosciuto che “i recenti teen-movie costituiscono un'interpretazione del reale” e perciò “meritano una seconda visione, più attenta alle ragioni della trasversalità” (10).

Nel primo capitolo, “Adolescenti negli anni sessanta,” l'autore propone una rapida ricognizione del cinema italiano per adolescenti durante quel decennio, evidenziando la coesistenza di due sottogeneri: uno denominato “realistico-sociale” (che include film impegnati come *La notte brava* (1959, Mauro Bolognini) ed *Accattone* (1961, Pier Paolo Pasolini) ed un altro più “lieto e divertente” (14), la cui origine viene fatta risalire a *Poveri ma belli* (1956, Dino Risi). Secondo Boero, sono i fratelli Vanzina a costituire “il collegamento tra il filone adolescenziale degli anni sessanta e quello contemporaneo” (15), aprendo poi la strada “a operazioni come *Notte prima degli esami* di Fausto Brizzi, che reinventa il kitsch anni ottanta attraverso un campionario di luoghi comuni e nostalgie condivise” (15). L'analisi dell'autore si conclude con alcune riflessioni sul sottogenere delle commedie balneari e sui musicarelli, assai popolari in quel decennio ed interessanti per il loro continuo ondeggiare tra “eversione e conformismo” (19).

Nel secondo capitolo, intitolato “In attesa dell'esame,” Boero parte dalla pellicola italiana rivelazione del 2006, *Notte*

prima degli esami, per poi soffermarsi su Fausto Brizzi (che del film è regista, oltre che co-sceneggiatore) e sul suo modo di giocare con “le lontananze temporali” (27). Questa strategia permette infatti anche agli spettatori adulti di essere partecipi “di un’evocazione che induce esplicitamente al confronto tra i bei tempi andati e quelli attuali” (26). Un effetto nostalgia, quello evocato da Brizzi, che ricorda quello usato spesso dai fratelli Vanzina e che ha permesso al film di ottenere un ottimo risultato al box office. Boero conclude affermando che questo film dimostra per l’ennesima volta “quanto gli adolescenti possano stimolare il mercato cinematografico, a patto che si raccontino le loro storie” (28). Dopo alcuni commenti sul sequel (*Notte prima degli esami, oggi*) realizzato l’anno successivo, l’autore propone una serie di riflessioni su alcune pellicole che si inseriscono nel sottogenere degli adolescenti a scuola, sottolineando le labili affinità (più che altro a livello archetipico) con il filone analogo nell’ambito della commedia sexy degli anni settanta. Il terzo capitolo, “Non si scherza con l’amore,” affronta il fenomeno Federico Moccia. Ripercorrendo le tappe che hanno condotto quest’autore-regista al clamoroso successo di pubblico degli ultimi anni, Boero ribadisce “la necessità degli adolescenti di sentirsi rappresentati,” confermando come i libri ed i film di Moccia appaghino un bisogno istintivo dei giovani: “esorcizzare le proprie ansie rispecchiandosi in vicende altrui” (35). L’analisi parte da *Tre metri sopra il cielo* (2004, Luca Lucini) per poi passare al sequel *Ho voglia di te* (2007, Luis Prieto) e ad altre pellicole non mocciane, tra cui *Come te nessuno mai* (1999, Gabriele Muccino), *L’uomo perfetto* (2005, Luca Lucini), *Cardiofitness* (2006, Fabio Tagliavia), e *Parlami d’amore* (2008, Silvio Muccino).

Nel quarto capitolo, “Intervallo,” Boero afferma che uno dei percorsi narrativi più interessanti del genere giovanile è quello intrapreso da pellicole che cercano di raccontare lo stato di sospensione degli adolescenti tra la routine (casa, scuola, amici) ed un altrove che, in taluni casi, è quello della periferia o dell’emarginazione sociale, ed in altri è un luogo altro, difficilmente raggiungibile o magari anche solo immaginato. Ecco quindi che l’autore affronta film come *Ora o mai più* (2003, Lucio Pellegrini), *Fame chimica* (2003, Antonio Bocola e Paolo Vari), *Texas* (2005,

Fausto Paravidino), e *Scrivilo sui muri* (2007, Giancarlo Scarchilli). Il quinto capitolo, “Disimpegno o partecipazione,” è dedicato alla cosiddetta generazione playstation, e Boero lo apre sottolineando come spesso i giovanissimi finiscano con l’essere “assuefatti ad una tecnologia che, pur diminuendo le distanze, limita il contatto emotivo” (67). Tra i film analizzati *Come tu mi vuoi* (2007, Volfango De Biasi), *Come te nessuno mai* (1999, Gabriele Muccino), *Radiofreccia* (1998, Luciano Ligabue), *La meglio gioventù* (2002, Marco Tullio Giordana), *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci) e *Lavorare con lentezza* (2004, Guido Chiesa).

Nel sesto capitolo, “Fuggire dall’insoddisfazione,” Boero afferma che i giovani non si riconoscono solo nella “ipertrofia descrittiva” (81) di Moccia e, spesso, le loro storie sono anche più realistiche quando vengono filtrate dalla sensibilità di registi teatrali (come ad esempio Luciano Melchionna e Fausto Paravidino che, nel 2005, portano sul grande schermo le loro pièce teatrali, rispettivamente *Gas* e *Texas*). La seconda parte del capitolo affronta pellicole in cui emerge la voglia di fuga degli adolescenti. L’autore si sofferma in particolare su *La guerra degli Antò* (1999, Riccardo Milani), *My Name is Tanino* (2002, Paolo Virzì) e *Ricordati di me* (2003, Gabriele Muccino). Il settimo capitolo, “Dopo gli esami... un viaggio,” analizza uno dei topoi più ricorrenti nel filone del cinema giovanile, quello del viaggio, inteso come “possibilità di educarsi alla vita” (97). Tra i film analizzati: *L’estate di Davide* (1998, Carlo Mazzacurati), *Che ne sarà di noi* (2004, Giovanni Veronesi) e *Last minute Marocco* (2006, Francesco Falaschi). Nell’ottavo ed ultimo capitolo, dal titolo “La fine dei giovani,” l’autore propone una veloce serie di osservazioni sui film del 2009 ascrivibili al genere adolescenziale e ribadisce che, nonostante le apparenze, Moccia e Brizzi “non detengono il monopolio sulla rappresentazione dell’universo adolescenziale” (109), dato che esistono altre pellicole che cercano di superare modelli preconfezionati e rappresentazioni stereotipiche. Ciononostante, Boero – nel concludere la sua analisi – non può esimersi dal notare che spesso alle pellicole contemporanee manca una certa voglia di osare e che la maggior parte dei film in questione riesce “a trascinare il pubblico adolescente nelle sale ma si è limitato all’aggiornamento di ricette antiche” (118). Il volume si

conclude con una filmografia essenziale, una sezione bibliografica ed un indice dei nomi citati.

Agile ed utile strumento per orientarsi nel variegato universo del cinema per adolescenti, questo lavoro di Boero costituisce senza dubbio una preziosa introduzione alle pellicole che lo popolano. L'intenzione dell'autore sembra però essere quella di fornire a chi legge una serie di coordinate abbastanza generiche, preferendo la panoramica al primo piano, a scapito quindi delle parti iniziali dei vari capitoli in cui l'analisi viene posta in atto in maniera assai rigorosa e dettagliata, per poi diluirsi però nella (crediamo) necessità editoriale di dover fornire un quadro d'insieme. Viste le ottime intuizioni che emergono dal lavoro di Boero (e la strabiliante vivacità di un genere che continua ad essere assai prolifico), c'è da augurarsi che un siffatto approccio possa magari costituire la base di un secondo studio dell'autore dedicato a questo argomento.

Fulvio Orsitto, *California State University, Chico*

Roberto Bertoldo. *L'archivio delle bestemmie*. Milano: Mimesis-Hebenon, 2006. 96 pp.

È un testo duro quello di Roberto Bertoldo, provocatorio sin dal suo titolo. Si tratta di una breve ma densa raccolta di una cinquantina di poesie che distribuite in sei sezioni (*Nel segno della croce; L'archivio dei crisantemi; Poesie dell'amore inibito; L'amore e la rivolta; L'amore e la morte; Le cresime nefande*) gridano il dolore della carne ferita, denunciano la coltre cinerea che investe la terra. Poesie dove la morte si respira in ogni verso, dove la luce è negata al pari di una qualsiasi speranza e in cui l'unico possibile riscatto sembra essere quello di una bellezza funerea ("l'esatta putretudine / delle mie ossa," 46).

"Il valore di un libro," ha dichiarato il poeta in una recente intervista al sito online de *Il Giornalaccio*, "non è diagnosticabile." La letteratura si scontra con ogni giudizio di gusto, così come rifiuta per natura l'indagine critica. La sua primordiale "profondità emotiva" la sottrae alla storia e ad ogni ideologia che nella storia si

forma e si giustifica. Per questo Roberto Bertoldo non ha “nessuna fiducia nei critici,” non solo in quelli asserviti alle ragioni del mercato editoriale, “ma neppure in quelli onesti.” È una questione che trascende le intenzioni e il merito, è una imprescindibile necessità. Ci troviamo così con le spalle al muro. Avvertiti dal poeta, siamo come colti dal sospetto dell’inutilità, se non addirittura della scorrettezza, di quanto stiamo per fare. Eppure proprio forse nel monito dell’inevitabile impossibilità di una “diagnosi” possiamo trovare una chiave di lettura, provare ad addentrarci nella poesia di questo autore tormentato, duro, a volte perfino violento, che considera però la “tenerezza” (il riferimento è sempre all’intervista sopra citata) il “valore” più importante da difendere.

Se l’essenza ancestrale della parola nega la ‘diagnosi,’ la scrittura porta allora dentro sé i sintomi di una patologia indecifrabile, segnali inagibili di una atavica malattia immortale che ci accompagna al di là del tempo in cui viviamo ed alla quale non possiamo dare un nome (esemplare in questo senso il testo *Porto d’ospedale*, 66). La pagina come una cartella clinica li raccoglie, li classifica sperando forse di trovare il bandolo, un ordine, quasi il senso almeno, se non la cura, di questo male. Ma rimangono, quelle del libro, pagine-archivio (il titolo della raccolta è chiaro in questo senso), fascicoli, plichi che fanno di polvere e di abbandono, dove la parola dopo aver gridato e bestemmiato il dolore si posa, oramai inerme, senza corpo e senza voce, incapace di offrirsi quale risoluzione.

Sembra partire da qui il cammino che percorre Roberto Bertoldo nel suo *L’archivio delle bestemmie*, e qui tornare con l’amara consapevolezza che ogni tentativo della poesia di avvicinarsi al segreto della guarigione rimane comunque sempre uno sforzo inane. La parola urla il male, è la fatica atroce di chi chiede una risposta. La poesia che si indigna, che rifiuta ogni illusione si fa allora bestemmia nel suo proposito disperato di cercare la verità (“Per me la poesia è una forma di bestemmia, la più candida,” 5). Perché è in fondo a Dio che si grida per amore il proprio dolore, non agli dèi pagani della modernità. L’uomo di Bertoldo incarna l’estrema debolezza di Cristo, quell’unico peccato conosciuto sulla croce; come il figlio di Dio grida la sua bestemmia, l’urlo disperato

che il nazzareno rivolge al padre per averlo abbandonato. C'è in queste pagine, apparentemente blasfeme, un bisogno profondo di fede, ma è difficile trovare il cielo che scompare fra nuvole e nebbie. È la terra, il suo fango, la tanta acqua che la tormenta (talvolta le immagini sono davvero infernali) a fare ovunque da sfondo; all'uomo, questo "Cristo senza padre" (77) che di Cristo mostra sul corpo i segni, rimane la croce, senza speranza dell'altezza.

È piena questa poesia di carne ferita, di "tagli lungo il petto" (24), di "braccia, grondanti" (24), di "voci e baci che sanguinano" (40). Dappertutto una "mattanza" (17). La morte si vede, lascia segnali sul corpo, oscura il cielo e distende in ogni dove il suo velo funereo. Così i versi si rincorrono senza concedere niente al canto, il ritmo si spezza proprio quando l'attesa di un congedo pacificato è delusa dallo scatto improvviso di uno sdrucchiolo che strozza il fiato ("E prendo la tua mano fredda, la respiro / e sento pure che ci sono giornate come questa / in cui la pelle non è pacifica," 33). Nessuna tentazione, nessun cedimento alla retorica perché "il capezzale è un dizionario, / dove le parole faticano a rialzarsi" (69). Il vocabolo scabro, ruvido, tagliente come una lama denuncia il destino, urla come una bestemmia l'inganno, ma non salva. È forse questo il nucleo centrale de *L'archivio delle bestemmie*, una riflessione sulla parola poetica. A questa si affida il tentativo di riscatto, alla sua forza blasfema la speranza della verità ("io ribelle che ho la ventura / con la mia bocca pazza e bastarda / di consegnarti l'eucarestia," 62), ma in fondo anche il poeta al pari dell'uomo è costretto a riconoscere la sconfitta perché "non c'è grido / nelle parole neanche a squartarle / per sgocciolarne inchiostro" (23). Come per l'albatros baudeleriano così il cielo pure in questo mondo è negato, perché gli uccelli di Roberto Bertoldo hanno "ali inchiodate" (28), "ali di piombo" (33) sono poveri "corvi affamati, / [che] dalle stoppie, ci recitano poesie" (28). Se rimane una speranza, è un dolce (ed unico) cedimento all'illusione, quella tenera preghiera che nel verso che chiude la raccolta ("Ricomponete il mio canto, stranieri," 83) rievoca lo struggente congedo di un famoso sonetto foscoliano ("Straniere genti, l'ossa mia rendete / allora al petto della madre mesta").

Samuel Ghelli, *York College / CUNY*

Vanni Codeluppi. *Tutti divi. Vivere in vetrina*. Bari: Laterza, 2009. 125 pp.

Il presente volume del sociologo Vanni Codeluppi analizza il rapporto tra società e divi. Nella premessa, dal titolo “Siamo tutti in vetrina,” l’autore parte dal presupposto che le società occidentali stiano attualmente attraversando una fase “ipermoderna,” nella quale “la cultura moderna ha intensificato le sue principali caratteristiche” e “l’offerta di proposte si è arricchita a tal punto che si determina l’impossibilità di un’effettiva scelta” (VII). Di conseguenza, “i flussi di comunicazione sono diventati così intensi che praticamente le persone non riescono più a comunicare” (VII), e se si vuole “tenere il passo con i flussi accelerati della comunicazione e delle merci non si devono porre limiti all’esposizione della propria vita privata” (VIII). Ecco quindi che Codeluppi giunge alla conclusione che – persino in una società come la nostra, in cui regna un individualismo sfrenato – le persone hanno ancora bisogno di modelli comportamentali da seguire, e “essendo sempre meno unite da culture di classe, di ceto o da ideologie collettivamente condivise” (VIII), finiscono con il rifarsi a figure di riferimento che provengono dal mezzo televisivo o, in generale, dalla cultura di massa, cercando di imitare il comportamento di questi nuovi divi.

Nel primo capitolo, dal titolo “Divi d’oggi,” l’autore ripercorre le tappe che hanno segnato la nascita del fenomeno del divismo al cinema, per poi giungere ad affermare che ciò che ha luogo ai giorni nostri è uno slittamento che porta ad una superficiale identificazione tra la vita dell’individuo e la figura del divo. Questo fenomeno di “vetrinizzazione sociale” (5) fa sì che la gente senta la necessità di mettersi in vetrina e di essere guardata per avere la conferma che la propria vita è degna di nota. Per contro, continua Codeluppi, chi “non ha nulla da mettere in mostra – un corpo, una competenza o un’abilità da ammirare – esibisce la sua sfera più intima” e “pur di farsi notare, arriva a *vetrinizzare* completamente i suoi sentimenti e le sue sensazioni” (5). Del resto, basta pensare alla diffusione dei cosiddetti social network negli ultimi anni per rendersi conto che le affermazioni dell’autore colgono nel segno, anche perchè – prosegue Codeluppi – l’avvento della televisione

ha “mondanizzato i divi” (6), e quindi anche la gente comune ha l’illusione di poter raggiungere lo stesso livello di notorietà. Dopo una serie di riflessioni sui cambiamenti della figura del divo (si parte da James Dean per giungere a Paris Hilton, passando per Madonna, Kate Moss e Lapo Elkann), Codeluppi si rifà a Edgar Morin, concludendo che “i divi sono delle merci” e che, proprio per questo motivo, “diventano obsoleti col passare del tempo, ma soprattutto ogni parte del loro corpo deve poter essere venduta sul mercato e funzionano se sono in grado di vendere altre merci” (18). Le manifestazioni odierne (di adorazione e di falsa identificazione con i divi) non sono quindi altro che l’ultima tappa di un feticismo che, nella sua ritualità, sembrerebbe a prima vista tipico delle società primitive, ma in realtà “è molto presente anche nelle società contemporanee” (20).

Nel secondo capitolo, “La costruzione del divo,” l’autore si sofferma sul fatto che nelle società ipermoderne gli individui sono alla ricerca disperata di una identità, concludendo che la (falsa) identificazione con i divi dà l’impressione di colmare questo vuoto. Seguendo una differenziazione già proposta da Séguéla, Codeluppi affronta le differenze tra i divi del passato e quelli odierni in termini fisici, di carattere (ossia di personalità dell’individuo) e di stile (analizzando le modalità in cui si presentano al pubblico). Nel terzo capitolo, intitolato “La musica pop tra creatività e industria,” l’autore affronta il legame tra musica giovanile e divismo. Partendo da Elvis Presley e dai Beatles per giungere alla diffusione del linguaggio dei videoclip negli anni ottanta (ed ai conseguenti cambiamenti sulla figura del divo e sulla percezione di quest’ultimo in ambito musicale), Codeluppi conclude la sua panoramica facendo riferimenti precisi anche alla musica italiana. Anche nel nostro paese, infatti, “si è fatta sentire l’influenza di quel processo di trasformazione progressiva della musica in fenomeno visivo e commerciale che si è sviluppato a livello internazionale e ha reso possibile una intensificazione del ruolo divistico svolto dai musicisti e dai cantanti” (60).

Nel quarto capitolo, “Il concerto: divi e fan si incontrano,” l’autore avanza una serie di riflessioni assai stimolanti sul rapporto tra divo e fan, sostenendo che il concerto corrisponde ad un momento di “fusione” (mistica, si potrebbe aggiungere), durante il quale “il

divo si specchia nel fan così come questo a sua volta si specchia in lui” (61). A ciò va poi aggiunto il fatto che durante il concerto – in virtù della “intensa partecipazione fisica delle persone” oltre che della “capacità della musica di proporre, con il suo ritmo ripetitivo e il volume elevato, un effetto di stordimento e di trance” (62) – il fan finisce con il fondersi anche con gli altri suoi simili. Nel corso degli anni, l’evoluzione di un momento unico ed irripetibile come il concerto ha, anche in questo caso, subito un processo di banalizzazione a causa della televisione. Del resto, i cambiamenti avvenuti nella quindicina di anni che separano Woodstock da Live Aid non fanno che dimostrare come anche il concerto abbia finito con il trasformarsi “in un evento ‘televisivo’ e dunque ulteriormente privato della sua spontaneità” (70).

Nel quinto ed ultimo capitolo, “Fuori e dentro Ligabue,” Codeluppi si sofferma su Luciano Ligabue, cantante-scrittore-regista italiano di grande successo popolare che sembra fare di tutto per proporsi come l’anti-divo per eccellenza. Ligabue però, a detta dell’autore, “è comunque un divo suo malgrado” (88) ed anzi, in un classico esempio di *mise en abîme*, “è allo stesso tempo un divo e un fan di altri divi” (89). A seguire, Codeluppi propone una breve escursione sulle caratteristiche del mondo artistico di Ligabue (e sulle influenze musicali, filmiche e letterarie che lo abitano). Nella conclusione, intitolata “Beati i popoli che non hanno bisogno d’eroi,” l’autore sottolinea il fatto che il fan non è affatto “così autonomo e potente rispetto al sistema industriale come abitualmente si ritiene” (113), affermando che, anzi, “il fan rimane pur sempre un fan, un consumatore fanatico e adorante e con un atteggiamento sostanzialmente passivo” (114). Il volume si conclude con un indice bibliografico, un indice dei nomi citati e dei capitoli.

Agile e ben scritto, il saggio di Codeluppi rappresenta un importante contributo alla vasta bibliografia sul divismo, sia perchè attualizza il tema trattato ma anche, e soprattutto, perchè lo fa in modo ibrido, mescolando i riferimenti ai divi cinematografici a quelli relativi ai divi musicali. L’impianto teorico che informa lo studio di Codeluppi è assai solido, ma non per questo eccessivamente visibile. Di conseguenza, pur avendo la costante impressione di stare leggendo un saggio assai informato (ed, a tratti, quasi erudito)

si prova, nel contempo, anche una piacevolissima sensazione di “leggerezza” (nel senso calviniano del termine), una sensazione ampiamente confermata dalla lunga serie di riflessioni e di brillanti intuizioni che si susseguono nel corso del volume e che vengono supportate (ma non messe in ombra) dai puntuali riferimenti teorici.

Fulvio Orsitto, *California State University, Chico*

Luciano Parisi. *Come abbiamo letto Manzoni. Interpreti novecenteschi*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2008. 236 pp.

La grandezza di Manzoni, un autore che già due secoli fa aveva sentito l’urgenza di dare voce a “un’immensa moltitudine d’uomini, una serie di generazioni, che passa sulla terra... inosservata, senza lasciarci traccia,” una grandezza riconosciuta e al contempo misconosciuta dalla nostra cultura contemporanea, atta più a creare dei miti che a conoscere gli uomini e le idee su cui sono edificati, continua giustamente ad essere oggetto di analisi in ambito accademico e testi come questo di Luciano Parisi ne sono la migliore conferma. Parisi accompagna il lettore attraverso un percorso critico la cui logica è ben espressa nell’introduzione. Composto da dieci capitoli, ciascuno dedicato alla personalità di uno studioso, il volume si interroga sulle questioni più frequenti sorte nel ‘900 a proposito dell’autore dei *Promessi sposi*, dalla sua condizione di scrittore religioso o morale alla sua consapevolezza delle differenze di classe e delle ingiustizie sociali, dalle tematiche di *gender* alla sua, non sempre condivisa, *modernità*. Come si evince dal titolo, infatti, l’intento di Parisi è identificare le “risposte che interpreti rappresentativi hanno dato a queste domande, mettendo in evidenza le ipotesi contrastanti che loro stessi... hanno sollevato” (viii). Un autore tanto studiato come Manzoni ha prodotto una tale varietà di commenti critici che renderne conto, anche solo parzialmente, è difficile ma essenziale nell’italianistica. Eppure, lungi dal voler proporre una gerarchia e consapevole di aver tralasciato interpreti rilevanti, da Gadda a Pirandello, da Borgese a Sansone, Parisi ammette di aver preferito gli interpreti “che permettevano più facilmente alle voci discordanti di emergere, o che accentuavano in

qualche caso le proprie posizioni esasperandole ma rendendole così più evidenti” (ix). La raccolta di saggi è composta da due parti. Nella prima vengono trattati commentatori che si sono interessati principalmente alla “sensibilità religiosa” del Manzoni. Nella seconda, invece, sono esaminati studiosi che si sono occupati di altre caratteristiche dei testi di Manzoni, in particolare la presenza/assenza dell’eros. Il primo capitolo, intitolato “Ferruccio Ulivi: Manzoni scrittore religioso,” si concentra sui testi di Ulivi, a partire da *Il Manzoni lirico e la poetica del rinnovamento* (1950), che propongono, tra l’altro, la tesi secondo cui la religiosità manzoniana sia caratterizzata da un approccio sentimentale al divino e che il Manzoni artista sia superiore al Manzoni filosofo e teologo. Nel secondo capitolo, intitolato “Cesare Angelini: Manzoni cattolico,” si spiega come il critico lombardo, attivo tra il 1924 e il 1974, nei suoi numerosi studi abbia sostenuto il cattolicesimo del Manzoni basandosi su due motivi, “uno secondario di natura dogmatica... e uno fondamentale di natura morale e stilistica” (39), motivi ripresi e rovesciati dai critici laici. Nel terzo capitolo, “Jacques Goudet: Manzoni ateo,” si nota invece come l’interpretazione del critico francese, autore di *Catholicisme et poésie dans le roman de Manzoni ‘I promessi sposi’* (1961), abbia “negato il carattere religioso” dell’arte del Manzoni, a suo avviso troppo pessimista per essere cristiano (tesi ripresa ed esasperata da Aldo Spranzi in un testo del 1995, intitolato *Anticritica dei ‘Promessi sposi’*). Il dualismo manzoniano individuato da Goudet tra visione cattolica ottimista e sintesi letteraria improntata invece a delusione “di fronte all’ingiustizia e al disordine del mondo” (44), è per Parisi una tesi stimolante e ricca di sfumature, ma non condivisibile. Nel quarto capitolo, “Stanley Bernard Chandler: un punto di vista anglo-americano,” Parisi ricostruisce l’originale analisi proposta dal critico inglese, il cui saggio *Manzoni. The Story of a Spiritual Quest* (1974) ha avuto tanta influenza nelle università di lingua inglese. Il capitolo quinto, “Alberto Caracciolo: un punto di vista esistenziale,” si concentra sulla figura di Caracciolo, non docente di letteratura bensì di filosofia teoretica, una figura che Parisi avvicina a quella di Leopardi, Manzoni e Foscolo, autori che pur divisi nelle posizioni letterarie, culturali e religiose, esprimono, secondo Caracciolo, “uno

stesso sentimento religioso” (76). Il capitolo intitolato “Ezio Raimondi: Manzoni e la modernità” è dedicato a uno dei più celebri critici letterari del ‘900, autore tra gli altri di *Letteratura e identità nazionale* (1998), e portatore di innovazioni importanti negli studi manzoniani, il quale “fa di Manzoni un grande rappresentante della modernità” (108), con la sua polifonia stilistica e l’elevazione delle classi subalterne a protagoniste della storia. Nel capitolo intitolato “Paolo Valesio: *I promessi sposi* e la natura del romanzo,” Parisi intende non solo riassumere le ragioni fornite da Manzoni rispetto al suo “silenzio” riguardo alle manifestazioni amorose, ma anche occuparsi dei rifacimenti e delle riletture de *I Promessi sposi* dotate, invece, di riferimenti erotici, da quelle di Chiara e Vassalli a quelle di Moravia e Soldati. Tra le riflessioni critiche al proposito, in particolare emergono quelle di Spinazzola e di Valesio, che hanno letto in Manzoni la fatica di contenere la pulsione erotica pur rivelandola tra le sue pagine. Il capitolo intitolato “Anna Banti: la rappresentazione delle donne” propone una sintesi delle somiglianze e delle differenze fondamentali tra la personalità e l’approccio con i personaggi che caratterizzano Banti e Manzoni, autori entrambi interessati alla connessione tra *storia* e *finzione*, alla rievocazione di personaggi del passato attraverso l’espressione di sentimenti tuttavia universali. Sebbene il profemminismo dei personaggi della Banti sia inconciliabile con i personaggi di Lucia o Ermengarda, le cui doti, secondo la scrittrice, “a noi arrivano vuote di sangue, lievemente dolciastre, scadute” (166), il personaggio di Gertrude, secondo Parisi, resta costantemente al centro della considerazione bantiana “ed è per lei la ‘figura poetica più alta del Manzoni’” (168), in quanto, da lettrice attenta, Banti distingue “in Manzoni l’artista dal moralista... sceglie di non essere giudice ma compagna di Gertrude” (172). Il nono capitolo, intitolato “Pietro Piovani: moralità, dottrina e coscienza,” si concentra sulla figura del filosofo napoletano che nei suoi scritti si occupò anche di Manzoni. Piovani non solo teorizza l’emergenza, a livello culturale, di un dualismo tra universalismo astorico e particolarismo storico, ma propone l’idea di una transizione dall’uno all’altro collocabile all’inizio dell’800. Piovani vorrebbe il Manzoni rappresentante della seconda tendenza, ma Parisi ritiene questa posizione troppo radicale. Il libro si conclude con il capitolo

intitolato “Natalino Sapegno: Manzoni e gli oppressi,” dedicato a uno studioso dotato di una particolare sensibilità civile, oltre che chiarezza degli studi, la cui *Storia della letteratura italiana* ha influenzato più di una generazione. A differenza di molti marxisti restii nell’acceptare il Manzoni, laddove Gramsci legge il paternalismo aristocratico, Sapegno trova invece l’attenzione agli oppressi, agli umili e ai perseguitati. Parisi riconosce a Sapegno “il merito di capire, e di far capire, che l’impegno ne *I promessi sposi* esiste” (216). In conclusione, *Come abbiamo letto Manzoni*, è retto sulla convinzione che non si possa assumere la critica manzoniana come “un insieme ripetitivo di presupposti accettati passivamente da tutti, o come se la rievocabilità di un testo cancellasse la personalità e il contesto culturale di coloro che lo rievocano” (xvii). Coerentemente con questo approccio il testo propone uno studio attento a decifrare percorsi e rimandi interpretativi così stratificati e complessi come quelli della critica manzoniana, non solo italiana. La voce di Parisi non copre mai le altre, ma le accompagna e spiega con obiettività e perizia, che forse a tratti sfiorano la cautela. Grazie al suo stile lineare, alla profonda ricerca e alla chiara organizzazione dell’esposizione, il testo di Parisi è uno strumento accessibile e necessario a chiunque affronti la critica manzoniana desideroso di cogliere approcci variegati e originali, sicuro di essere guidato con lucidità ed equilibrio.

Federica Colleoni, *University of Michigan, Ann Arbor*

Silvia Camilotti (a cura di). *Roba da donne*. Roma: Mangrovia Edizioni, 2009. 294 pp.

Gli interventi selezionati da Silvia Camilotti nella raccolta di saggi *Roba da donne* intendono offrire un ventaglio di sguardi femminili originali che presentano alcune caratteristiche comuni, prima fra tutte quella di indagare le dinamiche dell’incontro con ‘l’altro.’ Come indica il sottotitolo, “Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo,” la scrittura femminile viene investita di una forte carica emancipatoria che opera sia all’interno

che all'esterno dei confini letterari e va intesa "come forma di *empowerment*, di crescita della persona, di presa di coscienza e miglioramento della propria condizione, materiale e non" (8).

L'opera è suddivisa in due sezioni: "Storie di donne" e "Donne che scrivono per le donne." La prima ospita interventi che esplorano ambiti diversi della produzione letteraria, preceduti da un racconto di Cristina Ubaq Ali Farah, "Fare la guerra ad un intimo," centrato sul rapporto tra intimità e violenza (da quella fisica a quella psicologica) e sull'angustia dello spazio domestico, sul quale l'autrice offre il punto di vista di una giovane domestica somala.

Nel contributo successivo, Raphael d'Abdon esamina la *spoken word art* o "arte della parola parlata" (34) delle nuove poetesse sudafricane, che autoproducono le proprie opere per contrastare un mercato editoriale tuttora dominato dalle élite europee. Si tratta di un tipo di arte militante che prosegue e rinnova il filone della poesia orale tradizionale, rivisitando le storie del vissuto personale a nome dell'intera comunità.

E sul concetto di comunità si sofferma anche il saggio di Armando Gnisci che, prendendo spunto da un manuale di scrittura creativa pubblicato dalla scrittrice di origini brasiliane Christiana de Caldas Brito, affronta con grande competenza la categoria della 'letteratura della migrazione.' Gnisci sottolinea l'importanza del fattore linguistico, parlando di una vera e propria traduzione di una cultura nell'altra che va a beneficio di entrambe. L'ipotesi ermeneutica formulata vede nella produzione specificamente femminile un 'dono' in favore di una più giusta convivenza umana, basata su una logica di condivisione e accoglienza. La letteratura migrante ci aiuta a capire meglio il mondo in cui viviamo insieme, educandoci "all'idea di un destino che si può reinventare e ricrescere, e a un futuro migliore, ai sentimenti di solidarietà invece che di solitudine" (88) spiega Gnisci riprendendo le parole di Alejo Carpentier.

Il tratto peculiare attribuito allo scrittore/scrittrice migrante, quello di poter muoversi tra mondi e lingue diverse, può essere a buon diritto esteso alle due scrittrici italiane ritratte da Ricciarda Ricorda e Ilaria Crotti nei contributi successivi. La prima è Cristina Trivulzio di Belgioioso, di cui Ricorda prende in esame il resoconto del viaggio a Gerusalemme, lasciando largo spazio, attraverso puntuali

citazioni, alla voce di questa infaticabile viaggiatrice. Rievocandone la straordinaria vita, Ricorda evidenzia l'inusuale capacità critica di Cristina di osservare l'altro, la sua spiccata curiosità e la continua ricerca della verità che le consente di demistificare luoghi comuni allontanandola dalle trappole dell'orientalismo denunciate da Said. Questa caratteristica, propria delle scrittrici-viaggiatrici, si ritrova nella contemporanea Elena Dak, la cui opera, *Le carovane del sale* (2007), è al centro del saggio di Ilaria Crotti. Ripercorrendo l'eccezionale viaggio al seguito di una carovana intrapreso dalla Dak, unica presenza femminile in un campo di dominio strettamente maschile, Crotti elogia il valore epistemologico di questa esperienza contrapponendola alle false illusioni dei cosiddetti viaggi di scoperta e avventura. Il vero viaggio, secondo Crotti, si configura come un rito di passaggio materiale e simbolico, ed è questo principio, unito all'impiego di uno stile che fedelmente riproduce le ritualità del quotidiano, ad aggiungere valore alla qualità del racconto.

Estende il discorso verso un'altra direzione l'intervento di Raffaella Baccolini che esamina con grande perizia il vasto campo della memoria e delle sue problematiche etiche. Il saggio incorpora all'interno di un'esaustiva griglia critica la riflessione su alcuni racconti sulla Shoah pubblicati negli anni Ottanta da tre scrittrici ebreo-americane: Cynthia Ozick, Rebecca Goldstein e Lesléa Newman. Sottolineando l'operazione di 'sano' recupero del passato messo in atto dall'immaginazione creativa attraverso l'uso del rinvio del ricordo traumatico e la posticipazione del dolore, Baccolini sostiene che solo tramite un'assunzione di responsabilità si possono attivare consapevolezza e riconciliazione verso il passato.

A conclusione della prima parte della raccolta, il saggio di Tiziana Plebani propone una nuova ipotesi interpretativa riguardo all'apparente 'resistenza' delle donne alla scrittura testimoniata dalla loro scarsa presenza nelle antologie letterarie. Offrendo una prospettiva di matrice antropologica, Plebani sostiene che nel mondo moderno le donne, vincolate al contesto familiare e alla sfera privata, incontrano difficoltà nel rivendicare per sé la proprietà letteraria e ritagliare la propria figura di autrice, tracciando i confini dell'io al di fuori del legame sociale (di qui il frequente ricorso ad anonimato o pseudonimi).

La seconda sezione, più ridotta, si arricchisce di alcuni brevi testi narrativi di Christiana de Caldas Brito (raggruppati in base al tema comune in “Le donne dei miei racconti”), Laila Wadia (“L’effetto farfalla”) e Clementina Sandra Ammendola (“Racconti”). Sinteticamente introdotti dalle rispettive autrici, questi testi illustrano esemplarmente il rovesciamento dello sguardo sulla realtà italiana operato dalla letteratura migrante.

I criteri e le idee che hanno guidato la curatrice nel suo lavoro sono messi in evidenza dalla successiva intervista di Silvia Camilotti alla scrittrice Dacia Maraini, di cui si sottolinea l’“indiscusso impegno nelle lotte per i diritti femminili” (273). Il filo rosso che collega i vari interventi della raccolta, a prima vista eterogenei, è, accanto alla ricerca del minimo comune denominatore dell’autorialità femminile, il recupero della memoria personale e collettiva, spesso legata all’esperienza di un viaggio. Maraini tende a spostare il fuoco della discussione sulla letteratura *tout court*, limitando le differenze legate al *gender* come differenze di punti di vista, e ricordando che quando uno scrittore svolge il suo lavoro, diventa automaticamente coscienza collettiva; la letteratura opera in tempi lunghi e non è “un’arma di offesa o di difesa” (281).

Se, come nota Maraini nell’intervista, ora non ci sono femminismi attivi in Italia bensì movimenti di donne che si dedicano alla prassi, la raccolta di Camilotti ne è un esempio calzante, perché consente il recupero di testimonianze letterarie spesso trascurate nel campo mediatico-critico e qui riconosciute ed esaminate a livello accademico.

Concludendo, *Roba da Donne* si rivela interessante per la varietà e l’originalità delle analisi, offrendo spunti di riflessione a chi si occupa di studi di genere e di letteratura migrante; ha inoltre il notevole pregio di dare la parola direttamente alle scrittrici che attraverso il loro sperimentalismo e il punto di vista straniante sulla realtà, permettono di rivedere radicati stereotipi e consueti immaginari.

Sara Teardo, *Princeton University*