

Il ritorno a casa secondo Primo Levi

Alessandro Cinquegrani

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Primo Levi recounts two journeys: a real one in *La Tregua*, and a fictitious one in *Se non ora, quando?* In both cases he has to deal with the *romance's* structure and its stereotypes, which tend to negate realism. For this reason the writer adopts proceedings to defuse romance and happy ending.

Keywords Primo Levi. Journey. Romance.

Sommario 1 Romance e Shoah. – 2 Primo Levi e il romance. – 3 Il ritorno a casa.

1 Romance e Shoah

Romance e *Shoah* sembrano due termini incompatibili. Si potrebbe pensare che sia addirittura offensivo per le vittime di questa enorme tragedia storica ragionare sui temi del *romance*, che spesso è associato alla letteratura di intrattenimento, persino di basso profilo. Tuttavia, pur non dimenticando mai la realtà storica di quanto è accaduto, pare necessario ragionare sulle motivazioni tecniche sulle quali si fondano i racconti della *Shoah*, perché questo rappresenta un elemento essenziale per comprenderli a fondo.

Come si sa, la teoria letteraria distingue da tempo tra *novel* e *romance*, celebre è per esempio la definizione di Walter Scott che nel suo *Essay on romance* del 1824, scrive:

We would be rather inclined to describe a *Romance* as «a fictitious narrative in prose or verse; the interest of which turns upon marvellous [sic] and uncommon incidents»; being thus opposed to the kindred term *Novel*, which Johnson has described as «a smooth tale, generally of love»; but

which we would rather define as «a fictitious narrative, differing from the Romance, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society». (Scott 1834, 146)

Il *novel* nasce come romanzo sentimentale, ma già all'inizio dell'Ottocento vira il suo significato nella direzione indicata da Scott, ovvero: nel *novel* «the events are accommodated to the ordinary train of human events», il *romance* invece «turns upon marvellous [sic] and uncommon incidents». Per dirla in modo ancora più *tranchant*, il *novel* parla della realtà, il *romance* di eventi chiaramente fittizi.

Questa distinzione tra eventi reali e *fiction* era già stata proposta in un'epoca ancora precedente da Charles Brockden Brown, nel suo celebre saggio *The Difference Between History and Romance*, dove il secondo termine è definito come «a tissue of untruths [...] which never had existence» (Brown 2009, 341).

È ovvio allora che nel caso della scrittura memorialistica siamo nei territori del *novel*, se non oltre questi territori: vicini a quella che Brockden Brown chiamava *History* e che forse si dovrebbe definire meglio come storiografia. In generale è difficile che il romanzo storico, quando rigorosamente fondato su fatti reali, sconfini nel *romance* al quale pertiene più il romanzo fantastico, il *fantasy*, l'*horror* o altri generi chiaramente fittizi. Solitamente il romanzo storico che si avvicina al *romance* è considerato un prodotto di largo consumo e di serie B, proprio per l'approssimazione con la quale utilizza le fonti o le piega al sensazionalismo. Anche se è ancora Scott a riconoscere la presenza di un confine labile, non sempre chiaramente definibile tra storiografia e *romance*: «[romances and real history] may be termed either romantic histories, or historical romances, according to the proportion in which their truth is debased by fiction, or their fiction mingled with truth» (Scott 1834, 134). Una proporzione forse mai definibile con certezza, ma che certamente non può ignorare totalmente le regole del *romance*.

Per comprendere questo passaggio è necessario prendere le mosse da una delle codificazioni più interessanti del *romance*, quella operata da Northrop Frye in *Anatomia della critica* e nella *Scrittura secolare*. Come è noto Frye lega i fenomeni letterari a quelli antropologici, folclorici, più in generale ai fenomeni socio-culturali, per ricostruire strutture mitiche o archetipiche su cui si basa la narrazione. E con questa finalità cerca di interpretare le strutture ricorrenti della forma *romance*, partendo dall'idea che la narrazione del *romance* sia più strutturata di quella del *novel* che tende ad adeguare la propria forma alla realtà alla quale è strettamente legato.

Il punto di partenza è una forte polarizzazione tra due mondi: un mondo ideale e un mondo demoniaco, che si tramuta in termini strettamente narrativi in una opposizione conflittuale tra bene e male, tra

personaggi positivi e negativi, tra buoni e cattivi: «in romance heroes are brave, heroines beautiful, villains villainous, and the frustrations, ambiguities, and embarrassments of ordinary life are made little of» (Frye 2000, 151).

Un altro elemento essenziale nella struttura del *romance* è la presenza del lieto fine, che si configura come un ritorno dell'eroe alla sua identità originaria, dopo aver superato avventure che rischiavano di trascinarlo in uno stato di alienazione e in una totale perdita di se stesso: avventure preparatorie, minori, che sono parte di un'avventura più grande che riguarda la *quest* dell'eroe.

Questi fattori - eventi irreali, polarizzazione tra bene e male, lieto fine - sono dunque costitutivi del *romance* e sono sufficienti per costruire un ponte tra le storie sulla *Shoah* e il *romance*, prima di comprendere meglio quale sia la ragione e il significato di tutto questo nella letteratura di Primo Levi. Immediato è verificare come la polarizzazione tra bene e male sia necessaria in ogni racconto su questi temi. Fortunatamente, nessuno può mettere in dubbio che i nazisti, i carnefici, rappresentino il male, la malvagità, anzi spesso diventano esempi del male assoluto. Non può e non deve esserci nessuna ambiguità su questo, neppure negli scrittori più provocatori, perciò non solo esiste questa polarizzazione ma non potrebbe non essere presente. Qualsiasi narrazione su questi temi deve prevedere questa distanza e perciò deve includere questo elemento romanzesco.

L'altro punto è il riferimento a eventi irreali e fuori dal quotidiano. Pare un elemento in evidente conflitto con la memorialistica e col romanzo storico. I fatti accaduti sono atrocemente reali, e salvo folli e spregevoli negazionismi anche questo non può essere messo in dubbio da nessuno. Però nel caso del romanzo storico dobbiamo tener presente non tanto ciò che è reale o che non è reale, che non è in dubbio, quanto piuttosto la prossimità o meno con la *nostra* realtà: si tratta perciò di una questione di ricezione da parte del lettore. Già negli anni immediatamente successivi alla guerra, le atrocità del Lager apparivano letteralmente in-credibili: il timore più grande dei sopravvissuti era proprio quello di non essere creduti o essere presi per folli. La ricezione dell'Olocausto fu dapprima una rimozione - si pensi al fatto simbolico che Einaudi rifiutò il manoscritto di *Se questo è un uomo* nell'immediato dopoguerra - poi divenne subito un archetipo distorto ricco di una forma di attrattiva perversa, che si può sintetizzare nella formula di Susan Sontag *Fascinating Fascism*, primo titolo del volume *Sotto il segno di Saturno*. Difficilmente «voi che vivete sicuri nelle nostre tiepide case» (Levi 1958), come definirebbe lo stesso Levi tutti noi, potete osservare l'Olocausto semplicemente come un fatto successo, una realtà storica da percepire come prossima alla realtà quotidiana. Se il *novel* è quel genere letterario che riproduce la realtà quotidiana presente o passata, è evidente che i fatti dei Lager, il comportamento disumano dei na-

zisti contro gli ebrei, le sofferenze patite dalle vittime, e in generale tutto ciò che riguarda le guerre, non possono che essere percepiti come distanti da questa quotidianità, gettati in un tempo prossimo ma distantissimo, raggiungibile piuttosto con uno sforzo di immaginazione che grazie all'esperienza di tutti i giorni.

Anche il terzo punto, il lieto fine, sembra avere riscontro in queste narrazioni, almeno per due diverse ragioni. La prima, la più semplice, è che il nazismo, ovvero l'impero del male, ovvero narrativamente il mostro antagonista, è stato sconfitto storicamente, e questa è la premessa necessaria alla costruzione di quello che tecnicamente potrebbe chiamarsi un lieto fine, benché questo abbia comportato la morte di milioni di innocenti. Ma ogni storia a lieto fine ha bisogno di quello che Joseph Campbell o Christofer Vogler chiamerebbero «the Hero's Journey». La semplice definizione di eroi per i sopravvissuti sembra persino offensiva: nei sopravvissuti prevale il pudore e la vergogna, non certo una forma di autocelebrazione che sarebbe ridicola. Come racconta Javier Cercas nell'*Impostore*, ciò che distingueva il falso testimone Enric Marco dai veri sopravvissuti, e in fondo anche ciò che decretava il successo del primo sugli altri, era proprio la sicurezza autocelebrativa con la quale il grande menzionario raccontava episodi eroici inesistenti, in un modo certamente diverso dal dolore di raccontare di chi davvero aveva vissuto quelle esperienze atroci. Eppure, nonostante questo bisogno di negare la parabola esistenziale a lieto fine, nell'economia di una narrazione il ritorno a casa, dopo gli orrori di un inferno inimmaginabile, non può che apparire al lettore un *happy ending*.

Del resto, se si affonda di più nella descrizione del *romance* si ritrovano altri punti di contatto con la letteratura della Shoah. Frye descrive quattro movimenti tipici del *romance*, che consistono nella ascesa e nella discesa in due modalità diverse. Il *romance*, secondo Frye, inizia spesso con una brusca discesa in un mondo inferiore. L'eroe, a causa di questa discesa, perde la propria identità, è vittima di una spaccatura rispetto alla vita precedente, questo può portare addirittura alla metamorfosi in un animale o in un vegetale, come accade al Lucio di Apuleio trasformato in asino o a Dafne trasformata in alloro. Spesso la discesa consiste nella «imprisonment or paralysis or death» (Frye 1976, 110). A volte l'eroe è divorato dal mostro. L'esempio che fa Frye è quello di Giona nella parabola biblica che viene inghiottito da un enorme pesce, spesso accostato a una balena, per esserne alla fine liberato. *Jona che visse nella balena* è la metafora che usa ad esempio Roberto Faenza per il suo film sul Lager, che gioca ovviamente sul nome reale del protagonista, ma utilizza il richiamo alla figura biblica, perché la riconduce alla stessa struttura archetipica. Queste storie raccontano di questa discesa agli inferi, della trasformazione dell'uomo in bestia o in numero, della prigionia, del mostro che inghiotte l'eroe e poi lo risputa nell'inevitabile lieto fine per

i soli che possono raccontare: i *salvati* (perciò Levi ritiene che i soli che dovrebbero raccontare l'esperienza reale del Lager sono i *sommersi* che non hanno più voce).

È proprio grazie a questa discesa agli inferi che l'eroe del *romance* trova la sua identità nel processo descritto da Jung come *nekyia*. Nel suo saggio su Picasso lo psicoanalista svizzero scrive per esempio: «The Nekyia is no aimless and purely destructive fall into the abyss, but a meaningful katabasis eis antron, a descent into the cave of initiation and secret knowledge» (Jung 1932). È in quest'ottica che Primo Levi, pur denunciando senza alcuna indulgenza (come pensava, a torto, Jean Améry) la mostruosità dell'Olocausto, può scrivere comunque: «il Lager è stato la mia università», ovvero, come dice Jung, «a descent into the cave of initiation and secret knowledge».

In un altro punto Jung descrive questo percorso di discesa ricorrendo ancora al personaggio di Jona, in *Simboli della trasformazione* scrive infatti:

Allorché Giona fu ingoiato dalla balena, non si trovò semplicemente imprigionato nel ventre del mostro, ma, come racconta Paracelso, vide 'straordinari misteri' [...]. Nelle tenebre dell'inconscio è nascosto un tesoro, quello stesso 'tesoro difficile da raggiungere' che [...] viene descritto come perla luminosa o [...] come mistero, con il che si intende un 'fascinosum' per eccellenza. Queste possibilità di vita e di sviluppo 'spirituali' o 'simbolici' costituiscono la meta ultima ma inconscia della regressione [...]. Senza dubbio il dilemma non è mai stato formulato con maggior chiarezza come nel dialogo di Nicodemo: da un lato l'impossibilità di rientrare nel seno materno, dall'altro la necessità della rinascita da 'acqua e spirito'. L'eroe è un eroe proprio perché in tutte le difficoltà della vita vede la resistenza contro la meta proibita e combatte questa resistenza con tutto l'anelito che lo porta verso il tesoro difficile da raggiungere o irraggiungibile; anelito questo che paralizza o uccide l'uomo comune. (Jung 1965, 323-4)

Il percorso è identico a quello del prigioniero che va incontro a mille difficoltà per giungere alla salvezza, e rappresenta un nuovo rischio di caduta nei territori del romanzesco.

2 Primo Levi e il *romance*

Come è noto, Primo Levi non può essere considerato uno scrittore tradizionale, o comunque non un romanziere. La sua attività di scrittore di romanzi è limitata a *Se non ora quando?* e solo in parte alla *Chiave a stella*. Le ragioni sono diverse: Marco Belpoliti disegna un ritratto dello scrittore come autore costituzionalmente volto all'apo-

logo morale e quindi al racconto breve, fin dal concepimento per capitoli separati di *Se questo è un uomo*; lo stesso Levi, poi, sottolinea la natura ermafrodita, con riferimento a Tiresia, del suo *alter ego* nella *Chiave a stella*, diviso tra l'identità di chimico e quella di scrittore; ma su tutto forse prevale il fatto che il Levi scrittore nasce come testimone, e con quella condizione dovrà fare i conti per sempre.

Dopo *La Tregua*, Levi si trova in una situazione creativamente molto difficile. Il materiale narrativo sul quale aveva fondato la sua narrazione fino a quel punto era pressoché esaurito (altri frammenti resteranno nel *Sistema periodico* e in alcuni racconti di *Lilit*) e il testimone avrebbe dovuto da lì in poi trasformarsi in uno scrittore, non senza traumi, come dimostra per esempio la pubblicazione di *Storie naturali*, il libro di racconti successivo alla *Tregua*, che l'autore firma con lo pseudonimo Damiano Malabaila. Nonostante questo, è evidente che il cuore della riflessione di Levi e il motore primo della sua scrittura restasse il Lager, un'esperienza troppo bruciante per non pretendere uno spazio quasi totalizzante, che coprirà in modi diversi tutto l'arco della vita dell'autore da *Se questo è un uomo* a *I sommersi e i salvati*.

Ma inventare è un rischio. Lo è perché, come si è visto, sussiste un equilibrio precario tra testimonianza e *romance*, e perché questi due elementi confliggono e si negano a vicenda: più si ricorre a mitolemi narrativi e più la realtà storica si depotenzia perdendo credibilità. Del resto già in anni vicini a quelli opere postmoderne soprattutto d'area statunitense iniziavano a sfruttare in modo destabilizzante il bagaglio romanzesco del nazismo, come dimostrano romanzi come *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon del 1973, o *Running Dog* di Don DeLillo del 1978. Il rischio è sempre la caduta nel *kitsch* che è il paradosso estremo del *romance*. Se *kitsch* è - scrive Javier Cercas nell'*Impostore* - «lo stile naturale del narcisista, lo strumento di cui si serve naturalmente per il suo assiduo esercizio di occultamento della realtà, per non conoscerla o riconoscerla, per non conoscere se stesso, o per non riconoscersi» (Cercas 2015, 179), allora non può che rappresentare il rischio massimo per chi vuole mantenere ferma la ricostruzione della realtà storica.

Come ho già ricordato altrove (cf. Cinquegrani 2017), Levi affronta proprio questo tema quando, nei *Sommersi e i salvati*, critica duramente *Il portiere di notte* di Liliana Cavani, definendolo «bello e falso» (Levi 1986, 34), ovvero efficace narrativamente, romanzesco e godibile, ma lontanissimo dalla verità. In un altro romanzo di Javier Cercas c'è una battuta che sintetizza bene, nella sua causticità, la frattura tra realtà e romanzesco:

- Tutte le guerre abbondano di storie romanzesche, no?
- Solo per chi non le vive (Cercas 2002, 198)

Data questa contraddizione, questo elemento bruciante che separa la scrittura dalla vita, Levi abbandona (almeno momentaneamente) non solo il racconto diretto dell'esperienza del Lager e dell'Olocausto, ma anche i rischi del romanzesco, preferendo i racconti brevi come gli apologhi morali di *Storie naturali*. E la scelta sembra definitiva fino al 1982, quando la *fiction* di *Se non ora, quando?* travolge i temi dell'Olocausto, del nazismo, della resistenza in Russia.

Questo romanzo si presenta per Levi come un punto di svolta, quasi un superamento di una soglia. È solo dopo questo punto, per esempio, che comincerà ad accettare per se stesso la definizione di scrittore ebreo fino ad allora sempre rifiutata o guardata con sospetto. Il libro, che avrà un ampio successo di pubblico, spiazzerà comunque diversi critici che mostreranno alcune perplessità. È la stessa postura dello scrittore ad avere elementi di ambiguità rispetto a questo libro.

La natura limitrofa alla storiografia è certificata dalla ricerca documentatissima che precede la stesura del testo, di cui resta traccia chiara nella nota finale che riporta anche una bibliografia, assai rara in un romanzo, soprattutto a quel tempo. L'intera nota è volta ad affermare la realtà dei fatti raccontati, continuamente contraddetta da elementi dichiaratamente di finzione. Il testo mostra un imbarazzo persino ingenuo: «Non mi sono prefisso di scrivere una storia vera, bensì di ricostruire l'itinerario, plausibile ma immaginario, di una di queste bande. In massima parte, i fatti che ho descritti sono realmente avvenuti, anche se non sempre nei luoghi e nei tempi che ho loro assegnati» (Levi 1982, 261). Levi sta descrivendo qui il normale procedimento di un romanzo storico, ma affermare che «i fatti che ho descritto sono realmente accaduti» non fa che incrementare l'ambiguità: quei fatti sono realistici ma non reali, perciò non sono realmente accaduti, se «i personaggi [...] sono tutti immaginari». Sembra che lo scrittore abbia bisogno di affermare a se stesso prima che al lettore un grado di realismo davvero prossimo alla realtà, più di quanto la struttura della *fiction* consente.

All'altro polo rispetto allo spessore documentaristico è l'intreccio che lo avvicina a un romanzo d'avventura proprio per l'abbondanza di situazioni tipiche del *romance*. In un'intervista all'amico Roberto Vacca, Levi dice per esempio: «Io volevo fare una storia di avventura, un western» (Vacca 1982, 3); oppure, con ancora maggiore precisione a Stefano Jesurum: «Volevo un libro d'azione, un western pieno di passioni, spostamenti, viaggi, amori, conflitti» (Jesurum 1982, 82). Partendo proprio da queste dichiarazioni Mirna Cicioni ricostruisce le tangenze di questo libro con l'immaginario cinematografico di film western degli anni Sessanta e Settanta, parlando proprio di «professional plot» (Cicioni 2011).

Eppure, data questa dimensione, come potremmo interpretare dal punto di vista del lettore un romanzo western o di avventura dove compare un personaggio come Francine, sopravvissuta ad Au-

schwitz che parla della «vergogna di non essere morti [...]. Ce l'ho anch'io: è stupido ma ce l'ho. È difficile spiegarla. È l'impressione che gli altri siano morti al tuo posto; di essere vivi gratis, per un privilegio che non hai meritato, per un sopruso che hai fatto ai morti. Essere vivi non è una colpa, ma noi la sentiamo come una colpa» (Levi 1982, 219)?

Il romanzo, lo ricordiamo, esce nel 1982, cioè in un tempo successivo al *Portiere di notte*, a *Running Dog*, a *Fascinating Fascism*, in un'epoca cioè in cui il *kitsch* storico era più che una tentazione, e d'altra parte lo stesso Levi non aveva ancora canonizzato questi temi nei *Sommersi e i salvati*. Nessuno può negare al torinese il diritto di affrontare temi come questo per averli vissuti, sperimentati, raccontati e descritti al mondo con una lucidità unica e fondamentale per la ricezione dell'Olocausto, e tuttavia non si può negare che la contaminazione tra western e Auschwitz possa essere destabilizzante: il *romance* è sempre un pericolo per la verità storica.

3 Il ritorno a casa

Introducendo il suo *La letteratura di viaggio in Italia*, Ricciarda Ricorda definisce alcuni problemi teorici, e scrive tra l'altro:

Non vi è dubbio, comunque, che alcuni problemi si pongano inevitabilmente a tutti gli scrittori di viaggio, anche se con modalità che non possono non variare nel tempo: il primo, connesso al criterio che prevede al centro del racconto un viaggio realmente avvenuto, investe appunto il rapporto con la realtà: ciò influisce anche sullo statuto dell'autore e sul suo patto col lettore: infatti il primo è una figura reale, che racconta un'esperienza compiuta in prima persona e che garantisce a chi lo legge la veridicità di quanto riferisce. (Ricorda 2012, 17-18)

Tutto ciò, evidentemente, è interessante, se si parte dal fatto che, come scriveva nel 1765 Louis De Jancourt, ripreso ancora una volta da Ricorda: «il racconto di viaggio, fin dalle sue prime esperienze, manifesta un'inevitabile tendenza alla finzione» (12).

Queste considerazioni risultano per Levi particolarmente significative. Il solo viaggio reale che lo scrittore torinese racconta è quello del lungo e travagliato ritorno dal campo di Auschwitz, descritto nella *Tregua*. Si tratta ovviamente di una particolare forma di viaggio, essendo obbligato e non scelto. Però proprio per il suo statuto di testimonianza risulta particolarmente importante nel rapporto tra realtà e finzione, e dunque per la resistenza di quelli che ancora Ricorda chiama *effetti di realtà*.

Si noti allora la convergenza di tre dimensioni che si incrociano in questo testo e nella sua parabola: 1. L'esperienza reale dell'autore; 2. Il viaggio dell'eroe, ovvero la struttura romanzesca, che necessariamente si conclude con il ritorno a casa e la salvezza; 3. La *nekyia* come mito psicologico e mitologema narrativo che prevede una discesa agli inferi, ma anche una risalita, e perciò, ancora una volta, un ritorno a casa.

Come si è visto, questa convergenza non sempre risulta un elemento fertile per la narrazione. Se lo scopo del narratore di libri di viaggio è quello di produrre *effetti di realtà*, la struttura romanzesca della trama, perfettamente sovrapponibile a quella di un libro di invenzione, sembrerebbe contraddire la veridicità del dettato. Tanto che in uno studio recente, nell'intento di sintetizzare i principi teorici su cui nasce *La tregua*, Carlo Tirinanzi de Medici lo definisce uno «straordinario esercizio di romanzesco» (Tirinanzi De Medici 2018, 22). Se Levi ha esitato così tanto a costruire intrecci fittizi sul tema bruciante del Lager è proprio per questa ragione. Le storie romanzesche sono quelle che raccontava Enric Marco – il grande impostore – al suo uditorio, non certo quelle dei veri reduci.

Il punto più rischioso nella costruzione de *La Tregua* è il ritorno a casa, che pare, a priori, l'inevitabile lieto fine di quei mesi travagliati di viaggio, che seguivano peraltro l'esperienza atroce del Lager. Il lieto fine scatena una serie di (ingiustificati) sensi di colpa nell'autore che racconterà soprattutto nei *Sommersi e i salvati* – ma come si è visto anche, con minore profondità, in *Se non ora, quando?* – come *vergogna*. Strutturare un lieto fine romanzesco dunque sarebbe una scelta sbagliata sia perché farebbe deragliare la storia verso un *effetto di invenzione*, sia perché rimarcherebbe la distanza eticamente insostenibile tra il *salvato* e i *sommersi*. Dunque disattivare il lieto fine porterebbe invece verso quell'*effetto di realtà* che si è detto essere necessario in libri di viaggio, e tanto più in libri, come questo, di viaggio e testimonianza.

Così il finale della *Tregua* diviene uno dei più duri che la nostra letteratura ricordi. Più duri perché apparentemente aperti alla gioia dello scioglimento:

Giunsi a Torino il 19 di ottobre, dopo trentacinque giorni di viaggio: la casa era in piedi, tutti i familiari vivi, nessuno mi aspettava. Ero gonfio, barbuto e lacero, e stentai a farmi riconoscere. Ritrovai gli amici pieni di vita, il calore della mensa sicura, la concretezza del lavoro quotidiano, la gioia liberatrice del raccontare. Ritrovai un letto largo e pulito, che a sera (attimo di terrore) cedette morbido sotto il mio peso. (Levi 1963, 254)

Il lieto fine del ritorno a casa distende la sua topografia lessicale: *casa, vivi, amici, pieni di vita, calore, sicura, gioia liberatrice*, sono tutte

parole rassicuranti che alludono al ritorno a una vita serena. Ma, come si sa, è un attimo e subito dopo, nel sogno, ricompare Auschwitz, ricompare il terrore. Nell'economia del libro non si tratta di un dettaglio, dell'aggiunta di un elemento probabilmente reale per completare il quadro e far capire meglio al lettore cosa prova un reduce da un'esperienza devastante come quella: si tratta al contrario di un ribaltamento radicale della parabola dell'eroe.

Proprio in queste ultime pagine, infatti, l'autore rilegge quanto è accaduto nel periodo raccontato nel libro, e trova una chiave nuova, lucida ma spaventosa, e così importante che dà il titolo all'intero volume:

Presto, domani stesso, avremmo dovuto dare battaglia, contro nemici ancora ignoti, dentro e fuori di noi: con quali armi, con quali energie, con quale volontà? Ci sentivamo vecchi di secoli, oppressi da un anno di ricordi feroci, svuotati e inermi. I mesi or ora trascorsi, pur duri, di vagabondaggio ai margini della civiltà, ci apparivano adesso come una tregua, una parentesi di illuminata disponibilità, un dono provvidenziale ma irripetibile del destino. (253)

Questo passaggio, notissimo, è così importante nell'economia del libro da far modificare il titolo da *Vento alto* a, appunto, *La tregua*. Ma la parola *tregua* tradotta in termini narratologici rappresenta una parabola esattamente opposta e speculare alla *nekya*, alla discesa agli inferi, al viaggio dell'eroe. Se con la *nekya* infatti l'eroe parte da una situazione di stabilità, poi discende verso un'instabilità infernale, per risalire infine cambiato ma di nuovo in un mondo rassicurante, la parabola della tregua è esattamente contraria: dall'instabilità della guerra, ci si trova in un momento di calma, per poi tornare all'instabilità della guerra. La tregua, insomma, non è più, come il lettore si sarebbe aspettato, una parabola romanzesca, ma improvvisamente diventa il suo opposto, con conseguente *effetto di realtà* (tralasciando ovviamente in questa sede la commossa partecipazione umana a una tragedia che non si conclude).

Mentre il primo titolo proposto da Levi, *Vento alto*, non aveva una chiara connotazione narratologica, il titolo con cui è stato tradotto in America il testo appare più significativo. Nell'ottica della semplificazione (e banalizzazione) dei titoli - si pensi a *Se questo è un uomo* divenuto *Survival in Auschwitz* - *La tregua* diventa *The Reawakening*. Il titolo riprende alla lettera quello dell'ultimo capitolo del testo *Il risveglio*, in cui questa parola ha un significato chiaro e circoscritto, accostabile a quello dell'edizione italiana: il risveglio infatti è quello che riporta Auschwitz a Torino col grido, solo sognato ma ugualmente spaventoso, «Wstawać». In questa accezione dunque il titolo è compatibile con quello italiano, ma il lettore può scoprirlo soltan-

to nell'ultima riga. Restando sulla *soglia*, invece, *The Reawakening* ha un'accezione opposta a *La tregua*, proprio perché allude a un crescendo positivo, un'uscita dal sonno e dal male e un ritorno alla vita. Stando dalla parte del lettore, dunque, l'editore americano sceglie di sottolineare la parabola edificante, romanzesca, a lieto fine, che Levi viceversa aveva voluto sottrarre.

Che la scelta dello scrittore non sia soltanto episodica, lo dimostra l'altro libro che ha al centro un viaggio (non lo chiameremo libro di viaggio, dato che si tratta di invenzione), ovvero il già citato *Se non ora, quando?*, che ricorda *La tregua* per la mappa del percorso dei protagonisti dalla Russia all'Italia. Come detto, il romanzo porta in sé una contraddizione bruciante, data dall'ambigua contaminazione tra romanzesco – il *western* – e reale – la resistenza, Auschwitz... Il finale ancora una volta deve risolvere questa ambiguità: i protagonisti si salvano, i rappresentanti del male vengono sconfitti, il lieto fine è servito, benché non sia propriamente un ritorno a casa, certamente si tratta di un ritorno alla vita. Nel finale, la nascita del figlio di Rokhele Bianca rende ulteriormente esplicito questo rifiorire della vita, nonostante le difficoltà di integrazione dei protagonisti. È proprio in questo punto che la dominante romanzesca rischia di emergere prepotentemente offuscando l'impegno documentario dell'autore che era il primo movente del libro. Anche in questo caso dunque l'*effetto di reale* deve riportare equilibrio nell'economia narratologica del romanzo:

Tutti si alzarono in piedi. Mendel e Line abbracciarono Isidor, i cui occhi, arrossati dalla veglia, erano diventati lucidi. Uscì anche il dottore, batté una mano sulla spalla di Isidor e si avviò per il corridoio, ma si imbatté in un collega che stava avanzando col giornale spiegato e si fermò a discutere con lui. Intorno ai due si raggrupparono altri medici, suore, infermiere. Si avvicinò anche Mendel, e riuscì a vedere che il giornale, costituito da un solo foglio, portava un titolo in corpo molto grande, di cui non capì il significato. Quel giornale era del martedì 7 agosto 1945, e recava la notizia della prima bomba atomica lanciata su Hiroshima. (Levi 1982, 259)

Non si tratta in questo caso di riportare al centro del discorso la realtà esperienziale dell'autore, come accadeva ne *La Tregua*, si tratta piuttosto di riaffermare una visione del mondo, anch'essa, ovviamente, reale, depotenziando così la parabola romanzesca in favore di una tesi. Se si sono riassunti i punti decisivi della struttura romanzesca in tre fattori, ovvero la polarizzazione tra bene e male, la sconfitta del male e il lieto fine, la visione di Levi esplicitata in questo finale fa crollare tutti e tre. Il lieto fine infatti non è più tale, perché il male ritorna sia pure sotto un altro aspetto. Proprio perché ritorna, si comprende che il male non è sconfitto, ma si trasforma, si insinua in

altre forme, proprio quando sembra di averlo superato torna a manifestarsi, riportando l'eroe al punto di partenza. Dunque, la polarizzazione tra bene e male da cui si era partiti viene a crollare anch'essa: è vero che durante la guerra nessuno poteva mettere in dubbio che la resistenza era il bene (sia pure con i suoi eccessi) e i nazisti erano il male, ma, ora che il male si è trasformato, si insinua in chi prima sembrava dalla parte del bene, ovvero nei liberatori americani.

Primo Levi è stato spesso rappresentato come un ottimista nonostante tutto, lui stesso ha parlato per sé di un «ottimismo illuministico» (Levi 1997, 1188). Per lo più, è opinione comune che l'ottimismo sia dato, nell'ermafrodito Tiresia nel quale si incarna, dalla parte scientifica, dalla natura di chimico, lucido e razionale osservatore della realtà. Ma nei fatti il percorso della narrazione, e quindi l'identità di scrittore, avrebbe portato questi libri verso un lieto fine ottimista e positivo, che sembrava manifestarsi quasi come una necessità o una speranza nel lettore e nello scrittore. È proprio lì però che la realtà razionale, l'osservazione illuministica, risponde negando ogni possibilità di lieto fine: è lo scienziato che ricorda allo scrittore il buio del mondo, che impedisce ogni visione ottimistica.

«Si vede che uno straccio di Es ce l'ho anch'io» (Levi 1981, XXI), recita una celebre frase della *Prefazione* alla *Ricerca delle radici*, che segue immediatamente un riferimento al brano antologizzato di *Gargantua e Pantagruel*: «Proprio come Alcofribas esplora la bocca e la gola di Pantagruel nel brano che ho riportato qui: eppure, lo giuro, scegliendolo non mi ero accorto che fosse così pertinente». Certamente è pertinente come metafora di un'esplorazione di un inconscio che è anche fisico, ma è pertinente anche per ciò che significa, per ciò che rappresenta nella definizione di questo Es. Il brano si intitola *Meglio scrivere di riso che di lacrime*, e Levi lo introduce con queste parole:

Il mondo di Rabelais è bello, è pieno di gioia, non domani ma oggi, poiché ad ognuno sono dischiuse le gioie illustri della virtù e della conoscenza, ma anche le gioie corpulente, dono divino anch'esse, delle tavole vertiginosamente imbandite, delle bevute «teologiche», della venere instancabile. Amare gli uomini vuol dire amarli come sono, corpo e anima, tripes et boyaux. In tutta questa enorme opera sarebbe difficile trovare una sola pagina triste, 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 écrire
Pour ce que rire est le propre de l'homme. (87; corsivo nell'originale)*

È questo «lo straccio di Es»: la tentazione dello scrittore di rivolgersi alla fantasia romanzesca, al riso, all'ottimismo. Ma mentre questa natura dello scrittore resta un Es «notturn[o], viscerale e in gran parte

inconsci[o]», a emergere è un Super-Io scientifico, razionale, illuminista, autore di «un lavoro lucido, consapevole, diurno» (XXI), volto a censurare il romanzesco, l'esuberanza narrativa, il riso.

Bibliografia

- Belpoliti, Marco (2015). *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milano: Guanda.
- Brown, Charles Brockden [1800] (2009). «The Difference Between History and Romance». *Wieland, Ormond, Arthur Mevyn, and Edgar Huntly with Related Texts*, Edited, with an Introduction and Notes by Philip Barnard and Stephen Shapiro. Indianapolis: Hackett, 341-3.
- Cambell, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books.
- Cambell, Jiseof (1990). *The Hero's Journey. Joseph Campbell on His Life and Work*. A cura di Phil Cousineau. New York: Joseph Campbell Foundation.
- Cercas, Javier [2001] (2002). *Soldati di Salamina*. Milano: Guanda.
- Cercas, Javier [2014] (2015). *L'impostore*. Milano: Guanda.
- Cicioni, Mirna (2011). «Levi's Western. 'Professional Plot' and History in *If Not Now, When?*». Sodi, Risa; Millicent, Marcus (eds), *New Reflections on Primo Levi: Before and After Auschwitz*. New York: Palgrave MacMillan, 157-70.
- Cinquegrani, Alessandro (2017). «Il razzismo e altri paradossi ecologici: lettura di *Storie naturali*». Barengi, Mario; Belpoliti, Marco; Stefi, Anna (a cura di), *Primo Levi*, vol. 38. Milano: Marcos y Marcos, 461-75.
- Frye, Northrop [1957] (2000). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. With a Foreword by Harold Bloom. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Frye, Northrop (1976). *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard UP.
- Jerusum, Stefano (1982). «Si è offuscata la luce della stella d'Israele». *Oggi*, 14 luglio.
- Jung, Carl Gustav. *Picasso. 1932*. URL http://web.org.uk/picasso/jung_article.html (2019-10-06).
- Jung, Carl Gustav (1965). *Simboli della trasformazione*. Aurigemma, Luigi (a cura di), *Opere complete*, vol 5. Torino: Bollati Boringhieri.
- Levi, Primo (1958). *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1963). *La tregua*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1965). *The Reawakening*. Trad. di Stuart Woolf. Boston-Toronto: Little, Brown and Company. Trad. di: *La tregua*. Torino: Einaudi, 1963.
- Levi, Primo (1966). *Storie naturali*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1981). *La ricerca delle radici. Antologia personale*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1982). *Se non ora, quando?* Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1986). *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1997). «Una misteriosa sensibilità». Belpoliti, Marco (a cura di), *Opere*, vol. II. Torino: Einaudi, 1188.
- Ricorda, Ricciarda (2012). *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*. Brescia: Editrice La Scuola.
- Scott, Walter (1934). «Essay on Romance». *Essay on Chivalry, Romance and the Drama*. Edinburgh: Robert Cadell. London: Whittaker & Co., 127-216.

- Sontag, Susan [1975] (1982). «Fascinating Fascism». *Sotto il segno di Saturno*. Trad. di Stefania Bertola. Torino: Einaudi. Trad. Di: *Under the Sign of Saturn*. New York: First Vintage Books Edition, 1981.
- Tirinzani de Medici, Carlo (2018). *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta ad oggi*. Roma: Carocci.
- Vacca, Roberto (1982). «Un western dalla Russia a Milano». *Il Giorno*, 18 maggio.
- Vogler, Christofer (2007). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City (CA): Michael Wiese Productions.