

L'altra metà di Primo Levi: la chimica dei versi – di Emanuele Zinato

25 marzo 2013



I. Primo Levi è celebre soprattutto come testimone di una delle maggiori tragedie del Novecento: i campi di annientamento nazisti. Levi, tuttavia, è anche e soprattutto un grande scrittore: *Se questo è un uomo* e *I sommersi e i salvati* sono opere che, riflettendo sulla “condizione umana”, si situano sulla scia dei *Saggi* di Montaigne e dei *Pensieri* di Pascal, *La tregua* è una grande narrazione epica e picaresca, le quattro raccolte di racconti (*Storie naturali*, *Vizio di forma*, *Il sistema periodico*, *Lilith e altri racconti*) sperimentano le varie maniere dell’apologo “scientifico”, «facendole reagire le une sulle altre». ⁽¹⁾ È inoltre un poeta, e nella forma breve delle sue poesie si può apprezzare compiutamente l’impasto di invenzione letteraria e argomentazione etica tipico della sua scrittura.

Levi ha iniziato a scrivere poesie molto presto: il primo testo, dal titolo *Crescen-zago*, è del febbraio 1943. La scrittura in versi dunque precede, e poi affianca, quella in prosa e arriva sino agli ultimi mesi di vita dell’autore. Le poesie uscirono in una prima raccolta di 27 testi presso l’editore Scheiwiller nel 1975: *L’osteria di Brema*, il cui titolo è tratto da una poesia di Heinrich Heine. Dieci anni dopo, nell’ottobre del 1984, uscì la seconda raccolta, pubblicata da Garzanti: *Ad ora incerta*, di 53 poesie (anche stavolta il titolo rimanda a un testo poetico: un verso di *The Rime of the Ancient Mariner* di S. T. Coleridge). Altri 18 testi, composti tra il settembre 1982 e il gennaio 1987, furono raccolti con il titolo redazionale di *Altre poesie* e pubblicati postumi nel volume einaudiano delle *Opere*. ⁽²⁾

Considerare Primo Levi “un poeta” può risultare sorprendente: la poesia nella modernità dell’Occidente è stata il più egocentrico dei generi letterari, un’arte che, nella sua forma tipica, rievoca frammenti autobiografici in uno stile del tutto soggettivo. Levi, invece, è giustamente noto come scrittore del “noi” e del “voi”, come evocatore di un monito e di una responsabilità collettiva. Infatti egli, fedele al criterio di trasparenza nella comunicazione, dichiara perentoriamente «dicendo poesia, non intendo niente di lirico»; ⁽³⁾ e «provo diffidenza per chi è poeta per pochi». ⁽⁴⁾

Nel risvolto di copertina di *Ad ora incerta*, tuttavia, Levi confessa al lettore un’altra origine, “non razionale”, della propria scrittura poetica:

Uomo sono. Anch’io, ad intervalli regolari, «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. Non so dire perché, e non me ne sono mai preoccupato: conosco male le teorie della poetica, leggo poca poesia altrui, non credo alla sacertà dell’arte, e neppure credo che questi miei versi siano eccellenti. Posso solo assicurare l’eventuale lettore che in rari istanti

(in media, non più di una volta all'anno) singoli stimoli hanno assunto naturaliter una certa forma, che la mia metà razionale continua a considerare innaturale.⁽⁵⁾

Quale fra queste dichiarazioni autoriali dobbiamo prendere per buona? I versi di Primo Levi sono davvero la voce della metà inconscia, non razionale dell'autore? Gli esiti formali sembrerebbero smentire questa confessione leviana. Al lettore delle poesie, infatti, balza agli occhi soprattutto il loro impianto didattico e epigrammatico: anche la poesia sembra nascere in lui dalla ragione, dalla lettura morale della realtà. A partire dal testo poetico più noto, l'epigrafe di *Se questo è un uomo* dal titolo *Shemà*, nei versi di Levi non vi è mai la più piccola traccia di orfismo o «l'attesa che – suono a suono, figura a figura – il senso scaturisca in forza di quella razionalità 'altra' che è l'inconscio».⁽⁶⁾ Si tratta viceversa di un caso esemplare di *figuralità severamente controllata*,⁽⁷⁾ che permette di accostare, dal punto di vista stilistico e retorico, *Ad ora incerta* «a quella poesia neorealistica che in Italia è riuscita ad avere così di rado degne espressioni».⁽⁸⁾ *Shemà* in ebraico significa 'ascolta' ed è l'invocazione a Jahwè con cui si apre la preghiera fondamentale dell'ebraismo. Questo titolo allude a una poesia intesa come parola religiosa laicizzata: un monito culturale a largo raggio di senso. Si tratta di tre strofe di 4, 10 e 9 versi liberi, in cui la figura più presente è l'anafora, la ripetizione. I destinatari sono i milioni di anonimi condensati in quel "Voi": si tratta di una maledizione e insieme di un ammonimento disperato e solenne. Il comando imperioso, martellato dalle anafore, serve a scolpire nel cuore di *ognuno* la memoria, contro la smemoratezza, l'indifferenza e la complicità. Allo stesso modo funzionano altre poesie composte tra il 1945 e il 1946, come a esempio *Buna*, *Alzarsi*, *Lunedì*, *Ostjuden*. Non si tratta dunque, di certo, di poesie liriche, il genere letterario dedicato all'espressione dei sentimenti individuali: lo schema è piuttosto quello classico della poesia di pensiero (l'epigramma, l'epistola in versi, l'apostrofe).

II. Cosa ha voluto confessare allora l'autore al lettore di *Ad ora incerta*, a proposito di *altra metà irrazionale*? Per tentare di chiarirlo, occorre innanzitutto considerare le poesie di Levi nella loro genesi, con l'ausilio delle date di composizione che l'autore puntualmente ha posto in calce a ogni singolo testo.

Se si guardano le date, ci si accorge che una prima intensa produzione coincide col periodo immediatamente successivo al rientro di Levi in Italia dopo la prigionia: i testi composti nel breve arco di tempo 1945-46, prevalentemente incentrati sul tema del Lager. Negli anni 1949-1965 si nota viceversa una stasi nella scrittura poetica. A partire dagli anni '70 e dopo l'abbandono nel 1975 del mestiere di chimico, infine, vi è il periodo di più intensa produzione: Levi scrive le restanti 39 poesie di *Ad ora incerta* e tutti gli altri suoi testi.

Se dalle date dei componimenti si passa ad analizzare i temi, nel corpo del "*canzoniere*"⁽⁹⁾ leviano è possibile intravedere una cesura, sempre a partire dagli anni Settanta, quando, alla dominante memorial-testimoniale avviata dalle poesie del periodo 1945-46, subentra la riflessione sul collegamento fra le vicende dell'umanità e quelle del cosmo. La svolta è doppiamente significativa in quanto interessa simultaneamente il piano dei temi e quello delle forme. Dagli anni Settanta infatti è rinvenibile, sul piano intertestuale, come ha notato Raboni:

un lavoro attento, tenace, orgoglioso, sulle specificità della pronuncia, sulle specifiche risorse dell'intonazione e della metrica, un lavoro condotto al di fuori, certo, delle linee di ricerca tipiche e portanti della poesia italiana contemporanea, ma non nell'ignoranza di esse. Un lavoro sottilmente, suggestivamente anacronistico, sorretto da una robusta e affettuosa conoscenza di alcuni grandi autori del passato (da Orazio mettiamo fino a Heine, tradotto da Levi)⁽¹⁰⁾

In modo anacronistico, Levi riprende negli anni Settanta l'endecasillabo sciolto, e rafforza un ideale classicistico di fedeltà a

Lucrezio, Catullo, Leopardi, Foscolo. Ciò avviene all'altezza di *Nel principio*, un'epistola in versi indirizzata ai «fratelli umani» e datata «13 agosto 1970», piccolo capolavoro di cosmogonia materialista scritto a proposito di un numero della rivista "Scientific American" dedicato alla teoria del *Big Bang*. I diciannove versi sciolti, endecasillabi, considerano le moderne acquisizioni dell'astrofisica con l'occhio dei «legendari atomisti dell'antichità», da Democrito a Lucrezio, e contemplanò con fissità eroica la massa di materia e energia originaria, nella sua ossimorica conflazione generante.

Anche in *Nel principio* come in *Shemà* il destinatario è un *Voi* corrispondente alla moltitudine degli umani. Qui tuttavia è all'opera, per la prima volta nei versi leviani, la figura letteraria e filosofica dello *straniamento*:⁽¹¹⁾ come nella prosa di Swift o di Voltaire o come nelle *Operette morali* di Leopardi, le infime dimensioni degli umani («Stanchi, iracundi, illusi, malati, persi») vengono accostate a quelle, cosmiche, della violenza generatrice della materia stellare («Nostro padre comune e nostro carnefice»). Nel confronto agonistico con la Materia, la visione del mondo di Levi si avvale della sua *forma mentis* di chimico, abituato alla sperimentazione e alla concretezza e di una filosofia materialistica radicata nell'antichità: quella di Democrito. Tutte le creature del mondo, animate e inanimate, sono soggette al «carnefice» della distruzione ciclica e al contempo sono affratellate dalla propria medesima struttura atomica, destinata a rigenerarsi in altre forme dopo essere stata travolta.

A partire dal 1970, dunque, la memoria del Lager cede il passo ad una vera e propria epica della materia quale ammonimento-guida dell'intero sistema poetico leviano: alla *Shoah* si sovrappone il *Big Bang* dell'astrofisica come strumento di pedagogia negativa. In coincidenza con tale vistoso cambiamento tematico, si intensificano e si specializzano nelle poesie di Levi le figure dello straniamento: personaggi o

oggetti «altri», animati o inanimati, che gettano sul mondo il loro sguardo, così da rivelarne aspetti normalmente celati, o frantesi, o negati.

Le vie seguite da Levi per costruire le proprie figure stranianti sono sostanzialmente due: 1) talvolta il locutore utilizza un diverso punto di vista o ricorre all'allegoria e all'emblema, fino ad antropomorfizzare un animale o un vegetale; 2) altre volte il locutore presta la propria voce a personaggi reali o mitologici, mediante monologhi o dialoghi drammatici. In tutti e due i casi, «è come se Levi prosatore portasse anche nei versi una esigenza narrativa»,⁽¹²⁾ oltre che saggistica, da capriccio fantastico-filosofico di specie leopardiana.

Appartengono al primo gruppo, oltre a *Nel principio*, *Le stelle nere*, *La bambina di Pompei*, *I gabbiani di Settimo*, *Cuore di legno*, *Schiera bruna*, *In disarmo*, *Un ponte*, *L'opera*, in *Ad ora incerta*; *Polvere*, *Una valle*, *Agenda*, *Il disgelo*, in *Altre poesie*. E alcune favole filosofiche in versi, in cui si dà voce, per via imitativa o parodica, a un animale o vegetale: *Aracne*, *Vecchia talpa*, *Agave*, *Meleagrina*, *Le chioccioline*, *L'elefante*, *Pio*, in *Ad ora incerta*; *La mosca* e *Il dromedario* in *Altre poesie*.

Nel secondo gruppo, invece, prendono la parola imperatori, filosofi e scienziati dell'antichità, ma anche voci anonime, giovani teppisti, un servo, un atleta, i morti: *Plinio*, *Huayana Capac*, *Autobiografia*, *Sidereus nuncius*, *Dateci*, in *Ad ora incerta*; *Casa Galvani*, *Il decatleta*, *Canto dei morti invano*, *Sansone*, *Delila*, in *Altre poesie*.

III. Potrà risultare di qualche utilità, per il lettore delle poesie di Levi, considerare alcuni esempi significativi prelevati da ciascuna delle due tipologie debitorie della svolta degli anni Settanta. Nei testi che tendono all'emblematizzazione, vengono utilizzati, oltre a oggetti stellari o vegetali, soprattutto infimi animaletti «che in genere non si incontrano nelle letterature»,⁽¹³⁾ come l'ostrica, la talpa, il ragno, la

mosca, la chiocciola. Si tratta di apologhi in versi che implicano una sfida rivolta dagli animali agli umani. Ecco un piccolo campionario:

Che c'è di strano? Il cielo non mi piaceva,
Così ho scelto di vivere al buio.
(*Vecchia talpa*, 22 settembre 1982);

È il nostro modo di gridare che
Morrò domani. Mi hai capito adesso?
(*Agave*, 10 settembre 1983);

Tu, sanguinaldo precipitoso e grosso,
Che cosa sai di queste mie membra molli
Fuori del loro sapore?
(*Meleagrina*, 30 settembre 1983);

Perché affrettarsi, quando si è ben difesi?
(*La chiocciola*, 7 dicembre 1983);

Scavate: troverete le mie ossa
Assurde in questo luogo pieno di neve.
(*L'elefante*, 23 marzo 1984);

Pio bove un corno. Pio per costrizione,
Pio contro voglia, pio contronatura,
Pio per arcadia, pio per eufemismo.
(*Pio*, 18 maggio 1984);

...Così vorresti, a metà partita,
A partita finita,
Rivedere le regole del gioco?
(*Scacchi*, 23 giugno 1984);

Sono io la padrona qui:
La sola libera, sciolta e sana
(*La mosca*, 31 agosto 1986);

A che tante querele, liti e guerre? Non avete
che da imitarmi.
(*Il dromedario*, 24 novembre 1986);

Per frustrare la boria antropocentrica degli umani, gli animali rivendicano la propria partecipazione automatica al moto universale di generazione e distruzione. In *Arac-ne* (29 ottobre 1981) la femmina del ragno, quasi per elettronica necessità, divora il maschio nel momento stesso di ingravidarsi:

Conforme al progetto impresso
Sul nastro minimo della mia memoria.
Mi siederò nel centro
E aspetterò che un maschio venga,
Sospettoso ma ubriaco di voglia,
A riempirmi ad un tempo
Lo stomaco e la matrice.

La stessa tenacia biologica e la stessa cecità crudelmente necessaria, governano il tragitto della talpa:

Ora navigo insonne
Impercettibile sotto i prati
(...)
Dove gli occhi non mi servono più.
(*Vecchia talpa*, 22 settembre 1982)

«Logaritmico», per necessità materiale, è l'amplesso bavoso delle chioccioline (*La chiocciola*, 7 settembre 1983) animali ermafroditi:

Naviga cauta sicura e segreta,
Tenta la via con occhi telescopici
Graziosa ripugnante logaritmica.
Ecco ha trovato il compagno-compagna,
Ed assapora trepida
Tesa e pulsante fuori dal suo guscio
Timidi incanti di ancipiti amori.

E le mosche, uniche presenze sane e trionfanti negli interstizi malati degli ospedali, come minuscole macchine chimiche drenano senza sosta energia da medicinali e da secrezioni (*La Mosca*, 31 agosto 1986):

Traggo alimento
Anche dai farmaci gettati,
Poiché a me nulla nuoce,
Tutto mi nutre, rafforza e giova;
Sangue, sanie, cascami di cucina:
Trasformo tutto in energia di volo.

Nel gruppo di testi in cui viene ceduta la voce a personaggi umani, invece, il medesimo, cieco scenario cosmico di rigenerazione e distruzione viene talvolta sperimentato "eroicamente" da pensatori e scienziati del passato, come sfida conoscitiva, o come scacco e dissolvimento. In *Plinio* (23 maggio 1978) prende la parola il grande naturalista dell'antichità, Plinio il Vecchio, sconfitto dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., e in *Autobiografia* (12 novembre 1980) parla Empedocle: in entrambi i casi è di scena la sublimazione materialistica della morte individuale, come epica dello scioglimento degli atomi del proprio corpo entro i vortici dell'universo, con possibilità di riformare, con le

medesime molecole di idrogeno e carbonio, altri corpi viventi:

Quando da secoli gli atomi di questo mio
vecchio corpo
Turbineranno sciolti nei vortici
dell'universo
O rivivranno in un'aquila, in una fanciulla,
in un fiore

In *Autobiografia* la forma umana sembra compendiare, dialetticamente, tutte le forme della materia precedenti e coesistenti:

Fui cicala ubriaca, tarantola astuta e orrenda,
E salamandra e scorpione ed unicorno ed aspide.

In *Sidereus nunci* (11 aprile 1984) Galileo Galilei, che parla in prima persona, è privo delle garanzie scientifico-poetiche di reintegrazione fornite dall'atomismo antico. È sì uno scienziato prometeico ed eroico, ma la sua rivendicazione orgogliosa («Ho visto Venere bicorni [...] Io Galileo, primo fra gli umani; / Quattro stelle aggirarsi intorno a Giove, / E la Via Lattea scindersi / In legioni infinite di mondi») presuppone una duplice sconfitta: per mano della materia stellare stessa («Io sono stato che ho sfondato il Cielo / Prima che il Sole mi bruciasse gli occhi») e per mano della stupidità degli umani («L'avvoltoio che mi rode ogni sera / ha la faccia di *ognuno*»). Implicitamente, questo *ognuno* rinvia al solito destinatario dei testi di Levi: potenzialmente, l'intero genere umano e la responsabilità delle generazioni passate e di quelle future.

L'ultimo imperatore Inca Huyana Capac, infine, (in *Huyana Capac*, 8 dicembre 1978) profetizza la distruzione degli invasori occidentali grazie all'oro, da inoculare come un veleno o come un bacillo epidemico:

L'oro inietterà l'odio nell'altra metà del mondo,
Là dove l'intruso tiene in culla i suoi mostri

“I mostri” custoditi in Europa assumono

così un valore profetico e fanno pensare alla realtà dei campi di annientamento e della bomba nucleare, come esiti terminali di un processo di crescente avidità finanziaria e di barbarie militare iniziato nell'epoca dei *conquistadores*. Il genocidio di venti milioni di Indios, per le sue enormi dimensioni e per la rapidità di esecuzione, può ricordare quello consumato nel Novecento nei campi di sterminio nazisti.

IV. Una favolosità sapienziale e cosmogonica, situabile fra il *De rerum natura* di Lucrezio e le *Operette* leopardiane, sembra essere il nucleo “materialista” delle poesie leviane scritte dopo il 1970. L'uso fantastico e congetturale della scienza, come accade nel Calvino delle *Cosmicomiche*,⁽¹⁴⁾ sperimentato anche da Levi nelle sue *short stories*, è ben presente in queste poesie. Si tratta in fondo dell'applicazione su larga scala «della vecchia e sempre efficace tecnica delle *Lettres persanes*».⁽¹⁵⁾ Lo sguardo straniato permette di sfatare l'ovvio, di dire l'indicibile: è un procedimento retorico demistificante e aggressivo, caratteristico del codice letterario dell'Illuminismo.⁽¹⁶⁾ In Levi, l'attività umana viene spesso volte descritta attraverso una lente zoologica, o geologica, o vegetale:⁽¹⁷⁾ tuttavia, considerare le vicende degli umani in senso integralmente materialistico e non antropocentrico, comporta un elevato rischio nichilistico, non integrabile da nessun scatto razionale.

In Levi la scrittura è governata dall'ossessione della chiarezza, la scienza dall'imperativo morale della responsabilità, la storia dal vaccino della memoria. Tuttavia, in una zona ai confini della vigilanza dell'io, il nulla, come un campo di gravità, può esercitare una mortale attrazione. Nelle poesie compaiono infatti numerosi segni e sintomi di tali “limiti oscuri”, condensati in figure di morte fetale, di sterilità, di nonnascita: i corpi nudi e sterili delle “rane d'inverno” allineati nel Lager cedono il posto alla disperata gravezza «d'orribili soli morti», alle «stelle nere», in cui forza generatrice e carica distruttiva coesistono annientandosi vicendevolmente, alle «cri-

salidi / Morte, che non saranno mai farfalle». E, del resto, in Levi, «Grumi / Di nulla, sono pure i nostri simili» (*Via Cigna*, 2 febbraio 1973).

Se la «tentazione nichilistica» in Levi «risale alle meditazioni (...) del Lager»⁽¹⁸⁾ il «non-senso», nel suo sistema poetico e nella sua visione del mondo, deve aver fatto passi da gigante, dagli anni Settanta in poi, con l'espandersi, mercantile e mediatico, dei principi ispiratori di Auschwitz e di Hiroshima. In superficie si tratta di certo di una tentazione respinta, che genera, per reazione o controspinta archimedea, un principio attivo di lucidità didattica e responsabilità morale. In profondità, invece, può essere subita passivamente, e può attrarre come una calamita.

Le tensioni derivanti da questa dualità irrisolta si rendono manifeste soprattutto in una poesia: *Schiera bruna* (13 agosto 1980), una favola animale costruita come sviluppo di un celebre luogo leopardiano (*La ginestra*, vv. 202-212). A minacciare «d'un popol di formiche i dolci alberghi», è la ruota del tram torinese, che inevitabilmente cancellerà la «lunga schiera bruna» (v. 5) delle formiche allineate lungo il binario. L'immagine leopardiana subisce tuttavia la distorsione di un calco biblico e dantesco:⁽¹⁹⁾ alla città sepolta dal Vesuvio si sovrappongono Sodoma e Gomorra distrutte da Dio per la loro corruzione. Davanti alle file umane che procedono muso contro muso nel fuoco, la voce che ragiona in versi rifiuta di tirare le somme e s'interrompe, dando luogo al solo caso di allusività e reticenza presente nelle poesie leviane:

Senza curarsi di
Non lo voglio scrivere,
Non voglio scrivere di questa schiera,
Non voglio scrivere di nessuna schiera
bruna

Lo spazio bianco e la negazione rivelano la vertigine nullificante, l'impossibilità di governare le conseguenze del cortocircuito fra minaccia permanente della natura e organizzazione concentrazionaria dello sterminio: probabilmente a questo alludeva Levi confessando le proprie poesie

come il frutto della propria metà non razionale.

Prima che vittima e testimone di Auschwitz, Levi è dunque un poeta-scienziato, disposto a darci immagini di agghiacciante potenza per illustrare la struttura e la logica della materia. Il Lager può divenire, in lui, non solo un paradossale, rigoroso esperimento «per stabilire che cosa sia essenziale e cosa acquisito nel comportamento dell'animale-uomo»⁽²⁰⁾ ma anche una *figura* del caso, del caos o dell'ordine coatto che governano le combustioni stellari o le riproduzioni cellulari. Nel far ciò, non cede per nulla all'incanto o al non-senso fonico o ludico, scrive versi di cristallina chiarezza, adotta un metro e una sintassi sempre più essenziali e una retorica spoglia, martellante, affidata a sole anafore, enumerazioni e personificazioni. Ma è sul piano dei temi e delle strategie associative, che finisce per cedere qualcosa alle pulsioni annientatrici dell'inconscio.

La coesistenza di tentazione nichilista e lucida resistenza razionale rende davvero grandi le poesie leviane, solo in apparenza semplici, in realtà veri e propri campi di tensione fra forze opposte. Nonostante «il nulla che lo assedia», Levi riesce a trovare in *Delega*, una sua poesia testamentaria scritta il 24 giugno 1986, le parole e i versi per lasciare in eredità a un giovane destinatario ideale («Non spaventarti se il lavoro è molto / c'è bisogno di te che sei meno stanco»; «Aiuta, insicuro. Tenta, benché insicuro»), il fardello intero delle responsabilità del Novecento e l'intima tragedia della «condizione umana», senza turgori ideologici ma anche senza l'ilare nichilismo morbido dei postmoderni:

Poiché hai sensi fini, senti
Come sotto i tuoi piedi suona cavo.
Rimedita i nostri errori:
Non sgomentarti delle macerie
Né del lezzo delle discariche: noi
Ne abbiamo sgomberate a mani
nude
Negli anni in cui avevamo i tuoi
anni.
Reggi la corsa, del tuo meglio.

Abbiamo
 Pettinato la chioma alle comete,
 Decifrato i segreti della genesi,
 Calpestato la sabbia della luna,
 Costruito Auschwitz e distrutto
 Hiroshima.
 Vedi: non siamo rimasti inerti.
 Sobbarcati, perplesso;
 Non chiamarci maestri.

Note:

- 1) «Sicché sul realismo delle narrazioni di vita vissuta e di memoria si proietta lo sghimbescio “arbitrario” di quelle di fantasia, ma queste ultime a loro volta traggono dalle prime il loro limite». P. V. Mengaldo, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Einaudi, Torino, 1991, pp. 302-303.
- 2) P. Levi, *Opere*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, vol II.
- 3) P. Levi, *Conversazioni e Interviste 1963-1987*, Torino, Einaudi, 1997, p. 137.
- 4) P. Levi, *La ricerca delle radici*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 1513.
- 5) P. Levi, *Opere*, cit., p. 517.
- 6) G. Raboni, *Primo Levi un poeta vero ad ora incerta*, in “Tuttolibri”, 17 novembre 1984.
- 7) Cfr. W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 21-103.
- 8) P. V. Mengaldo, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, cit., p. 306. Franco Fortini avverte nei tre verbi conclusivi di Shemà (vi si sfaccia, vi impedisca, torcano il viso) una eco del Quasimodo del dopoguerra. Cfr. F. Fortini, *L'opera in versi*, in *Primo Levi, il presente del passato*, giornate di studio, Regione Piemonte, Angeli, Milano, 1991, p. 138.
- 9) «Il corpus poetico di Levi può essere paragonato a un canzoniere, a una raccolta, per quanto frammentaria e disomogenea, di versi in cui si depositano le tracce dell'esistenza esteriori e interiori. L'espressione “canzoniere” non rimanda certo alla tradizione aulica italiana, ma piuttosto a quella inaugurata da un autore amato e tradotto da Levi, il poeta tedesco Heinrich Heine, e fatta propria anche da Umberto Saba». M. Belpoliti, *Note ai testi*, in P. Levi, *Opere*, cit., p. 1547

- 10) G. Raboni, *Primo Levi un poeta vero ad ora incerta*, cit.
- 11) L'artificio dello straniamento è stato messo in luce nella Teoria della letteratura da V. Sklovskij, analizzando i testi di Tolstoj, come tattica artistica volta a combattere il meccanismo di automatizzazione del significato tipico del linguaggio quotidiano. Cfr. V. Sklovskij, *L'arte come procedimento* (1929), [in:] T. Todorov, (a cura di), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (1966), trad. it. di G. L. Bravo, *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003, pp. 81-82.
- 12) F. Fortini, *L'opera in versi*, cit., p. 138.
- 13) Cfr. J. Nystedt, *Primo Levi e il mondo animale*, in *Actes du XII Congrès des Romanistes Scandinaves*, Aalborg, 11-15 août 1993, edités par G. Boysen, Aalborg, University Press, 1994, vol. II, p. 408.
- 14) La critica accosta abitualmente l'attitudine fantascientifica di Levi a quella di Calvino, non fosse che per l'esplicito omaggio leviano alle *Cosmicomiche* (nel racconto *Il fabbro di se stesso*).
- 15) P.V. Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *La tradizione del Novecento*, cit., p. 361.
- 16) Cfr. F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997.
- 17) Cesare Cases ha parlato a questo proposito di «ilozoismo». C. Cases, *L'ordine delle cose e l'ordine delle parole*, in “L'indice”, 10, 1987, pp. 25-31.
- 18) G. Tesio, *Premesse su Primo Levi poeta*, in “Studi piemontesi”, XIV, 1, marzo 1985, p. 19.
- 19) Cfr. *Purgatorio*, XXVI, 34-36, dove, come le ombre dei lussuriosi, «così per entro lor schiera bruna/ s'ammusa l'una con l'altra formica,/forse ad espiar lor vita e lor fortuna».
- 20) *Se questo è un uomo*, in P. Levi, *Opere*, cit., p. 83.

Articolo apparso come postfazione all'edizione svedese delle poesie leviane: *Primo Levi, I ovis Timme och ovriga dikter*, Eftirod av E. Zinato, Cartaditalias bokserie, VIII, Stockholm, Italska Kulturinstitutet, 2011. (Trad it. Louise Kahan)

(c) a cura di **Andrea Accardi**



Poetarum Silva —
the meltin'po(e)t_s

- Nie wieder Zensur in der Kunst -