Recensioni

(a cura di Massimo Seriacopi)

Canova. «Non devesi però tacere della farfalla», a cura di Anna Maria Panzera, Testi di Alessandro Carlevaro, Marina Longo e Anna Maria Panzera, Roma, L'Asino d'oro edizioni, 2023, pp. XIV-224.

Come avvertito nella *Introduzione* redatta da Anna Maria Panzera (pp. VII-XIV), la serie di interventi proposti è finalizzata alla riscoperta dell'originalità di Canova, «per la contemporaneità ma anche cercando di rileggere (alla luce degli studi più recenti) cosa abbia significato il Neoclassicismo nel suo tempo, in particolare a Roma, e di là dai luoghi comuni», nel tentativo di ripercorrere, ricostruendone le fasi, «le vicende intercorse tra la prima e le successive versioni canoviane del soggetto mitologico di Amore e Psiche, tentando di coglierne le motivazioni, le suggestioni intime, i mutamenti ideali tra l'una e le altre» (p. XIV).

A tutti gli effetti, gli studi presentati dai tre autori dimostrano come si può accedere al "mondo" dell'artista veneto anche attraverso la musica e la danza, con l'attenta analisi del metodo di lavoro, della formazione culturale, degli intenti operativi: è presente, in questo, un approccio non banale, poiché è stato creato un moto biunivoco tra rigorosa ricerca filologica e ampia visuale interpretativa legata alla sensibilità dello "spettatore-studioso" senza per questo rinunciare a una stretta attinenza con i dati costitutivi dell'opera.

Particolare attenzione è stata riservata ad *Amore e Psiche che si abbracciano* e ad *Amore e Psiche stanti*: il primo gruppo, realizzato tra il 1787 e il

1793, è custodito a Parigi, all'interno del Museo del Louvre; una seconda versione di tale opera venne creata tra il 1794 e il 1796, con la rappresentazione di una Psiche in raffigurazione più pudica, in quanto commissionata dal principe Jusupov, che ricoprì la carica di direttore del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, dove tuttora è conservata.

Il secondo gruppo, invece, venne completato nel 1797 e, dopo un periodo di esposizione nel castello francese di Villiers, è stato trasferito anch'esso al Louvre, mentre la replica che ne venne fatta nel 1802, acquistata da Giuseppina de Beauharnais, passò dal 1815 allo zar Alessandro I, per cui oggi è possibile vedere questa versione proprio all'Ermitage.

Notato che Canova, in queste rappresentazioni, «tra le prime e le seconde versioni dei suoi gruppi marmorei ha rappresentato un passaggio di senso e di narrazione che, pur prendendo spunto dalla letteratura antica, non vi trova un riscontro diretto» (p. XIV), l'autrice dell'*Introduzione* lascia spazio alla prima sezione del volume, riservata a Marina Longo e al suo tripartito intervento, concentrato alle pp. 3-39.

All'interno del primo capitolo la studiosa musicista sottolinea come sia assolutamente naturale accostare Canova alla musica e alla danza, benché ci siano pochissime tracce esplicite riguardo alla cultura musicale dello scultore di Possagno (mentre la passione per la coreutica affiora attraverso la testimonianza rappresentata da disegni, bozzetti e statue di danzatrici); viene quindi tessuta una «tela di inferenze e deduzioni sulla base degli accenni dei biografi più attenti, degli appunti autografi di viaggio e delle allusioni epistolari», si sostiene a p. 3; e proprio l'intelligente utilizzo di tali materiali permette alla Longo (dopo un'attenta escussione dei testi, e dopo un ampliamento dello sguardo a un'epoca e a una collocazione geografica che hanno vissuto una svolta significativa nel panorama musicale e della danza) di comprendere e di segnalare che tra queste spinte innovative e l'idea compositiva dello scultore e pittore c'è una profonda consonanza, con grandi e originali capacità di ricezione di ciò che veniva offerto dall'àmbito culturale e artistico esperito.

Le *Memorie* scritte su Canova dal suo amico Antonio d'Este attestano più volte gli interessi nel settore musicale manifestati appassionatamente da Canova, e oltre a questo viene ben evidenziato in quale «clima culturale e musicale di attese novità si forma il giovane Canova; il viaggio a Firenze, Roma e Napoli lascia sedimentare impressioni, consonanze, intuizioni scaturite da una frenetica esperienza su campo», si nota a p. 13, aggiungendo considerazioni sull'entusiasmo manifestato, nel corso dell'ottobre del 1779, per gli spettacoli ai quali l'artista aveva assistito in vari teatri di Firenze (a cominciare dal *Castore e Polluce* rappresentato al Teatro della Pergola).

Il secondo capitolo è precipuamente dedicato all'apprezzamento dello scultore per la danza, dalla quale trae ispirazione non soltanto frequentando i teatri italiani, ma anche ricollegandosi ad esperienze dei teatri europei, per cui giustamente viene ritenuto necessario compiere una digressione «sul contesto del balletto nel Settecento, in cui si scoprono fermenti di rinnovamento preziosi per comprendere le suggestioni di Canova» (pp. 22-23); particolare fascinazione viene riscontrata nei concetti di "antico e popolare", di "primitivo e naturale" (anche attraverso le danze viste per strada, alle quali l'artista si rifaceva costantemente e con viva curiosità), all'interno di questa espressione artistica, come risulta anche dall'attenta analisi delle sculture delle *Danzatrici* (in particolare di quella con i cembali) e dalla versione di *Amore e Psiche che si abbracciano*.

Gli anni Novanta del Settecento vengono individuati come un punto di svolta decisivo nella poetica dello scultore veneto, anche in correlazione alle suggestioni degli spettacoli di danza arrivate attraverso scenografi e "addetti al mestiere" del calibro di Pietro Gonzaga; inoltre si attesta che «dalle testimonianze autografe o degli amici biografi emergono due intenzioni ben chiare di Canova riguardo alla fruizione delle sue sculture: la dotazione di un piedistallo ruotante e l'illuminazione» (p. 31), altri elementi che riconducono al legame istituito con la danza, poiché «come la musica basata sulla semplicità melodica e la danza mirata alla essen-

zialità espressiva, la luce costituisce un valore aggiunto alla scultura, lontana dal bagliore e da una percezione immediata (e forse superficiale per lui) dell'opera» (p. 33).

La terza parte della trattazione è riferita alla delineazione della cerchia napoletana frequentata dall'artista, in particolare riguardo a Ranieri de' Calzabigi e a Lady Hamilton; con il primo erano stati istituiti rapporti di stima e affetto, per la seconda si indagano i pochi indizi che rimandano a una possibile influenza sulle idee compositive dell'artista.

Proprio Calzabigi, si nota, sarà colui che riconosce, a fine Settecento, «Canova quale interprete del passaggio generazionale dal razionalismo e dalla grandiosità del Neoclassicismo dei primi maestri, come Mengs, alle "bellezze tratte dalla immaginazione delicata"» (p. 35).

La fitta rete dei rapporti epistolari viene analizzata in queste direzioni, mentre per quanto riguarda la consorte di Lord Hamilton si delinea la convinzione che «abbia contribuito a ispirare a Canova le sue sculture di danzatrici. E non solo» (p. 37), come testimoniato da un'ampia escussione bibliografica.

Nella seconda parte del volume Alessandro Carlevaro si appunta su *Canova e il marmo: l'esecuzione sublime come metodo di vita*; viene qui sottolineato il fatto che «il "sasso", come lo chiama Canova, è il mezzo per realizzare la sua invenzione, per dar vita e corpo a quell'armonia e bellezza che ha in mente» (p. 43), e per questo l'artista si indirizza verso l'eccellenza del marmo bianco statuario di Carrara.

Ripercorse le esperienze formative fin dalla prima adolescenza, lo storico dell'arte comprende bene che «avvicinarsi al lavoro di questo artista implica non separarne mai la vita dall'opera e al tempo stesso ripercorrerne il processo creativo che unisce sempre l'idea alla ricerca e formazione continua» (p. 44); viene quindi ricostruito l'itinerario compiuto riguardo all'esercitazione costante nel disegno nel modellato in creta e nella forma in gesso, per arrivare alla completa realizzazione marmorea dell'opera.

Quindi: la messa a fuoco delle idee inerenti alle creazioni artistiche su

carta (primo momento del processo ideativo); la ricerca in costante sperimentazione ed evoluzione di un linguaggio espressivo nella visione in rapporto con la tridimensionalità; la focalizzazione costante sulla figura umana (con particolare attrazione mostrata per le figure danzanti); la documentazione dei modelli ripresi in molte occasioni, dalla piazza del Quirinale ai Musei Vaticani, a Fidia e Prassitele, con attenzione agli elementi chiaroscurali: tutti questi sono gli elementi tratteggiati in modo fruttuoso fino ad «intravedere un movimento d'insieme delle linee compositive che porterebbe a parlare di ritmo» (p. 54).

Dal bozzetto al modello in gesso, il marmo e la statuaria: sono queste altre tematiche approfondite, per poi lasciare spazio alle riflessioni sul rapporto tra luce e ombra, sulle scelte operate anche in questo senso dall'artista, in un rapporto unico e privilegiato con il marmo bianco, «quasi volesse conferire, con il suo operare, una sensualità alla pietra» (p. 66).

L'indagine si sposta poi sullo studio di Canova, un "laboratorio artigiano" collocato in vicolo delle Colonnette a Roma, un atelier meta di incontri di livello internazionale (basterebbe citare Thorvaldsen, David, Ingres...), dalla fine del secolo, mai abbandonato.

Le opere realizzate vengono poi prese in esame con un'analisi raffinata e ricca di spunti di delineazione della cornice ideologica entro la quale lo scultore si è formato e sviluppato: dall'ideazione delle opere alla loro esecuzione il tracciato viene scandagliato appuntandosi poi su invenzione ed esecuzione dei gruppi di *Amore e Psiche*, per cui si nota che in queste opere «la profondità della visione offerta deriva, oltre che dalla scelta del tema e dall'attimo della storia, dal modo in cui è affrontata la geniale esecuzione» (p. 113), e per cui si rileva come tali sculture siano percorse da un intreccio immaginario di linee ellittiche che creano un movimento tale da costringere lo spettatore a cambiare punto di osservazione di continuo; si sostiene inoltre che nel primo gruppo eseguito Psiche mostra come abbia ritrovato la vita grazie all'intervento di Amore, «mentre nel secondo è lei che, ormai certa di sé, dona queste possibilità all'amante» (p. 115).

Contenuti, questi, estranei alla favola, e quindi invenzione geniale di Canova, che fa assurgere così la donna ad assoluta protagonista con la propria identità e a rappresentante delle eccezionali capacità e potenzialità artistiche dell'esecutore, e che spinge di continuo a "guardare con altri occhi" le proprie creazioni, più vere del reale e capaci di metamorfizzare in modo eccellente la materia.

La terza parte del volume è riservata all'intervento di Anna Maria Panzera, che propone un brillante excursus meditativo su canone e creatività in questo eccezionale artista: non solo vengono offerte riflessioni sulle riprese stilistiche e sull'idealismo estetico dello scultore in relazione alla filosofia platonica, rivelando accordi e disaccordi con le posizioni del filosofo greco, ma la discettazione eseguita ha anche il merito di chiarire il confronto tra antichità e contemporaneità che informa di sé l'itinerario compositivo di Canova, con opportuni riferimenti a filosofi e artisti della sua epoca, tra l'altro, e con un'attenta escussione dell'utilizzo di materiali compositi sperimentato dallo scultore, oltre che sul senso da dare ad alcuni elementi costitutivi delle sue opere.

Degno di nota il tentativo operato «di comprendere quali conoscenze fondassero la cultura di Canova» (p. 152), con analisi della sua biblioteca composta da 2575 volumi che getta luce sulla sua formazione culturale (di poliglotta, si fa opportunamente notare), appunto, ma anche della corrispondenza epistolare con Giuseppe Toaldo e delle diverse letture, certo non univoche, del soggetto di Psiche e dell'idea di anima a lei connessa: la complessità della situazione ricettiva viene quindi tratteggiata notando come l'immagine di psiche/farfalla per come recepita «risolveva uno stigma concettuale, diventando il *trait d'union* fra le aspirazioni conoscitive dello scultore e la sua pratica d'artista, senza dimenticare il vissuto personale, difficilissimo da mettere in relazione con le opere realizzate (ne sappiamo troppo poco), ma nella realtà non scindibile da esse» (p. 183); si arriva così a intuire come l'immagine della farfalla sia simbolo eccellente «della trasformazione continua dell'arte e del pensiero» che «si

appresta al volo» (p. 188), diventando emblema di una formazione e di una tensione verso esecuzioni incantevoli.

Una cospicua *Bibliografia*, alle pp. 189-201, correda convenientemente il volume.

Francesco Casamassima, *Tempo libero*, Roma, Affiori/Giulio Perrone Editore, 2024, pp. 196.

Un romanzo incentrato essenzialmente su due concetti: la ricerca di contatto con le persone senza compressioni e costrizioni che limitino la libertà personale e il sotterraneo bisogno di cercare comunque quei contatti che vanno oltre le convenzioni e che permettono di diventare due pur rimanendo entità autonome (ma sempre con uno scavo nelle vite, consuetudini, espressioni di sé degli "altri", in quello che sembra un gioco e invece dimostra di essere un viatico).

Tutto questo duplice movimento, però, deve fare i conti con l'inserimento in un contesto sociale che spinge a cercare una vita per l'appunto "altra", in uno scollamento che sembra quasi inevitabile tra essere a apparire, e in un *ludus* sotterraneo che vuole conciliare le proprie esigenze personali, per confuse che possano essere, con ciò che ci sentiamo costretti a fare per le regole di convivenza che ci vengono imposte, cercando di non rimanere stritolati e soffocati, ma segretamente ricercando i segreti più intimi di categorie personali.

Da queste tensioni nasce non solo il malessere, ma la vera e propria patologia, aspetti dell'esistere che l'autore, anche per questioni lavorative, conosce bene, o quanto meno è spinto a conoscere visto che si confronta con un servizio di salute mentale.

Qual è la strategia elaborata dai protagonisti del romanzo per attuare e allo stesso tempo evitare il contatto, la commistione con "l'altro da sé"? Fingere di voler entrare per l'uomo, di voler far entrare per la donna, nel-

lo spazio abitativo altrui (uomo) o proprio (donna), in una non casuale concomitanza con l'atteggiamento penetrativo maschile e ricettivo femminile, ma senza mai arrivare fino alla completa realizzazione di questo movimento, perché altrimenti il *ludus* finirebbe.

C'è un duplice punto di forza nell'espressione di queste tematiche e nello svolgimento del romanzo: la fluidità della scrittura e l'ironia (in certi punti il sarcasmo) attraverso la quale vengono messe implicitamente in rilievo certe assurdità ormai date per scontate dell'attuale modo di vivere, meglio, di esistere.

Ma qual è il propellente di questo modo di agire del protagonista maschile? È bene confrontarsi con le sue stesse riflessioni, per come vengono registrate nel flusso di coscienza che contribuisce a costituire l'opera: «Quanti appartamenti avevo visto? Mi spostavo anche di duecento chilometri, avevo fissato fino a dieci appuntamenti in un solo giorno quando l'angoscia e la solitudine mi attanagliavano, quando trovavo disperanti le mie relazioni quotidiane... Non trovavo nel mio lavoro nient'altro che un banale strumento di sostentamento e pensavo con indifferenza all'attività fisica... fino a prendere atto che mi interessavano soltanto gli sconosciuti, spiare nelle loro vite, completare l'impressione con l'immaginazione. In un sublime esercizio narcisistico mi illudevo di essere nel pieno di un'esercitazione, di stare accumulando esperienze e nozioni che mi avrebbero consentito di realizzare un progetto esistenziale perfettamente collocato» (p. 35).

Proiettare quindi le proprie impressioni, una volta percepito il "materiale umano" con il quale si trova a contatto, sulle vite altrui; ricostruirne, come in un'indagine che utilizza come tramite la loro abitazione, il percorso esistenziale e la strutturazione mentale, psicologica personale: questo è l'itinerario che il protagonista compie in una disperata ricerca di senso e di percezione profonda di una realtà in qualche modo nascosta e da rivelare.

Ma quando due universi entrano, in modo imprevisto ma forse non

senza una dose di decisione di un nascosto destino, in contatto? E quando queste due menti, questi due ricettacoli di emozioni, di esperienze di vita e di riflessioni, si incontrano e cominciano a comunicare a un livello rivelatore di sentimenti e sensazioni molto intime, cosa succede? Quando la protagonista femminile si incunea nel corso della narrazione e mostra tratti fondamentali del proprio percorso, dei propri desideri, del proprio vissuto e di ciò che sta vivendo, allora si riflette anche sull'amore mancato, sulle sofferenze la cui cartina di tornasole sono stati i disturbi alimentari, su ciò che si è cercato e su ciò che invece si è avuto a volte non vivendo, ma lasciandosi vivere.

Con un tono crudo e delicato insieme, con uno stile da meditazione filosofica esistenzialista e con un lessico figlio del Neorealismo intrecciato a una sorta di flusso di coscienza e in certi tratti a una specie di prosa poetica: «[...] e già la confidenza saggiava il terreno del plurale, delle decisioni condivise come germogli di complicità... Non mi feci domande profonde sull'amore, sono concesse alle persone che lo conoscono, lo hanno incontrato, ne hanno parlato, e sono in una condizione di relativa tranquillità» (p. 60), lascia filtrare di sé la donna, Anna, che racconta all'uomo aspetti fondanti di come ha... sì, vissuto il proprio vissuto, si potrebbe dire così.

L'alternanza dei pensieri dei due protagonisti crea una tenzone e un tentativo, difficoltoso, di comunicazione e condivisione insieme, in un gioco meditativo che sviscera emozioni e sensazioni, azioni e loro conseguenze vere o immaginate; e l'aspetto più affascinante di questo procedimento narrativo va senz'altro ricercato nell'uso della lingua, nelle scelte lessicali e nella tipologia stilistica utilizzata, quella alla quale si è già fatto cenno e che mostra una originalità di stesura degna di considerazione.

Certo, è un "percorso a tappe" quello che viene presentato; ci sono codici comunicativi da decodificare, confronti con i rispettivi itinerari esistenziali da considerare, convenzioni sociali con le quali comunque misurarsi, almeno nell'apparenza esteriore; ma attraverso i locali della casa in cui si abita si possono rivelare tanti aspetti del proprio modo di sentire,

si possono cerare delle aperture verso chi viene ritenuto degno (e capace di comprendere senza giudicare moralmente queste parvenze/essenze) di penetrare nei nostri modi di essere.

Ecco allora che lo spazio abitativo diventa esternazione di moti dell'animo, dei passi compiuti, dei ricordi accumulati e delle speranze per il futuro; ecco che il rituale attuato secondo questa gradualità diventa modo per penetrare e far penetrare le proprie segrete istanze.

E se «è nel segreto che ho sviluppato tutti i miei gradi di libertà» (p. 77), come rivela il protagonista, che pure afferma di non confidare i propri segreti neppure a se stesso, e di essere, al di fuori del segreto, affidabile, premuroso, accudente, tollerante, gentile e ironico; è pure nella comunicazione della dimensione del segreto, appunto, che mostra il suo bisogno di condivisione, in un gioco di reciproca fascinazione che rimanda a pulsioni primordiali per cui il due vuole diventare uno, vuole quantomeno essere coppia, camminare insieme, guardarsi negli occhi e nell'animo, riconoscersi.

Magari perfino trovare un senso all'esistenza: non facile, soprattutto se si deve combattere con un senso della vergogna instillato dall'infanzia, con poche difese, se non fuga nell'immaginazione, isolamento nel fantasticato... per questo si scrive, si parla, si vede la casa alla ricerca... di cosa? Insonorizzare, creare distacco, ma diventare capaci di leggere nel mondo altrui pur rimanendo sostanzialmente inconoscibili.

E infatti, una sorta di confessione che appare a p. 80 rivela: «No, non sono un asociale, un misantropo, tanto meno un misogino. Continuava a bruciarmi dentro il desiderio di umanità... sono diventato un pazzo appassionato di annunci immobiliari, ho visitato centinaia di immobili... è stato il desiderio di coltivare relazioni umane che siano al contempo garantite, programmate, continue, innocue e distanti. Volevo stare lontano dai pericoli, e ho pensato che visitare immobili poteva essere un modo socialmente accettabile».

E allora la narrazione procede su binari che tengono conto di queste

considerazioni: e quando Anna, a sua volta, confessa che «gli esseri umani non smettono di destare la mia curiosità, sento ancora il bisogno di conoscerne di nuovi, di non fermarmi. Ho bisogno di casualità, di non partire per viaggi programmati, di perdermi nelle occasioni, negli imprevisti. Ho bisogno di sconosciuti, sono come un diario, puoi dirmi tutto, di tutto. Vuoi mettere il piacere della violazione? Ti entrano in casa e commentano le tue cose, i tuoi oggetti, il tuo stile di vita» (p. 86), ecco i due mondi si incontrano, perché «si sfiora il mistero della coscienza, nell'amore... e incredibilmente non mi ritrovai solo. Anna era con me. Mi sentivo libero dal sortilegio della vergogna» (p. 118).

Una parte dell'appartamento visionata dopo l'altra, svelamento dopo svelamento, si arriva addirittura all'uscita insieme in pubblico; e, nella conoscenza anche erotica del corpo e dei suoi ritmi, si crea una volontà di conoscere e di farsi conoscere nel più profondo dell'intimità, non senza difficoltà di comunicazione, beninteso; tra istinto e ragionevolezza, tra azione e riflessione, ostilità e incontri, percezioni di mutamenti degli stati d'animo, soffermandosi su questi e facendosene carico, ripercorrendo ciò che nel passato ha contribuito a far essere chi si è, finché... «ti è mai successo di tornare a casa felice di parlare con una persona, sicuro che potrai parlare di qualsiasi cosa, libero di essere pienamente te stesso...» (p. 187), finché le convenzioni, come nell'epilogo, non verranno squarciate, finché la vita reale non alimenterà e aiuterà a vivere meglio la dimensione onirica.

Primo Levi, a cura di Alberto Cavaglion, Roma, Carocci, 2023, pp. 504.

Quella qui presentata è una raccolta che vede ben scanditi gli interventi di 23 studiosi e che offre così una panoramica davvero ampia nel percorso di analisi della vita, del pensiero e delle opere di Primo Levi.

Dopo un'*Introduzione* di Alberto Cavaglion (pp. 15-19), al cui interno

viene tracciata una sintesi degli studi che costituiscono il ricco e articolato itinerario esegetico raccolto nel volume, la sezione *Opere* si apre con *Se questo è un uomo* (pp. 23-43) di Robert S.C. Gordon, che indaga sulla genesi di questo «libro sobrio e analitico, ma radicato nel vissuto tremendo del Lager [...] costruito sulla base di una conoscenza faticosamente acquisita del sistema di operazione di Monowitz [...], ma anche di una comprensione sorprendentemente profonda della persona umana, nel corpo e nello spirito, quello che Levi chiama nella *Prefazione* "l'animo umano"» (pp. 23-24).

Il ruolo salvifico della chimica, la ricostruzione di sé stesso negli anni 1945-47, l'«attenzione analitica su strutture e regole» e l'emergere nel corso del libro di «una gamma di presenze umane, persone e personaggi» (p. 29) sono tutti elementi utilizzati per descrivere l'abbinarsi, in quest'opera, del "lato analitico-documentario" con quello umano, e quindi del duplice scopo di analizzare e sopravvivere per testimoniare attraverso il racconto.

Spazi e tempi, società ed economia, politica del "sistema Lager" vengono tratteggiati dedicando altresì spazio anche a un approfondimento del tema così caro a Levi, quello delle sfaccettature dell'"animo umano".

Segue la trattazione inerente a *La tregua* (pp. 45-68) di Giovanni Tesio, che sottolinea come questo testo nasca dalla "spinta" fornita da *Se questo è un uomo* e sia caratterizzato da una sorta di "oralità genetica" «definita in precisi termini quantitativi», come testimoniato da quanto appuntato su un quaderno manoscritto e come indagato nella costituzione "stratificata" e modificata prima di arrivare alla pubblicazione.

Anche la scelta del titolo, i procedimenti di costituzione dei personaggi, il confronto narratore-personaggi (come nel caso di Mordo, «profondamente dissimile da Levi e dalla sua auto rappresentazione, ma figura di eccezionale rilievo nella resa narrativa di un tempo randagio e promiscuo», p. 53), le questioni spazio-temporali e le varianti costitutive del romanzo vengono analizzati attentamente.

Piero Bianucci, con *Storie naturali* (pp. 69-90), nota la componente antifrastica del titolo scelto per la raccolta in questione, al cui interno

«l'innaturalezza è esaltata per contrasto dal linguaggio semplice dei racconti, che fa suonare come parole ordinarie anche i tecnicismi» (p. 70); nel paragrafo *L'identità negata*, inoltre, ripercorre vicende esistenziali e loro riflesso editoriale nelle opere di Levi, comprendendo riflessioni sulla vocazione a un tempo scientifica e letteraria dell'autore, elemento, questo, sviluppato anche nei paragrafi successivi, dedicati anche ai vari "cicli narrativi" messi in atto e con la notazione che *Storie naturali* «è un libro chiave perché libera una vocazione letteraria precedente alle pagine di testimonianza generate dal Lager», che riflette «la gioia di immaginare, di maneggiare umoristicamente parole e situazioni, di elaborare un'etica della scienza e della tecnologia» (p. 88).

Valeria Lopes, in *Vizio di forma, Lilít* (pp. 91-112), approfondisce il discorso riguardante le raccolte di racconti fantastici-fantascientifici (in questo caso i venti composti tra il 1967 e il 1970) e si addentra nei testi e nei temi costitutivi prendendo spunto da quanto Levi aveva affermato nell'introduzione alla sua opera: così, l'uomo considerato nella sua "sostanza biologica", «le recenti e straordinarie rivelazioni in merito all'adattabilità della sostanza umana» (p. 100), ma anche il mestiere dello scrittore come «fonte di ispirazione per lo scrittore stesso» (p. 101) diventano tutti elementi di disamina del percorso attuato, con particolare focalizzazione sui trentasei racconti che costituiscono, con struttura tripartita, *Lilít*, con espressione della «necessità di Levi di garantire ad alcune figure incrociate durante la prigionia l'immortalità letteraria» (p. 105) e con richiami espliciti alle "perplessità cosmologiche" avanzate a suo tempo da Leopardi riguardo alla insensatezza dell'esistenza.

Spetta poi a Mauro Bignamini l'analisi inerente a *Il sistema periodico* (pp. 113-34), opera che mostra come Levi abbia sentito il bisogno di riflettere sulle ragioni dell'atto creativo della scrittura, e che invita a considerare come il «"meticciato" tra scienza applicata e letteratura, tra imperativo della memoria ed etica del lavoro ben fatto, più che nei prodotti di pura invenzione» (p. 114) trovi un "terreno di sintesi" all'interno di questa opera.

L'io *agens* o *auctor*, in tale contesto, si presenta come «figura antieroica, "uno come tutti",, che come tutti capisce di non potersi conoscere fino in fondo [...] soprattutto perché le parole non bastano mai a restituire uno stato di cose: l'esperienza del limite vincola anche la scrittura che deve emanciparsi da ogni illusione referenziale (l'intento di raccontare i fatti esattamente come si sono svolti). Di nessuno, né di sé né degli altri, è possibile dire tutto; e questa consapevolezza diventa una conquista dell'io di oggi» (p. 119); a questo si aggiunge che esistono «episodi di manipolazione dei fatti, confessati a più riprese» (*ibid.*), comunque sempre legati a un "progetto autobiografico" e a considerazioni su "identità e trasformazione dell'io", evidenziate anche dalla parte conclusiva dell'intervento, incentrata su *Intertestualità, plurilinguismo, plurivocità*.

Niccolò Scaffai discetta invece su *La chiave a stella* (pp. 135-158) evidenziando le tappe del percorso di nascita del libro e del suo titolo, con studio delle "fonti" e dei modelli narrativi, da Carlo Porta a *Il Milione*, delle trame e delle scelte strutturali nella stesura dei quattordici capitoli costitutivi dell'opera, partendo dagli "elementi dinamici" e da ciò che rende più coesa la narrazione, per cui si afferma che «la coesione del libro è data anche da corrispondenze per così dire statiche, che non riguardano cioè il movimento e la tensione del racconto, ma la disposizione delle parti e i richiami tra questi» (p. 144).

Si aggiunge che «la struttura del libro dà una materia [...] a due dei più importanti binomi concettuali e morali: ordine e caos; e soprattutto verità dell'esperienza e verità del racconto» (p. 148); e si precisa che «la verità del racconto [...] non deriva dalla cristallizzazione degli eventi, ma da un processo che, con Paul Ricoeur, potremmo definire "rifigurazione", un'esperienza dei fatti rivissuta dell'individuo» (p. 149), considerando anche le questioni ecologiche e inerenti all'"etica del lavoro" a livello industriale trattate da Levi.

Con *La ricerca delle radici* (pp. 159-78) Enrico Mattioda offre una disamina che parte dalla «breve e intensa prefazione che apre il volume» e

dalla «metafora inaspettata che si rifà al titolo del libro» (p. 162) per soffermarsi sui disegni, le riproduzioni o le mappe che si possono via via incontrare nelle opere di Levi (a questa tematica viene dedicato il paragrafo *Il grafo*) e sull'immagine della pianta-uomo «sottintesa alle varie metafore che vanno dalle radici all'ibridazione fino agli innesti» (p. 170); e a proposito del concetto di ibridazione si riflette sui molteplici significati che il termine assume in Levi, in particolare nel «suo essere uomo di scienza e scrittore» che «lo porta a usare il termine nel senso di ibridare le due culture» (*ibid.*).

All'interno di *Se non ora, quando?* (pp. 179-196) Claudia Rosenzweig riscontra la caratterizzazione eseguita dell'«eroe esitante del romanzo» studiando il modo in cui l'autore ha tentato «di indirizzarne la lettura, di definirne la ricezione» esplicitando poi «quali sono stati i ricordi e le fonti che lo hanno portato alla scrittura» (p. 180) e rammentando che dietro le invenzioni ci sono eventi reali.

Romanzo storico e romanzo della Resistenza, quest'opera; e le fonti, orali e scritte, che «hanno un ruolo non secondario per la lettura del romanzo così come Levi l'aveva concepita», avverte la studiosa a p. 185, vengono finemente esaminate e passate in rassegna con riferimenti alla cultura e alla lingua yiddish e alla "vita del ghetto".

Ad ora incerta e altre poesie (pp. 197-215) di Lorenzo Marchese è incentrato sulle considerazioni che riguardano lo "strano destino" di Levi come poeta e i suoi "strumenti poetici", «spesso volutamente elementari, con una predilezione per le figure della ripetizione e dell'enumerazione, talvolta puntellati da rimandi a versi celebri della letteratura nazionale e a materiali della canzone popolare» (p. 197).

Seguono notazioni sulla metrica e sulle figure retoriche, sulle vicende editoriali delle raccolte di versi e sul percorso di "scrittura su di sé", anche se, si nota, «per quanto strano possa apparirci, benché le poesie spesso affrontino temi estremamente personali e intimi, Levi tende a parlare in prima persona e a dire "io" con estrema difficoltà» (p. 203), eviden-

ziando poi la presenza "tipicamente yiddish" dell'autoironia e il progressivo arricchirsi «di spunti e linguaggi» (p. 206), fino ad arrivare a notazioni sull'uso simbolico degli stati d'animo rappresentato dalle figure animali evocate e ai riecheggiamenti poetici presenti nelle poesie (dalla *Spigolatrice di Sapri* di Mercantini al poema dantesco).

Andrea Rondini, in *L'altrui mestiere*, *Racconti e saggi* (pp. 217-235), rileva l'essenza di "libri-laboratorio" dei due testi esaminati e il comparire, al loro interno, di «tasselli importanti dell'opera leviana, messe a punto teoriche del proprio lavoro, riprese, approfondimenti e variazioni di temi dell'officina dello scrittore: ognuno dei capitoli di queste opere è un piccolo saggio-fiume, visti i rimandi e la forte intertestualità che di fatto stabilisce con le altre pagine di Levi, configurandosi come centro di ricezione-irradiazione di tematiche fondamentali [...]. Si tratta inoltre di un *corpus* testuale che contiene possibili incunaboli di nuovi stili di scrittura» (p. 217).

Si entra poi nel dettaglio dell'evoluzione riscontrabile in questo itinerario artistico, in parallelo al discorso sul "modello evolutivo" in natura e nell'umanità, con particolare attenzione al concetto di "trasformazione" e di "modificazione".

L'intervento di Martina Mengoni riguarda *I sommersi e i salvati* (pp. 237-256), e si sviluppa partendo dagli "avantesti" e ripercorrendone «la genesi stratificata e complessa» e il «nucleo tematico» che «si colloca nel capitolo *La zona grigia*» (p. 237), per poi dirigersi verso l'indagine della effettiva stesura e del modo in cui è scritto, delle argomentazioni e delle fonti (con particolare riguardo ai temi della "vergogna", della comunicazione e della violenza).

Una trattazione a sé riguarda la figura tratteggiata dell'intellettuale all'interno del campo di concentramento e lo scandagliamento del capitolo *Stereotipi*, nel quale «convergono i precedenti: Levi enfatizza e tematizza la posizione che ha assunto durante tutto il libro, nonché uno degli intenti da cui era mosso scrivendolo. Si tratta quindi anche di un meta-

capitolo, se si pensa che Ses è anche una carrellata di decostruzioni di stereotipi storico-letterari» (p. 253).

La seconda sezione del volume, *Questioni*, si apre con *Dante* di Lorenzo Bastida (pp. 259-281), che, con notevole finezza critica, offre un'acuta dissertazione sulla "funzione" che il poeta esule fiorentino ha avuto, in particolare per la cantica infernale, «lungo l'intero arco della produzione di Levi» (p. 259), come qui si intende esemplificare.

Testi e contesti di raffronto vengono utilizzati puntualmente e coerentemente senza dimenticare «l'unico *corpus* citazionale commensurabile a quello dantesco» (p. 260), cioè quello biblico; e una vera e propria tabella comparativa di "rimontaggio" viene offerta, a p. 263, partendo dal sintagma *dolce mondo* e ricollegandosi al racconto *Un discepolo* e al canto XXVI dell'*Inferno*.

Notevole l'osservazione per cui non si esclude «che i "consigli frodolenti" che persero Ulisse facciano capolino nel cinico ma utile insegnamento del narratore» (p. 263), mentre a livello della tematica della ripresa del comico si sottolinea, con attenta escussione dei testi, il fatto che «il ricorso al Dante comico è dunque parte di una strategia di "salvazione"» (p. 266), e ci si concentra su diversi punti che mostrano varie angolazioni del modo di riutilizzare i riecheggiamenti danteschi delle componenti "comiche" create dall'Alighieri; si passa poi ad evidenziare quella «avvenuta sedimentazione di un lessico e di un immaginario cui difficilmente [...] Levi avrebbe potuto rinunciare» (p. 272) riguardo al fatto che il ruolo di Dante non vada affievolendosi nel riutilizzo compiuto da Levi nemmeno con la traumatica esperienza del "nuovo inferno"; e a comprovarlo si sottolinea che «l'efficacia ironica degli arcaismi, molti dei quali di matrice dantesca, permane ad esempio in *Un testamento*» (*ibid.*), , aggiungendo poi che «l'intertestualità dantesca resiste alla svolta astrofisica di Levi anche, e forse soprattutto, in forza di uno dei pochi tratti comuni alle due lontanissime personalità: l'amore per le scienze, tra le quali proprio l'astronomia, e l'inclinazione a farne materia di scrittura» (p. 273).

La parte finale della trattazione si concentra sulla "tappa esegetica" costituita dal *Canto di Ulisse* in *Se questo è un uomo*: con notevole acume vengono individuati in tale occasione due "cardini dell'autoesegesi": «un parallelo tra la divinità che travolge Ulisse e l'onnipotenza della Germania nazista; un'interpretazione palesemente incongrua dell'aggettivo "aguti" in *Inf.* XXVI, 121. Non si tratta, ovviamente, di discuterne la fondatezza storica, teologica o esegetica, quanto di verificarne la tenuta interna al testo e gli eventuali riscontri» (p. 277), ed è proprio questo che permette allo studioso di tracciare percorsi interpretativi profondi.

Ebraismo (pp. 283-304) di Riccardo Di Segni si appunta sull'indagine inerente alla «identità ebraica complessa di Primo Levi» (p. 283), e per tracciare un quadro in questo senso lo studioso dichiara di essersi basato sulle testimonianze personali dell'autore, riprendendole da scritti vari e interviste e ricostruendo così i primi anni di vita, l'adolescenza e i rapporti con il fascismo, con il cristianesimo e con la religione in generale, mentre *Israele* di Stefano Bellin (pp. 305-313) ripercorre il rapporto di Levi con la realtà di questo Stato anche attraverso l'esperienza dell'unico viaggio di conoscenza diretta, in compagnia di un gruppo di ex partigiani del movimento Giustizia e Libertà, fatto nel 1968; viene poi ricordato ed esaminato l'«intreccio di eventi che portò in primo piano la complessa relazione di Levi con Israele» (p. 312) nel 1982.

Fabio Levi, in *Raccontare, a che scopo?* (pp. 315-326), discetta della «missione quasi oracolare» (p. 315) che i lettori, specialmente quelli più giovani, tendono ad affidare all'autore se ci si ferma alla nebulosa citazione di parti delle sue opere, che invece erano tese alla ricerca, essenzialmente, di un dialogo, oltre che di una riflessione che coinvolge anche le difficoltà di rappresentazione attraverso le parole, senza dimenticare la necessità di "rapporto" e di confronto con l'attualità, evitando rigidità e descrizioni univoche, e in *Il mito* (pp. 327-336) Gianluca Cinelli sostiene la necessità di riconoscere che in Levi «la presenza del mito è cospicua, anzitutto in una modalità di recupero, trasformazione e riuso dei miti» (p. 327); viene

quindi proposta una ricognizione generale di quelli utilizzati dall'autore e menzionati esplicitamente, dai miti "classici" ai "falsi miti", con particolare attenzione al concetto di metamorfosi.

Con esemplare acribia Maria Beatrice Di Castri, in *Il centauro* (pp. 337-352), offre una stringente analisi del concetto di "duplicità" e "ibridismo", oltre che dell'*osmosi tra mito e memoria* (così intitola il terzo paragrafo della sua trattazione), soffermandosi poi sul concetto di "moltiplicazione degli ibridi", *ma nel segno dell'umano* (così nel paragrafo conclusivo, il quinto).

La studiosa traccia quindi un itinerario che mostra con chiarezza che «il mitologema del centauro ben si salda ad altri nodi della letteratura testimoniale di Levi e ad altri temi cari alla sua narrativa di fantascienza, o "fantabiologia", suggellando davvero la *facies* centauresca suggerita con autoironia da Levi stesso: narratore e chimico, ebreo e italiano, testimone di Auschwitz e scrittore d'invenzione, nonché traduttore e saggista» (p. 338).

Quello che viene denotato come "l'ibrido intarsio" del centauro Trachi, e che prevede la creazione di una autoriale genealogia dei centauri attraverso l'ibridazione del mito greco con il racconto biblico del diluvio universale (con tanto di presenza di un "centauresco" Noè), si avvale anche dell'innesto di reminiscenze empedoclee e dantesche; né vengono trascurate le componenti che rimandano alla volontà di delineare le ibridazioni che compongono la personalità dell'autore con i riverberi della sua vicenda biografica: «Trachi è quindi un *alter ego* di Levi, che si sdoppia tra centauro e protagonista-voce narrante del racconto, è l'"altro sé" , ma è anche il "sé" che Levi vede e scopre nei numerosissimi e differentissimi "altri" conosciuti soprattutto durante l'esperienza concentrazionaria e il suo odissiaco *nóstos*, ma anche nella giovinezza precedente» (p. 344).

Potente la serie di conclusioni finali, che porta a considerare la ricerca di «un Cosmos, certo equilibrato e aperto, per sua natura *in fieri*; un orizzonte di umanità e di civiltà, senza *hýbris* di onnipotenza che potrebbe rovesciarsi in nuove forme di un caos distruttivo», con la convinzione

che «pur in un equilibrio instabile, l'umanità possa governare gli istinti e trarre lezioni etiche da una conoscenza duttile, aperta e solidale» (p. 351).

Il tarlo (pp. 353-72) di Paola Valabrega propone considerazioni sull'evento narrato da Levi che ha maggiormente impresso in lui «il senso della precarietà e della fragilità del prigioniero, dell'imprevedibilità del suo destino», cioè «la grande selezione dell'ottobre 1944, durante la quale veniva attivata una scelta per lo più casuale e frettolosa, con lo scopo principale di liberare spazio nel Lager e sfruttare la forza lavoro dei più forti. In pochi minuti veniva deciso il destino di ciascuno» (p. 353); in tale contesto, «attraverso l'immagine del tarlo Levi raffigura un profondo disagio psicologico, un destino che non riesce ad accettare, ma contro il quale non può nemmeno ribellarsi» (p. 357); la metafora diventa allora un collegamento analogico con il proprio modo di intendere la vita, e con «quel sentimento di disagio e soggezione [...] provato di fronte al non detto o non dicibile, nella sua vita, nella sua esperienza concentrazionaria» (p. 359), aspetto che ritorna, in forma altrettanto dubitativa, nota la studiosa, anche nei racconti di fantascienza scritti da Levi, oltre che negli episodi inerenti a René e a *Il canto di Ulisse*, laddove viene affrontata la tematica del «come riuscire a restare integri moralmente nella dimensione infernale del Lager, come evitare di diventare "bruti"» (p. 363) in sinergia con l'intuizione rispetto a ciò che di "amico" potesse sopravvivere anche dentro lo spazio delimitato dal filo spinato.

Mirna Cicioni, con *Il riso e l'umorismo* (pp. 373-392), parte dalla definizione delle categorie di "comunicazione indiretta" ricollegate al termine "riso", per poi soffermarsi sugli aspetti afferenti al comico e al ludico, all'umoristico, all'ironico e all'autoironico, e per concentrarsi su lingua e linguaggi, sui "dialoghi intertestuali" e quindi sui legami che Levi instaura con una serie di altri autori: si arriva, con queste serrate analisi, a determinare che il "riso leviano" comporta una "violazione delle regole" tradizionalmente seguite in letteratura, mentre Luca De Angelis, in *Sullo scrivere gridato* (pp. 393-404), denuncia l'appannamento

dell'interesse mostrato per il "grido di testimonianza", imprescindibile in realtà, per cui «Levi viene solitamente presentato privo dell'esigenza del grido, di quella benedizione celeste, divina che fa tutt'uno con l'ira, che Wiesel suggeva dal misticismo ebraico. Per la serenità delle nostre coscienze si fece in modo di inverare questa *vulgata*. Il mondo ricercava la rimozione e l'oblio» (p. 395).

Si ricorda poi che nel 1986, poco prima della morte, con affermazione chiara l'autore pretese rispetto, rifiutando visioni melodrammatiche e "romanticizzate" degli avvenimenti e del suo vissuto, della componente ebraica e della "vita del Lager", ribadendo il diritto di far giungere attraverso la sua testimonianza "l'urlo di Auschwitz" per «ridestare il mondo alla sua sordità umana e costringerlo ad ascoltare» (p. 401) quello che l'autore ha scritto «sotto la pressione di un urlo interiore» (p. 404).

Michele Maiolani, attraverso l'indagine proposta in *Ecologia: animali, uomo, ambiente* (pp. 405-414), rileva l'alta frequenza della presenza animale nelle opere testimoniali, nei saggi, nei racconti e nelle poesie di Levi, con diversi regni, generi e specie rappresentati; «la radice di questa attenzione per il mondo animale» – si nota a p. 406 – «si può rintracciare già nella lettura degli stimolanti volumi della biblioteca paterna», e vedere rinsaldata con la lettura delle fondamentali opere di Darwin, che motiva, oltre all'esperienza del Lager, il grande interesse manifestato per l'etologia, in collegamento con «una costante interrogazione sull'umano, e su come e se sia possibile definire questo concetto» (p. 408), alla luce di quanto di "animale" è individuabile in noi e in relazione all'ambiente, alla componente ecologica: e in effetti, «una delle modalità con cui il tema ecologico emerge maggiormente nelle opere di Levi è quella apocalittica, al cui centro troviamo disastri ecologici» (p. 411), sostiene lo studioso, poiché «ragionando sugli scambi continui tra ambiente, uomini, animali e piante, Levi si sofferma spesso su alcuni processi validi per tutti i viventi, che costituiscono il fondamento stesso della vita» (p. 412), nell'unione tra riflessione ecologica e narrazione.

Lingue, codici, traduzioni (pp. 415-436) di Fabrizio Franceschini attraversa invece la serie di incomprensioni (famose quelle di Cesare Pavese e Natalia Ginzburg) relative all'uso linguistico di Levi, per arrivare alla comprensione del «valore della lingua e della sensibilità metalinguistica» (p. 415) dell'autore da parte di Einaudi, che invece decise di pubblicare *Se questo è un uomo*.

Esemplificazioni di questi usi linguistiche vengono fornite con dovizia di lemmi "alti" e "tradizionali", con sottolineatura della «dimensione innovativa di molte pagine affidata ai giochi linguistici» (p. 416) e con l'attenzione rivolta alle lingue "altre" rispetto all'italiano, l'ebraico, il tedesco e la "babele linguistica" sperimentata nel Lager con la sua caoticità, nonché la predominanza delle lingue slave per il rientro in patria.

Una parte importante della trattazione è poi destinata a dialetti e ai gerghi (le "giudeo-lingue", il "gergo" degli ebrei piemontesi) e ai "codici non verbali", sui quali l'autore incentra alcuni suoi racconti (per esempio, a proposito dei codici non verbali degli insetti, il narratore si misura con quello delle api), mettendo in rilievo allora quali ambiguità si possono verificare nel processo di decodificazione.

Il tema delle traduzioni, con riferimenti alle esperienze registrate in questo settore, a livello poetico, di trattatistica e di saggistica, di narrativa (per esempio traducendo Kafka) costituiscono la parte conclusiva dell'intervento.

Infine Alberto Cavaglion, con *Lo «stato di quiete»* (pp. 437-449), sigla la "dimensione dell'isolamento" a cui è stato dapprima sottoposto Levi con la sua opera, poi la "monumentalizzazione" successiva, tracciando così un rapido ma intenso *excursus* sulla "fortuna critica" di un autore che viene confrontato anche, come sorte editoriale ed esegetica, con il cugino Carlo, a differenza del quale Primo rimane sempre, riguardo alla diffusione e al tentativo di far apprezzare i propri scritti, in una condizione di quiete che viene ricordata attraverso il riferimento al Primo principio della dinamica di Newton, in un «garbato atto di accusa con-

tro un mondo letterario» (p. 449) caratterizzato a volte da atteggiamenti superficiali.

Una ricca *Bibliografia*, alle pp. 451-485, correda il volume seguita da un utile *Indice dei nomi* alle pp. 487-497 e dalle notizie sugli autori di tutti i saggi alle pp. 499-502.