

Rivista di Letterature moderne e comparate

ESTRATTO DAL VOLUME LII - FASCICOLO 2 - 1999

MASSIMO LOLLINI

PERCHÉ SI SCRIVE? PRIMO LEVI E PAUL CELAN


PACINI EDITORE

PERCHÉ SI SCRIVE? PRIMO LEVI E PAUL CELAN

La scrittura per Primo Levi non ammette di essere sottoposta ad alcuna legge o regola, tuttavia egli avverte con forza che non si dovrebbe scrivere in modo "oscuro", perché il valore della scrittura gli appare legato alla trasparenza. La scrittura serve a comunicare; i messaggi oscuri e incomprensibili, i messaggi nella bottiglia e le grida nel deserto non hanno alcun valore effettivo e non servono a nessuno. Levi non suggerisce nemmeno di recuperare la "lingua del cuore", perché il cuore che "ditta dentro" non è separabile dalla ragione e dalla coscienza; inoltre il linguaggio del cuore non è affatto universale, come spesso si crede, e di per se stesso non rappresenta alcuna garanzia di autenticità ¹.

Si è parlato a proposito di Levi di una scrittura "classica" dal punto di vista linguistico fondata sul principio di economia e su quello dell'essenzialità. L'italiano "marmoreo" dello scrittore-testimone esprime, come ha scritto Pier Vincenzo Mengaldo, un'esigenza di allontanamento da una materia bruciantemente vicina ai suoi ricordi e sentimenti" ². La scrittura di Primo Levi si presenta come arte della descrizione di comportamenti, non di psicologie, per questa ragione si parla di "naturalismo", e riguardo alla stesura di *Se questo è un uomo* si tende a non assecondare l'affermazione dell'autore secondo cui il libro sarebbe stato scritto all'insegna dello spontaneismo ³.

Rimangono tuttavia in evidenza alcuni aspetti formali di un testo che nella sua essenza rimane un "racconto commentato", fortemente imparentato alla narrazione orale che lo ha preceduto; questi aspetti fanno di *Se questo è un uomo* un'opera singolare e appaiono legati alla dimensione testimoniale di cui Levi ha sottolineato tutta l'urgenza e la priorità:

Se non di fatto, come intenzione e come concezione esso è nato già fin dai giorni del Lager. Il bisogno di raccontare agli "altri" e di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore ⁴.

In realtà l'esperienza del lager viene poi descritta con una certa secchezza stilistica che esclude la ridondanza, nonostante la presenza di forti fenomeni di forte espressività puntualmente segnalati da

Mengaldo ⁵. La presenza di questi fenomeni non elimina la natura fondamentale comunicativa di queste pagine che prima ancora di essere scritte allo scopo di "capire" vogliono essere una denuncia, una confessione liberatoria allo scopo di ritrovare una comune umanità. Anna Bravo, riferendosi a una raccolta di testimonianze sulla deportazione nei campi di sterminio nazisti, ha parlato proprio di un "bisogno primario di essere ascoltati ed essere capiti" tipico dei reduci dai campi di sterminio ⁶. Primo Levi è rimasto fedele a questa esigenza comunicativa in tutta la sua opera in prosa e in versi e in più occasioni ha espresso apertamente il suo dissenso nei confronti del carattere oscuro della lirica moderna, condannando in particolare l'oscurità della poesia di Ezra Pound e di quella di Paul Celan.

Per Primo Levi l'oscurità poetica di Pound e il suo "superomismo" trovano la loro origine nel disprezzo del lettore; mentre l'oscurità di Paul Celan "è veramente un riflesso dell'oscurità del destino suo e della sua generazione" ⁷. Nella poesia di Paul Celan si avverte una progressiva evoluzione dalla cruda lucidità di *Fuga di morte* (1945) verso il "truce caos" senza luce delle ultime composizioni. La presa di distanza dalla poesia di Celan è radicale e le parole di Levi appaiono molto decise e dure nel richiamare le responsabilità della scrittura:

Questa tenebra che cresce di pagina in pagina, fino all'ultimo disarticolato balbettio, costerna come il rantolo di un moribondo, ed infatti altro non è. Ci avvince come avvincono le voragini, ma insieme ci defrauda di qualcosa che doveva essere detto e non lo è stato, e perciò ci frustra e ci allontana. Io penso che Paul Celan poeta debba essere piuttosto meditato e compianto che imitato. Se il suo è un messaggio, esso va perduto nel "rumore di fondo": non è una comunicazione, non è un linguaggio, o al più è un linguaggio buio e monco, qual è appunto quello di colui che sta per morire, ed è solo, come tutti lo saremo in punto di morte. Ma poiché noi vivi non siamo soli, non dobbiamo scrivere come se fossimo soli. Abbiamo una responsabilità, finché viviamo: dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno ⁸.

Primo Levi, coerentemente con questo ragionamento che associa l'oscurità della scrittura all'imminenza della morte, viene poi a stabilire un'associazione tra il carattere ineffabile della poesia di Paul Celan e il suo suicidio. Il non voler comunicare viene spiegato come un intenzionale "non-volere-essere", una "fuga dal mondo", un "preuccidersi" che trova il proprio coronamento nella morte volontaria.

La fiducia nelle possibilità razionali della comunicazione in Primo Levi sembra pressoché totale; ma egli ha dichiarato di aver vissuto nei

campi di sterminio la più radicale incomunicabilità e di rifiutare proprio per questo l'uso stereotipo e spesso ingiustificato che del termine "incomunicabilità" si faceva nel cinema e nella letteratura negli anni Settanta⁹. L'accettare l'eclissi della parola era nel lager, come nella vita normale, un "sintomo infausto", poiché segnava l'avvicinarsi dell'"indifferenza definitiva"¹⁰. Primo Levi ha scelto di parlare e ha sempre rivendicato la possibilità e la necessità di comunicare, individuando nel silenzio un'ambigua inquietudine, piuttosto che un chiaro messaggio:

Salvo casi di incapacità patologica, comunicare si può e si deve: è un modo utile e facile di contribuire alla pace altrui e propria, perché il silenzio, l'assenza di segnali, è a sua volta un segnale, ma ambiguo, e l'ambiguità genera inquietudine e sospetto¹¹.

Egli rifiuta a priori il "disordine", il caos, il magma di una scrittura non orientata dal riconoscimento e dal rispetto del proprio interlocutore:

Non è vero che il disordine sia necessario per dipingere il disordine; non è vero che il caos della pagina scritta sia il miglior simbolo del caos ultimo a cui siamo votati: crederlo è vizio tipico del nostro secolo insicuro. [...] Chi non sa comunicare, o comunica male, in un codice che è solo suo o di pochi, è infelice, e spande infelicità intorno a sé¹².

Queste persone "infelici", tra cui Primo Levi colloca Paul Celan, così come i moribondi, i folli e i disperati non possono a suo giudizio essere indicati ad esempio: la loro scrittura è condannata al silenzio reale ed effettivo dell'assenza della comunicazione. Chi è "sano", chi conserva integre le proprie facoltà razionali non può adottare l'atteggiamento radicale di chi vive la condizione della disperazione effettiva e dell'estremo isolamento. A patto di non essere un ipocrita, uno sprovveduto o una persona malvagia. Con queste parole molto dure Levi condannava l'evoluzione della lirica dell'ultimo Paul Celan, quello delle raccolte *Antemwende* (1967) e *Fadensonnen* (1968) in cui la mancanza di chiarezza del verso confina in effetti con il silenzio e corrisponde all'allargarsi degli spazi vuoti nel testo e alla dichiarata incapacità del poeta di essere presente alla vita. Del resto, il silenzio e una certa dose di oscurità erano costitutivi della lirica di Paul Celan fin dalle origini; ma nelle prime raccolte quegli elementi non eliminavano quella che a Levi doveva sembrare la lucidità della denuncia e della testimonianza. In questo senso risulta esemplare proprio una lirica

come *Argumentum e silentio* inserita nella raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) e dedicata a René Char. In questa poesia Celan scrive che “la parola nata dal silenzio”

Wider die andern, die bald,
die umhurt von den Schinderohren,
auch Zeit und Zeiten erklimmen,
zeugt es zuletzt.

[Contro le altre che tosto,
che concupite dalle orecchie degli aguzzini,
anche su tempo e tempi s'inerpicano,
testimonia infine] ¹³.

Levi condannava la lirica dell'ultimo Celan, vedendo venir meno in essa la forza e le ragioni stesse dell'originaria voce testimoniale; egli ne comprendeva tutta la disperazione che a suo giudizio rimaneva inaccessibile al lettore comune e improduttiva sul piano della comunicazione sociale. Il fatto che Paul Celan sia associato a Ezra Pound nella condanna dello “scrivere oscuro” sta ad indicare che Levi non attribuiva alcuna condizione peculiare alla lirica celaniana così come si era venuta evolvendo, inserendola piuttosto in uno dei filoni della lirica moderna, quella che lo stesso Paul Celan in *Den Meridian* riconosceva come caratterizzata da una “forte tendenza ad ammutolire” e che le sue stesse tradizioni poetiche da Rimbaud, Paul Valery e Ungaretti, almeno in parte rivelavano ¹⁴.

Levi non esclude che la motivazione della scrittura possa essere la volontà di “liberarsi da un'angoscia”, attraverso una confessione in qualche modo terapeutica. Egli stesso ammette di aver cominciato a scrivere proprio per questa ragione e di essere riuscito in qualche modo a liberarsi dalla sua personale angoscia. Ma le scritture esistenziale e testimoniale non possono essere “scagliate” così come sono “sulla faccia di chi legge”: occorre sottoporre il flusso angoscioso delle passioni e dei sentimenti al filtro della ragione, altrimenti non si farà altro che trasmettere agli altri la propria angoscia ¹⁵. Queste pagine di Primo Levi appaiono in forte contrasto con tutta l'attenzione critica di cui ha goduto e gode l'opera poetica di Paul Celan; ciò che colpisce la critica nella produzione di Paul Celan è proprio quello che Levi condannava e cioè l'oscurità di una lirica che rifiuta il piano immediatamente comunicativo e rimane chiusa in se stessa. La lista degli intellettuali che hanno esercitato il loro acume critico sulle liriche di Paul Celan nel tentativo di svelarne il carattere enigmatico è lunghis-

sima e solleva alcune perplessità e alcune domande di fondo sulla natura di questo interesse ¹⁶.

Il recente libro di Hans Georg Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu? Su Paul Celan* (1989) non fa che confermare queste perplessità. Si tratta del commento al ciclo di poesie celaniano *Amtekrystall* (Cristallo di fiato) composto di ventun poesie, pubblicato per la prima volta nel 1965 e poi inserito nella raccolta *Antemwende* (1967). In questo commento l'ermeneutica gadameriana sottopone a verifica il tentativo teorico di definire il rapporto tra filosofia e poesia, con particolare attenzione verso la poesia lirica moderna. Poesia e filosofia per Gadamer sono avvicinate da una "enigmatica prossimità" fondata sul fatto che entrambe si servono del linguaggio in modo diverso e distante rispetto al suo uso comune e quotidiano. Questa distanza rende poesia e filosofia irriducibili ai criteri di verificabilità del linguaggio comune, manifestandosi entrambe aperte al compito infinito del darsi della verità. La questione della verità in filosofia porta Gadamer ad una rivalutazione dell'esperienza estetica la cui portata gnoseologica viene tuttavia limitata dal riconoscimento dell'impossibilità di colmare pienamente l'aspettativa di senso che rende l'opera significativa di per sé, non in quanto portatrice di uno specifico linguaggio concettuale. Il discorso poetico e quello filosofico hanno la comune caratteristica di non potere essere "falsi" per la semplice ragione per cui non ci può essere nessun criterio esterno e oggettivo attraverso cui misurarne la verità.

L'affermazione di valore di verità della poesia (e della filosofia) nell'ermeneutica contemporanea va dunque di pari passo con una prospettiva epistemologica antifondazionalistica e la svalutazione di qualunque concetto forte di verità. Per Gadamer il linguaggio poetico è custode di verità per la semplice ragione che non rimanda a nient'altro che a se stesso. Non a caso egli costruisce la sua idea di verità della poesia parlando della poesia lirica, di Mallarmé, uno degli autori di Paul Celan, e dell'idea di una "poesia pura" ¹⁷. In questa maniera la critica della "differenziazione estetica" tentata da Gadamer in *Wahrheit und Methode* (1960), cioè la critica del fenomeno artistico inteso unicamente nella sua qualità estetica e svincolato da qualunque valore gnoseologico e da ogni contesto antropologico e vitale, finisce in fondo per confermare quella differenziazione.

Di questo si trova conferma anche nell'analisi delle liriche celaniane che Gadamer vede unificate dalla ricerca della parola vera, di una "non intaccabile testimonianza", in sostanza dalla riflessione sulla poesia e sul suo linguaggio, di cui viene sottolineato il valore "sovra-

no" ¹⁸. In questa prospettiva la verità della parola poetica e di questa testimonianza non sta tanto in un messaggio positivo, quanto piuttosto nel vuoto stesso, nel silenzio che istituisce il linguaggio, come in questa lirica di Paul Celan:

Stehen, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemans-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein

Mit allem, was darin Raum hat,
auche ohne
Sprache.

[Stare, all'ombra
del segno della piaga nell'aria.

Dalla parte di nessuno e di nulla stare,
non riconosciuto,
per te
solo.

Con tutto quel che vi ha di spazio,
anche senza linguaggio.] ¹⁹

La "testimonianza non intaccabile" può essere solo quella che Paul Celan indica come "cristallo di fiato" ²⁰, la forma geometrica e rigorosa che deriva dalla sospensione del respiro, che Gadamer interpreta come sorta di evento originario, come il "manifestarsi del linguaggio stesso" ²¹.

La dialettica di domanda e risposta che caratterizza l'ermeneutica gadameriana di fronte alle liriche celaniane individua la domanda fondamentale all'interno del testo: "chi sono io e chi sei tu?". La risposta a questa domanda rimane aperta, ma Gadamer tende a risolvere la questione in termini linguistici puntando alla definizione di un astratto "io", in cui vengono assorbiti sia il poeta che il lettore (e con lui ogni individuo), in quanto nella lirica di Paul Celan si realizza una forma di comunicazione assoluta e universale. Non si esclude nemmeno che la parola del "vero poeta" si possa identificare con quella del "vero Dio", che sarebbe associato al "Totalmente altro", in pratica all'idea di sacro introdotta da Rudolf Otto ²². Paul Celan sembra autorizzare questa interpretazione là ove in *Der Meridian*, introduce

tra le speranze della poesia quella di “parlare per conto di un Altro” (in *eines Anderen Sache zu sprechen*)²³.

Del resto il “tu” che compare nelle liriche celaniane non sarebbe distaccato dall’“io” e punterebbe a porsi come una sorta di “interlocutore assoluto” consentendo in questo modo la comunicazione linguistica e la formazione del senso; tanto che per Gadamer “non pare affatto necessario sapere chi sia l’io e chi sia il tu. Infatti ciò di cui si parla accade ad entrambi”²⁴. Come ad esempio in questa poesia:

Mit erdwärts gesungenen Masten
fahren die Himmelwracks

In dieses Holzlied
beißt du dich fest mit den Zähnen

Du bist der liedfeste
Wimpel.

[Con alberi cantati verso terra
vanno i relitti del cielo.

A questo legno che è canto
ti aggrappi forte coi denti

Tu sei il vessillo
forte del canto.]²⁵

Il poeta dopo il “naufragio del cielo” non può separarsi dal canto che appare come il vessillo di una nave che affonda, l’ultima cosa che ancora sovrasta la superficie dell’acqua. La metafora del canto indica la vita, l’aggrapparsi alla vita tra i “relitti del cielo”; il poeta, aggiunge Gadamer con una certa enfasi, “è colui che per ultimo esprime un annuncio e una promessa di vita ... l’estrema speranza di tutte le creature”; e per questa ragione, “anche qui non vi è alcun confine tra il poeta e l’uomo che tiene alta la speranza con uno sforzo estremo”²⁶.

L’approccio critico di Gadamer finisce per neutralizzare la poesia di Paul Celan facendone un caso esemplare nel fenomeno più vasto della “lirica moderna” che ha il suo asse centrale in Mallarmé e nei suoi seguaci e si esprime dunque come *poésie pure*: è una lirica che basta a se stessa e può fare a meno del mondo e della stessa persona del poeta, una lirica che muove verso l’ontologia poetica e diventa antistorica e antividualistica. Interpretazioni di questo genere possono essere in parte autorizzate dagli scritti celaniani sulla poesia là ove egli sostiene che la poesia si colloca “entro il mistero dell’incontro” (*Im Geheimnis*

der Begegnung) e va cercando il proprio interlocutore, tendendo a una sorta di comunicazione assoluta. Ma Paul Celan aggiungeva subito che "il poema assoluto non esiste" (*Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiß nicht*), e che la poesia esprime la propria aspirazione comunicativa solo "nel poema di colui il quale non dimentica che sta parlando sotto l'angolo d'incidenza della propria esistenza"; da questo punto di vista il poema era per lui il linguaggio di un "singolo individuo" che ne esprime in figure l'"imminenza" e la "presenza" ²⁷:

Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seiner Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht. Dann Wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz ²⁸.

La poesia per Paul Celan è sempre di qualcuno, di una persona empirica segnata dalla vita, ed è alla ricerca di un interlocutore reale, disposto ad ascoltare. Proprio in *Der Meridian* egli dichiara di aver dedotto la propria sorte dall'esperienza della vita, dal suo "20 gennaio" e di aver mirato poi attraverso la poesia a cercare se stesso ²⁹.

L'interpretazione di Gadamer non fa maggior giustizia alla lirica celaniana di quanta non ne facciano le brevi e risentite note di Primo Levi; tuttavia l'ottica di quest'ultimo, per quanto parziale e insufficiente a cogliere la portata della poesia di Paul Celan, appare utile e importante per riportare il discorso dal piano linguistico a quello antropologico, cosa che non sarebbe dispiaciuta a Paul Celan, il quale in *der Meridian* esclama ad un certo punto: "La Poesia, Signore e Signori: questa patente d'infinito data a quanto è pura mortalità e vanità" ³⁰. D'altro canto l'interpretazione della lirica celaniana in chiave testimoniale ribadita recentemente da Shoshana Felman mira proprio a salvaguardare la dimensione ad un tempo storica ed individuale di una poesia che certo aspira alla dimensione ontologica e assoluta, ma senza perdere la consapevolezza dei propri limiti conoscitivi, il proprio legame con il mondo ordinario e la dimensione esistenziale ³¹. Nell'ambito di questa interpretazione il silenzio come interruzione ritmica e la conseguente distruzione di ogni continuità e di ogni senso consapevole all'interno della poesia di Paul Celan starebbero proprio ad indicare una "crisi della testimonianza" e una presa di distanza da ogni approccio estetico e da un linguaggio avvertito come feticcio.

Si tratta di un'interpretazione che ha il merito di riconoscere come

la condizione della lirica moderna sia segnata da tragici eventi storici. La Felman non pensa solo all'esperienza del trauma rappresentato dal nazismo, quella che aveva fatto scrivere ad Adorno che scrivere poesia dopo Auschwitz sarebbe stato un atto barbarico³²; e tende a vedere l'influenza di un trauma storico anche alle origini della poesia di Mallarmé. Si tratta dell'esperienza drammatica della Rivoluzione Francese e delle trasformazioni politiche e culturali che l'accompagnarono. È lo stesso Mallarmé in un testo rilevante come *Crise de verse* a percepire gli effetti di queste trasformazioni e a vederli operare nella rivoluzione poetica operata dal verso libero da lui proclamata, che si pone all'origine di una profonda rottura linguistica e porta con sé la coscienza della debolezza del mondo, al punto che la poesia dopo Mallarmé eviterà di parlare oltre le sue possibilità³³. Sarà una poesia suggestiva, spesso non comprensibile, non comunicativa, che sente il fascino del silenzio e del nulla e punta ad un distacco sempre più esplicito dalla vita naturale e dal mondo concreto³⁴.

Che dire allora della presa di posizione di Primo Levi contro l'oscurità della lirica moderna in generale e di Paul Celan in particolare? Si tratta forse di incomprendimento? Non direi. Nessuno meglio di lui poteva intendere l'intimo tessuto drammatico e la profonda disperazione che segnano la poesia di Paul Celan, proprio perché il suo è un punto di vista militante e direttamente coinvolto nella tragedia che sta al centro di quella poesia. In realtà Primo Levi rifiuta la strada indicata alla lirica moderna dalla poesia di Paul Celan non perché non la comprende, ma perché ne sceglie un'altra, che è quella della trasparenza e della comunicazione, sapendo bene che questa scelta non elimina affatto la difficoltà della ricerca e la tensione della scrittura, dal momento che essa è comunque percorsa e segnata dal trauma storico e personale. Anche per questo il discorso di Primo Levi sulle motivazioni della scrittura mantiene una sua importanza che non è stata pienamente riconosciuta da una critica tutta impegnata a sottolineare la mancanza di suggestione delle sue poesie e a ad indicare come un limite la loro aspirazione comunicativa. Non si può certo dire che la produzione poetica di Primo Levi abbia goduto di altrettanto interesse di quella di Paul Celan; al di là del valore intrinseco delle sue poesie la produzione poetica di Primo Levi appare prima di tutto vittima proprio di quell'idea di lirica moderna formatasi sulla poesia di Mallarmé e sull'idea di poesia pura che ne è derivata. Con la sua presa di posizione Levi ci ricorda invece che si può avere un'altra idea di lirica e che si può scrivere poesia in un altro modo, senza per questo evadere dai problemi emersi attraverso la poesia simbolista.

Nella sua presa di posizione a favore della trasparenza della scrittura Primo Levi si avvicina a quanti, come Edmund Wilson, hanno indicato la debolezza teorica dell'idea di lirica promossa dal simbolismo. Scrive Edmund Wilson a proposito di Paul Valéry e della contrapposizione da lui introdotta tra la "prosa" intesa come portatrice di un senso compiuto e la "poesia" come creatrice di un senso misterioso e occulto:

It seems to me that a pretense to exactitude is here used to cover a number of ridiculously false assumptions, and to promote a kind of aesthetic mysticism rather than to effect a scientific analysis. In the first place, it is not absurd to assert that prose deals exclusively in "sense" as distinguished from suggestion, and that one has no right to expect from poetry, as Valéry says in another passage, "any definite notion at all"? Is verse really an intellectual product absolutely different in kind from prose? Has it really an absolutely different fonction? ³⁵

Queste domande di Edmund Wilson rappresentano un nodo critico molto importante per chi non ritiene che la questione della lirica moderna si risolva interamente nell'ambito dell'idea di letteratura elaborata da Mallarmé e dai simbolisti.

Levi non dedica a questo nodo critico un'ampia riflessione teorica; tuttavia sparse note nella sua opera consentono di ricostruire un suo discorso sulla poesia, anche se egli ha dichiarato di non saper spiegare il motivo per cui in certi momenti "la poesia gli è sembrata più idonea della prosa per trasmettere un'idea o un'immagine" ³⁶. Primo Levi intende per poesia "qualsiasi discorso, verbale o scritto, in cui la voce salga di tono, la tensione espressiva sia alta, e altrettanto alte siano l'attenzione al segno e alla sua densità". Si tratta di una concezione lirica della poesia, in cui la rima mantiene una sua funzione perché obbliga il poeta a innovare il linguaggio quotidiano e a creare un proprio stile personale elevando il tono della scrittura ³⁷. Partendo da queste considerazioni Levi sostiene che la poesia del nostro secolo ha sciolto solo in apparenza ogni legame. Certo la metrica e la prosodia classiche appaiono superate e questo ha aperto la strada alla fiumana dei "poeti nativi", e tutti gli esseri umani sono tali per Levi; tuttavia questa nuova situazione non elimina le "virtù" della rima che gli appaiono legate alle responsabilità della scrittura e alla necessità di definire uno stile personale.

D'altra parte ne *Il Versificatore*, un racconto compreso nelle *Storie naturali*, egli ironizza proprio sull'impersonalità della moderna (postmoderna?) produzione in versi descrivendo come un poeta si rasse-

gni all'acquisto di una macchina prodotta negli Stati Uniti, "The Troubadour", una macchina fantastica "capace di poetare ininterrottamente per mille cartelle, da -100° a +200° centigradi, in qualunque clima, e perfino sott'acqua e nel vuoto spinto" ³⁸. A essere screditata in questo racconto è proprio la scrittura in versi che ripropone forme metriche della tradizione svuotate di qualunque soffio vitale. La poesia che ha in mente Levi, quella a cui si ispira e che cerca di imitare, è una poesia lirica che ha il suo importante riferimento in Giacomo Leopardi, direttamente chiamato in causa in un altro significativo racconto dal titolo *Dialogo di un poeta e di un medico*, dove il male di cui soffre il poeta è quello di sentire "l'universo (che pure aveva studiato con diligenza e amore) come un'immensa macchina inutile, un mulino che macinava in eterno il nulla a fine di nulla" ³⁹. Il poeta alla fine rifiuta le medicine che il medico gli propone per curare il suo "male", getta via la prescrizione medica e tiene i fogli su cui aveva annotato "pensieri che gli erano occorsi qualche giorno prima, ed a cui aveva meditato di dare veste di canto" ⁴⁰. In questo racconto la poesia viene dunque vista in alternativa alla medicina; solo la poesia sembra in grado in rari momenti di procurare brevi remissioni alla sofferenza umana e di cogliere per un attimo "la presenza solenne e tremenda di un universo aperto, indifferente, ma non nemico". Si tratta di attimi, ma pieni di "inesplicabile dolcezza", come accadeva nell'*Infinito* leopardiano; ma occorre notare che questa "dolcezza" rimane peraltro assente dalla poesia intitolata *Le stelle nere*, che tra quelle scritte da Primo Levi appare la più vicina alla situazione descritta nel dialogo tra il poeta e il medico ⁴¹.

La poesia mantiene per Levi una sua specificità linguistica, legata alla rima che ristabilisce fra l'altro l'antica parentela tra poesia e musica, "entrambe figlie del nostro bisogno di ritmo". Tuttavia la poesia non si esaurisce nel discorso estetico, né assume alcun carattere rivelatorio da cui la prosa sia esclusa e anzi non si distacca dalla prosa là ove anche in questa la tensione espressiva e il tono della voce siano alti. I critici che si sono occupati della poesia di Primo Levi non hanno considerato questa consapevolezza teorica dello scrittore-testimone, sostenendo come la distinzione tra prosa e poesia venga meno in Primo Levi per il fatto che la sua scrittura appare sostanzialmente motivata da ragioni estranee alla letteratura. Tra la prima produzione poetica composta tra il 1943 e la metà degli anni Settanta circa vi è una sorta di evoluzione, segnalata da Giovanni Raboni, dal poeta "dilettante" al poeta "professionista" consapevole dei propri mezzi espressivi. Ma anche in questa seconda fase Levi non scrive *per scrivere*, non crede

in un'intrinseca dimensione estetica del senso, che viene da lui ricercato invece attraverso la lettura morale e razionale della realtà. Per questi motivi Raboni non vede una sostanziale differenza tra le poesie e le prose di Primo Levi entrambe motivate da impulsi eteronomi rispetto alla letteratura ⁴². Sono considerazioni sostanzialmente condivise tra gli altri anche da Franco Fortini e Luigi Fontanella. Fortini ha poi aggiunto che a Levi mancava "un'attrezzatura retorica capace di reggere in versi i temi diaristici e aneddotici che gli erano più congeniali" ⁴³.

La lettura "morale" e "razionale" della realtà e dell'esperienza storica non impediscono a Primo Levi di cogliere tutti i limiti di questo approccio e insieme le difficoltà interpretative dei tragici eventi a cui ha partecipato. Allo stesso modo la sua poesia, pur esprimendosi in una "razionalità" vicina alla prosa, mantiene una tonalità lirica di fondo che contrasta con il carattere didascalico del verso e con l'invettiva che traspare qua e là nelle poesie di Primo Levi che sono diventate più famose come *Shemà*, la poesia posta come epigrafe a *Se questo è un uomo* ⁴⁴.

Si prenda per esempio la poesia *Cantare* del 1946. Questo testo riprende il tema di *Everyone sang* (1919) una poesia di Siegfried Sassoon (1886-1967), poeta inglese sopravvissuto alla Prima Guerra Mondiale e diventato poi famoso per le sue liriche sulla guerra. La poesia di Primo Levi ha un andamento narrativo sottolineato fin dalle battute iniziali in cui il canto diviene il simbolo di un ritorno alla vita dopo l'interruzione rappresentata dalla guerra, dalla prigionia, e dall'esperienza terribile del lager. La poesia, il racconto, la vita cominciano (o ricominciano) dopo l'angoscia indescrivibile di quell'esperienza, marcata dai punti di sospensione, che rimandano alla difficoltà di parlare di questo. La poesia che, come si diceva, ha un andamento narrativo, comincia con un vuoto, con il silenzio attorno a un'esperienza di cui si preferisce non parlare e da cui si vuole prendere distanza, come indica con forza l'avversativa iniziale:

... Ma quando poi cominciammo a cantare
Le buone canzoni insensate,
Allora avvenne che tutte le cose
Furono ancora com'erano state.

Un giorno non fu che un giorno:
Sette fanno una settimana.
Cosa cattiva ci parve uccidere;
Morire, una cosa lontana.

E i mesi passano piuttosto rapidi,
 Ma davanti ne abbiamo tanti!
 Fummo di nuovo soltanto giovani:
 Non martiri, non infami, non santi ⁴⁵.

Queste prime tre strofe della poesia di Levi trovano un corrispettivo nella prima parte di *Everyone sang*, dove il poeta inglese descriveva l'improvviso erompere del canto alla conclusione della guerra, la riconquista della libertà da parte di uomini paragonati a uccelli usciti di gabbia per ritrovare la bellezza e la gioia. Gli ultimi due versi di quella poesia introducevano poi una sospensione e una forte avversativa per dire che la canzone di quegli uccelli finalmente liberi non aveva parole e che quindi il canto non ci sarebbe realmente stato:

Everyone suddenly burst out singing;
 And I was filled with such delight
 As prisoned birds must find in freedom
 Winging wildly across the white
 Orchards and dark-green fields; on-on-and out of sight

Everyone's voice was suddenly lifted;
 And beauty came like the setting sun:
 My heart was shaken with tears; and horror
 Drifted away ... O, but Everyone
 Was a bird; and the song was wordless; the singing will never be
 done

[Tutti all'improvviso scoppiarono a cantare
 E io ero pieno di una tale gioia
 Quale uccelli imprigionati devono trovare in libertà,
 Volando frenetici attraverso bianchi
 Frutteti e campi verdescuro; senza fermarsi e lontano dagli
 occhi.

Tutti all'improvviso alzarono la voce;
 E la bellezza venne come il sole al tramonto:
 Il mio cuore mosso al pianto; e l'orrore
 Allontanato ... O, ma Tutti
 Erano uccelli; e la canzone senza parole; il canto non si farà.] ⁴⁶

In *Heart's Journey* (1927) Sassoon ha indicato le potenzialità delle due immagini al centro della poesia, la canzone e il canto degli uccelli, come metafore dell'anima umana ⁴⁷. Altrove ha chiarito che "il canto che non si farà" era la Rivoluzione sociale che in origine egli aveva pensato possibile subito all'indomani della guerra ⁴⁸.

Levi era attirato dalla poesia di Sassoon per diversi motivi; innanzitutto dalla comune visione della scrittura poetica, tanto che proprio il poeta inglese sembra essere una delle fonti di Levi nella sua polemica contro l'oscurità della lirica moderna. La poesia per Sassoon richiede chiarezza e controllo, anche nella descrizione del "mistero", la consapevolezza di scrivere all'interno di una tradizione, che per lui è quella di Wordsworth; come poi farà Primo Levi egli polemizza da una parte con la riduzione della poesia a sperimentalismo e "scienza del verso" e dall'altra con la "mistificazione simbolista" e il culto dell'oscurità caratteristico di una scrittura che è diventata troppo consapevole dei propri mezzi tecnici⁴⁹.

A prescindere dalla comune visione della poesia, Primo Levi trovava in *Everyone sang* la descrizione di uno stato d'animo che gli era fin troppo familiare, quello del superstite, descritto da Sassoon anche in altre liriche, tra cui una intitolata proprio *Survivors* (1917)⁵⁰. A colpirlo doveva essere l'avversativa che concludeva *Everyone sang* sull'impossibilità del canto, sull'impossibilità di incarnare nelle parole e nelle azioni concrete la gioia improvvisa e irrefrenabile del ritorno alla vita. Questo diventa il tema della lirica di Primo Levi, che si trova nell'apertura, nel silenzio che precede il testo e continua nella difficoltà di trovare le parole che si avverte nella ripetizione del termine neutrale "cosa" (ripetuto ben quattro volte nel testo); si ritrova poi alla fine nella quartina che chiude *Cantare* e che allude proprio a un canto di parole svuotate, confuse, difficili:

Questo ed altro ci veniva in mente
Mentre continuavamo a cantare;
Ma erano cose come le nuvole,
E difficile da spiegare.

La gioia che si sprigiona dal canto non può essere un'effettiva manifestazione e il canto è fatto di nuvole opache che coprono la luce del sole e gettano un'ombra misteriosa e inquieta su questo ritorno alla vita. Alla fine l'immagine che prevale non è quella del canto, anche del canto che non ci sarà, come accadeva nella poesia di Sassoon; ma quella delle nuvole che introducono un'aria sinistra nella lirica di Primo Levi, assente da quella di Sassoon. Le nuvole indicano la pena e il dolore che ritornano "ad ora incerta", come Levi scriverà in una lirica più tarda, *Il superstite* (1984). *Ad ora incerta* è anche il titolo della raccolta di poesie di Primo Levi e diventa l'indicazione di una poesia segnata dalla sofferenza e tutta tesa alla ricerca di un *tu*, di un qualcuno che ascolti e aiuti a capire.

Dopo di allora, ad ora incerta,
 Quella pena ritorna,
 E se non trova chi lo ascolti
 Gli brucia in petto il cuore ⁵¹.

In questa lirica Primo Levi scopre le carte e con la sua caratteristica trasparenza spiega che per lui la poesia ritorna, "ad ora incerta", come reazione al dolore mai dimenticato e non cancellabile. Tuttavia, anche in questo caso il tono quasi didascalico non impedisce alla lirica di lasciar trasparire il fondo opaco della scrittura, una segreta pena che si affaccia "sotto la mora greve dei sogni" e non può trovare una spiegazione o una giustificazione esaustiva e soddisfacente ⁵².

A dispetto di tutte le differenze tra la poesia di Paul Celan e quella di Primo Levi c'è una lirica di Paul Celan che si conclude con la stessa immagine sinistra delle nuvole che abbiamo visto negli ultimi versi di *Cantare*; si tratta di *Hier (Qui)*, appartenente a una delle prime raccolte, *Von Schwelle zu Schwelle* (1955). La poesia ha un andamento enigmatico ed è piena di immagini cupe, come il fiore del ciliegio "che vuole essere più nero che là", che definiscono lo spazio interiore, del sogno pieno di angoscia, come spazio immediatamente presente, "Qui", uno spazio separato, ermetico:

Hier – das meint diese Stadt,
 die von dir und der Wolke regiert wird,
 von ihren Abenden her.

[Qui – cioè questa città.
 che da te e dalla nube è retta,
 dalla parte delle sue sere.] ⁵³

La difficoltà interpretativa di questi versi, come bene aveva intravisto Levi, prima ancora che all'ambigua e spersonalizzante oscurità della lirica moderna, appare legata alla consapevolezza di una drammatica e orrenda solitudine che nessun sforzo ermeneutico può cancellare, poiché, come scrive Celan in un'altra poesia:

Niemand
 zeugt für den
 Zeugen.

[Nessuno
 testimonia per il
 testimone.] ⁵⁴

In una breve nota su Paul Celan nella sua antologia personale,

Primo Levi ammette di aver penetrato il senso di poche tra le poesie di Paul Celan; tra queste egli ricordava *Fuga di morte*, una lirica importante per lui, tanto da inserirla tra i testi a lui più cari nella *Ricerca delle radici* (1981). In quella nota Levi riconosce anche che "scrivere poesia per tutti sfiora l'utopia" e che scrivere poesie in maniera cifrata e incomprensibile era "necessario" per Paul Celan, anche se "inutile al resto del mondo"⁵⁵.

Il fatto di aver scelto una scrittura trasparente non ha significato per Levi evadere dai drammatici problemi sollevati dalla lirica di Paul Celan. Le poesie di Paul Celan sono scritte per essere ascoltate, come "messaggio nella bottiglia (*Flaschenpost*) gettato nel mare" che ha come meta la "realtà" (*Wirklichkeit*), un *tu* empirico invitato a riconoscere un poeta "ferito di realtà (*wirklichkeitswund*)"⁵⁶. Per questa ragione ogni commento, per quanto lucido e puntuale, appare come stridente di fronte a un testo che appunto non chiede altro che di essere ascoltato, anche se nel suo silenzio. La poesia moderna nei testi di Celan fa una delle sue prove più ardue, ma l'astrattezza delle concezioni della "lirica moderna" non rende giustizia di questi testi, là ove essi risultano segnati da un'esperienza vitale traumatica che ne costruisce l'essenza e il fondamento. D'altro canto, le parole di Primo Levi, la sua fiducia nella comunicazione sociale, razionale, "logica", non possono nascondere il velo opaco che si posa su certe sue liriche, o indurre a sottovalutare il rischio che la sua pena non trovi qualcuno disposto ancora ad ascoltare.

MASSIMO LOLLINI

¹ P. Levi, *Dello scrivere oscuro*, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1990, vol. III, pp. 634-635.

² Cfr. l'Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo *ibid.*, p. ix. "Italiano marmoreo" è un'espressione usata da Levi per indicare una lingua "buona per le lapidi"; cfr. *Il sistema periodico*, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1987, vol. I, p. 589.

³ Cfr. P. Levi, *Autoritratto di Primo Levi*, a cura di F. Camon, Padova, Nord-Est, 1987, p. 66; e l'Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo al III volume delle *Opere* di P. Levi, cit., p. ix e p. xxxiv.

⁴ Cfr. P. Levi, Prefazione del 1947 a *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1973, p. 14.

⁵ Op. cit., p. sgg.

⁶ Cfr. A. Bravo, "Raccontare e ascoltare: la memoria dei sopravvissuti", in *La deportazione nei campi di sterminio nazisti*. Studi e testimonianze a cura di F. Cereja e B. Mantelli, Milano, Angeli, 1987.

⁷ *Dello scrivere oscuro*, cit., p. 637.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. "Comunicare", in *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, I, cit., p. 720.

¹⁰ *Ibid.*, p. 731.

¹¹ *Ibid.*, p. 721.

¹² *Dello scrivere oscuro*, cit., p. 638.

¹³ Cfr. P. Celan, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 76-77.

¹⁴ Cfr. *Il meridiano*, in P. Celan, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 1993, p. 15.

¹⁵ Cfr. P. Levi, *Perché si scrive?*, in *Opere*, III, cit., pp. 617-618.

¹⁶ Tra gli altri si sono occupati di Paul Celan recentemente P. Szondi, *Celan-Studien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972; J. Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986; e M. Blanchot, *Le Dernier à parler*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

¹⁷ Per questi aspetti si veda il saggio "Poesia e filosofia" in H.G. Gadamer, *L'attualità del bello. Studi di ermeneutica*, Marietti, Genova, 1986 [Versione originale in *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart, Philip Reclam Jr., 1977].

¹⁸ Cfr. H.G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu? Su Paul Celan*, Genova, Marietti, 1989, p. 23 e p. 74. [Versione originale: *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge "Atemkristall"*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1986].

¹⁹ *Ibid.*, pp. 52-53.

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

²¹ *Ibid.*, p. 79.

²² *Ibid.*, p. 70.

²³ Cfr. "Il meridiano", cit., p. 14.

²⁴ H.G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu? Su Paul Celan*, cit., p. 32.

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ "Il meridiano", p. 15.

²⁸ "Der Meridian" in Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, pp. 197-198.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ Cfr. S. Felman e D. Laub, *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.

³² Cfr. "After Auschwitz" (1949), in *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton, New York, Continuum, 1973, p. 362.

³³ Cfr. Mallarmé, "Crise de vers", in *Variations sur un sujet*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945. Su questi aspetti si veda S. Felman e D. Laub, *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.

³⁴ Per queste caratteristiche della lirica moderna si veda il classico libro di H. Frederic, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1989.

³⁵ E. Wilson, *Axel's Castel. A Study in the imaginative Literature of 1870-1930*, New York-London, Charles Scribner's Sons, 1934, p. 82.

³⁶ Cfr. la prefazione da lui scritta a P. Levi, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984.

³⁷ Cfr. *La rima alla riscossa*, in *Opere*, vol. III, cit., pp. 923-926.

³⁸ Cfr. *Il Versificatore*, in *Opere*, vol. III, cit., p. 27.

³⁹ Cfr. *Dialogo di un poeta e di un medico*, *Ibid.*, p. 487.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 490.

⁴¹ *Ibid.*, p. 488. Cfr. *Le stelle nere*, in *Opere*, vol. II, Torino, Einaudi, 1988, p. 550.

⁴² Cfr. L'intervento di Giovanni Raboni in P. Levi, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 152-154.

⁴³ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁴ Partendo dall'analisi di queste poesie Cesare Segre ha negato il carattere lirico della poesia di Primo Levi, poiché nelle poesie di Levi non abbiamo un poeta che "parla con se stesso", ma un "messaggio rivolto ad altri, o in forma di ammonimento, o in forma di apologo". Cfr. Introduzione a P. Levi, *Opere*, vol. II, cit., pp. xxiii-xxvii.

⁴⁵ Cfr. *Cantare*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 526.

⁴⁶ Cfr. S. Sassoon, *The Wars Poems*, London, Faber and Faber, 1983, p. 144. La traduzione è mia.

⁴⁷ Si vedano le due poesie "Song me my soul; set forth and fairest part" e "Sing bravely in my heart, you patient birds" in *The Heart's Journey*, in *Collected Poems (1908-1956)* by S. Sassoon, London, Faber and Faber Limited, 1957, p. 175.

⁴⁸ Cfr. su questo punto M. Thorpe, *Siegfried Sassoon*, London-Oxford University Press, 1967, p. 166.

⁴⁹ Sassoon ha chiarito la sua visione della poesia in una conferenza, intitolata *On poetry* letta all'Università di Bristol nel 1939 e in note sparse qua e là nelle sue opere

autobiografiche come *Siegfried's Journey* a *The Weald of Youth*. Su questo si veda il libro citato di M. Thorpe, pp. 181-206.

⁵⁰ Cfr. *The Wars Poems*, cit., p. 97.

⁵¹ In *Opere*, vol. II, cit., p. 581. Come è noto questi versi sono una traduzione da S.T. Coleridge, *The Rime of Ancient Mariner* (vv. 582-585). I versi di Coleridge sono messi anche come epigrafe a *I sommersi e i salvati*.

⁵² Lo stesso tono inquieto e problematico si trova nella poesia *Voci*, dove le voci umane non sono altro che un brusio per contrabbandare "un senso del messaggio che non ha senso, / puro brusio per simulare / che il silenzio non sia silenzio". Cfr. P. Levi, *Opere*, vol. II, cit., p. 564.

⁵³ Cfr. P. Celan, *Poesie*, cit., p. 65.

⁵⁴ Cfr. la poesia "Aschenglorie hinter" (*Gloria di cenere dietro*), *ibid.*, p. 165.

⁵⁵ Cfr. "Fuga di morte", in Primo Levi, *La ricerca delle radici. Antologia personale*, cit., p. 211.

⁵⁶ Cfr. P. Celan, "Ansprache". Anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freiein Hansenstadt Bremen, in *Gesammelte Werke*, cit., pp. 185-186. (*Allocuzione*). In occasione del conferimento del premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema, in *Poesia e Verità*, cit., pp. 34-36.

SOMMARIO

MARIO DOMENICHELLI, <i>Scribleri in Arcadia: L'Inghilterra di Giuseppe Baretti</i> .	Pag. 105
JOHN CLAIBORNE ISBELL, <i>'Racine et Shakespeare''s Sleeping Partners: The Return of the Repressed</i>	» 115
ANTOINE FONGARO, <i>Charles ou André Gide?</i>	» 137
MASSIMO LOLLINI, <i>Perché si scrive? Primo Levi e Paul Celan</i>	» 149
Recensioni	
S. BRUGNOLO, <i>L'impossibile alchimia, saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans</i> (Pierluigi Pellini)	» 167
P. CHENEY, <i>Marlowe's Counterfeit Profession. Ovid, Spenser, Counter-Nationhood</i> (Valerio Viviani)	» 170
C. BIAZZO CURRY, <i>Description and Meaning in Three Novels by Gustave Flaubert</i> (Éric Le Calvez)	» 173
<i>Le Diable</i> (Max Milner)	» 177
<i>'La Folle de Chaillot', 1945-1995: Lectures et métamorphoses</i> (William Cloonan)	» 180
<i>Jean Giraudoux, l'écriture palimpseste</i> (William Cloonan)	» 182
<i>L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones</i> (Anna Soncini Fratta)	» 183
N. JONARD, <i>Introduction au théâtre de Pirandello</i> (Alessandra Mantovani)	» 185
P. MORET, <i>Tradition et modernité de l'aphorisme: Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal</i> (Robert W. Greene)	» 187
A. ROCCATAGLIATI, <i>Felice Romani librettista</i> (Luciano Carcereri)	» 189
<i>Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon</i> (Jean-Paul Sermain)	» 192
<i>Libri ricevuti</i>	» 195