

Mattia Petricola

Fantasma, spettri e modo fantastico in Primo Levi

Se esiste ormai un'ampia letteratura critica dedicata alla produzione fantastica e fantascientifica di Primo Levi, scarsa attenzione è stata finora dedicata alla presenza del modo fantastico nelle sue opere testimoniali e, più in generale, realiste. Questo articolo indaga tale presenza a partire dalla figura che, più di tutte, appare decisiva nel catalizzare effetti di 'fantasticizzazione' nella prosa di Levi: il fantasma. Cercherò, da un lato, di dimostrare che in almeno un'occasione (nell'episodio di Flora nella *Tregua*) Levi ricorre alla figura del fantasma per narrare l'incontro con un vero e proprio *revenant*, ossia una persona riemersa dal passato che 'infesta' il presente dell'autore-protagonista. Dall'altro lato mostrerò come, nelle restanti occasioni in cui i fantasmi catalizzano più o meno espliciti processi 'fantasticizzanti', Levi prediliga un approccio metaforico a tali figure. Ciò permette di attivare con grande efficacia polarità semiotiche come pieno-vuoto, consistente-inconsistente e corporeo-incorporeo, a partire dalle quali sarà possibile fornire una nuova interpretazione dei «civili fantasmi cartesiani» evocati in apertura dell'edizione Einaudi di *Se questo è un uomo*.

*While there is extensive research on Primo Levi's fantastic and science fiction texts, little attention has so far been paid to the presence of the fantastic (conceived of as a mode rather than a genre) in his testimonial and realist works. This article proposes an investigation of the fantastic mode in Levi's realist prose from the perspective of figures and themes related to ghosts, hauntings, and spectrality. I will try to show that on at least one occasion (i.e., when Primo meets Flora in La tregua) Levi evokes the figure of the ghost to describe an encounter with an actual revenant, that is, with someone who returns from the past to haunt the author-protagonist. On the other hand, Levi prefers a metaphorical approach to these figures on all the other occasions in which ghosts catalyze the fantastic mode. This makes it possible for Levi's narratives to activate fundamental semiotic polarities such as full-empty, consistent-inconsistent, and corporeal-incorporeal. By analyzing such polarities, I will attempt to provide a new interpretation of the «civilized Cartesian phantoms» («civili fantasmi cartesiani») evoked in the opening lines of the Einaudi edition of *Se questo è un uomo*.*

1. Introduzione¹

Se esiste ormai un'ampia letteratura critica dedicata alla produzione fantastica, fantascientifica e 'fantabiologica'² di Primo Levi, scarsa attenzione è stata finora

¹ Le citazioni dalle opere di Levi provengono da Levi (2016). Come da convenzione negli studi leviani, citerò indicando il titolo dell'opera in forma di acronimo, il numero romano del volume e il numero di pagina. Gli acronimi sono i seguenti: SQU = *Se questo è un uomo* (1947 e 1958; salvo diversa indicazione si cita dall'edizione del 1958); T = *La tregua* (1963); SN = *Storie naturali* (1966); SP = *Il sistema periodico* (1975); LAR = *Lilít e altri racconti* (1981); SNOQ = *Se non ora, quando?* (1982); AOI = *Ad ora incerta* (1984); SES = *I sommersi e i salvati* (1986). In assenza di indicazioni diverse, i corsivi sono miei.

² All'analisi del fantastico e della fantascienza-'fantabiologia' in Levi sono dedicati, fra gli altri, i volumi di Di Fazio (2012) e Zangrilli (2020), i saggi di Cassata (2016) e Zangrandi (2022) e il recente numero monografico di *Enthymema* curato da Lima, Maiolani e Malvestio (2023). A partire dalla posizione classica di Grassano (1996), il quale dimostra la continuità forte tra la scrittura concentrazionaria e quella non realista di *Storie naturali* e *Vizio di forma*, sono state

dedicata alla presenza del fantastico – non abbondante ma, come si vedrà, tutt’altro che secondaria in termini di importanza – proprio nelle sue opere testimoniali e, più in generale, realiste. Il fantastico si manifesta qui infatti sotto forma di modo, ossia come repertorio di strategie narrative e semiotiche che travalicano il fantastico inteso come genere di matrice ottocentesca per disseminarsi nell’intero campo della cultura.³ Le analisi che seguono intendono avviare un’esplorazione di questa sorta di ‘terza via’ leviana, all’incrocio di realismo e fantastico,⁴ a partire dalla figura che, più di tutte, appare decisiva nel catalizzare effetti di ‘fantasticizzazione’ nella prosa di Levi: il fantasma.⁵

Più precisamente, questo articolo ha due obiettivi. Cercherò, da un lato, di dimostrare che in almeno un’occasione (nell’episodio di Flora nella *Tregua*) Levi ricorre alla figura del fantasma per narrare l’incontro con un vero e proprio *revenant*, ossia una persona riemmersa dal passato che ‘infesta’ (questo il verbo solitamente usato per tradurre, in maniera decisamente imperfetta, il molto più esatto verbo inglese *to haunt*) il presente dell’autore-protagonista, secondo uno schema narrativo che entra stabilmente nelle letterature non realiste occidentali col gotico ed è presente, con altrettanta vitalità, nel fantastico. Dall’altro lato mostrerò come, nelle restanti occasioni in cui i fantasmi catalizzano più o meno espliciti processi fantasticizzanti, Levi se ne serva con effetti assai diversi da quelli prodotti nell’episodio di Flora. Nella maggior parte dei casi, infatti, i fantasmi leviani non attivano con la loro presenza, come ci si aspetterebbe, la polarità semiotica vita-morte – fondamentale per la costruzione di queste entità, che da sempre la violano insediandosi in punti imprecisati nel mezzo di essa. Piuttosto, Levi predilige un approccio più figurale e metaforico ai fantasmi, avvicinando così la sua produzione a quel variegato insieme di fenomeni culturali che, in tempi recenti, hanno attirato l’attenzione di studiose e studiosi della nozione di *spettralità*.⁶ Evitando tanto le interpretazioni più immediate di questi fantasmi, quanto i sentieri già battuti dalla critica leviana vecchia e nuova (il *Muselman* come entità sospesa tra vita e morte, il sopravvissuto come *remnant*, i riferimenti ai dannati danteschi, il fantasma come ritorno del rimosso/represso o

sviluppate nel corso degli anni interpretazioni sempre più complesse, sfaccettate e ‘centauresche’ della produzione leviana: si vedano, ad esempio, Baldasso (2007: 29-32), Mattioda (2011: 62-86), Gordon (2017) e i capitoli di Belpoliti (2019) dedicati appunto a *Storie naturali* e *Vizio di forma*.

³ La nozione di ‘modo fantastico’ su cui si fonda questa ricerca coincide perfettamente con quella classica formulata da Ceserani per indicare quel repertorio di «elementi e atteggiamenti» che, travalicando i limiti del genere del fantastico inteso in senso storicistico, «si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnevalesco e altro ancora» (1996: 11). Per una teoria del fantastico come modo si vedano anche Lazzarin (2000) e il più recente Puglia (2020).

⁴ Si tratta, in altre parole, della via della ‘fantasticizzazione’ in contesti realisti, secondo la formula che Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin hanno pensato per questa sezione monografica di *Oblio*.

⁵ Mi attengo a una definizione tradizionale e molto generale di ‘fantasma’ come «the spirit of a person who was once alive and which returns and makes its presence felt in some way» (Owens, 2019: 13).

⁶ Alla base del movimento accademico interdisciplinare definito *spectral turn* sta infatti l’idea secondo cui «at the end of the twentieth century, a specific metamorphosis occurred of ghosts and haunting from possible actual entities, plot devices, and clichés of common parlance [...] into influential conceptual metaphors permeating global (popular) culture and academia alike» (Blanco e Peeren, 2013b: 1). Per un panorama degli studi sulla spettralità si vedano i saggi raccolti in Blanco e Peeren (2013a) e in Puglia, Fusillo, Lazzarin, Mangini (2018).

come incarnazione del senso di colpa),⁷ illustrerò come questo approccio figurale-metaforico permetta a Levi di attivare con grande efficacia polarità semiotiche quali pieno-vuoto, consistente-inconsistente e corporeo-incorporeo, con i primi membri di queste coppie a fungere da poli euforici e i secondi da poli disforici. Osservando i fantasmi leviani da questa prospettiva, sarà possibile fornire una nuova interpretazione dei «civili fantasmi cartesiani» evocati in apertura di *Se questo è un uomo*. Data la prevalenza, in termini quantitativi, di questo secondo approccio rispetto al primo, nonché la sua presenza in un luogo chiave della produzione leviana qual è appunto l'*incipit* dell'edizione Einaudi di *Se questo è un uomo*, inizierò con un'analisi estesa dei fantasmi metaforici per poi passare, più rapidamente, all'episodio di Flora nella *Tregua*.⁸

In termini più generali, spero che lo studio del fantastico nella produzione realistico-testimoniale di Levi a partire dai fantasmi possa contribuire all'esplorazione dei 'lessici leviani' inaugurata da Belpoliti e Gordon, secondo i quali

far from stalling at hackneyed paradoxes of 'saying the unsayable', Levi developed in his written work [...] a series of flexible and interrelated vocabularies for probing and transmitting to others the reality and idea of genocide. The roots of these vocabularies lie, as much as in his eclectic personal interests and curiosities, or in a loosely defined worldview, in Levi's particular cultural and professional formation. They represent a mapping, conscious or otherwise, of his rationalist mindset, rooted in the values of the European Enlightenment, with its belief in the 'encyclopedic' capacity for analysing and knowing the universe, onto the dark, thorny and personally devastating subject-matter of what he saw in Auschwitz. (2007: 52)

Il saggio di Belpoliti e Gordon identifica tre lessici – quello etologico-antropologico, quello scientifico e quello etico-politico – come fondamentali mediatori della narrativizzazione dell'esperienza leviana del Lager. Dieci anni più tardi, Gordon (2017) amplia la nozione stessa di 'lessici leviani', reinterprelandoli come strumenti ermeneutici attraverso cui Levi costruisce non solo l'universo concentrazionario, bensì tutta la sua produzione narrativa e saggistica – in altre parole, la sua intera visione del mondo. In questa prospettiva allargata, il fantastico può a buon diritto aggiungersi al repertorio dei lessici leviani. Lo studio dei processi di

⁷ Sul *Muselmann* si vedano, oltre al classico Agamben (1998), Ross (2011: 41-61) e Destefani (2017). Sulla figura del *remnant* si veda l'introduzione di Cavaglioni a Frank (2019). Nella vastissima bibliografia sul dantismo leviano, si vedano le recenti riflessioni di Gordon (2022). Sul fantasma come ritorno del rimosso/represso, il riferimento obbligato è a Orlando (2017). Sul senso di colpa si vedano ovviamente le riflessioni dello stesso Levi nei *Sommersi e i salvati*.

⁸ Per motivi di spazio, avrò modo di dedicarmi solo all'analisi del Levi testimoniale, con occasionali incursioni in altri scritti leviani in prosa. Volendo estendere lo studio dei fantasmi che popolano l'opera leviana anche alla poesia, non si potrebbe prescindere da testi come «Il superstite», in cui, passando attraverso il riferimento a *The Rime of the Ancient Mariner*, l'io poetico fa esperienza di una spettrale visione della «gente sommersa»: «Rivede i visi dei suoi compagni / Lividi nella prima luce, / Grigi di polvere di cemento, / Indistinti per nebbia, / Tinti di morte nei sonni inquieti» (AOI, II: 737). Se si desiderasse ampliare ulteriormente il campo d'analisi alle istanze di fantasticizzazione che vanno al di là dei fantasmi, non si potrebbe non prendere in considerazione, ad esempio, il racconto originariamente intitolato «Maria e il cerchio» e successivamente incluso nel *Sistema periodico* col titolo «Titanio». Si tratta, d'altronde, di un testo già più volte esaminato in senso fantastico-fantasticizzante: Valabrega (1989) lo legge come una vera e propria favola, Baldasso (2007: 178-179) come una drammatica storia di isolamento, Gordon (2017) come un'istanza del pensiero magico leviano, Motta (2022) come una fiaba che mette in scena la possibilità «di coniugare il piacere della libertà con quello dell'obbedienza» (218).

fantasticizzazione può inoltre essere considerato, sotto molti aspetti, contiguo rispetto allo studio di Gordon del 2017, che era dedicato al pensiero magico in quanto «strato nuovo dell'ermeneutica leviana, un modo nuovo di vedere il rapporto tra il razionale e l'irrazionale» (485). Nell'analizzare, ad esempio, come nella *Tregua* il lessico della magia informi la costruzione della figura di Gottlieb, il quale cura Levi da un grave episodio di febbre in maniera pressoché inspiegabile, Gordon afferma che tale lessico «funziona a un livello profondo di pensiero e di cognizione e ha un potere notevole di congiunzione e di sintesi; collega la forza cognitiva della scienza con il potere d'incanto e di rito della religione» (485). In virtù di questa capacità di sintesi, nel «Levi magico» andrebbe letta non tanto «un'eccezione alla regola del Levi-razionalista [...] quanto piuttosto [...] i preliminari di un sistema di pensiero e d'interpretazione di certe realtà che resistono alla nostra comprensione analitica e logica» (485-486).

Prima di proseguire con l'analisi dei fantasmi leviani, è a questo punto necessaria una premessa: essendosi Levi occupato tanto di scrittura realistica che di generi non realistici – e avendo sempre praticato questi tipi di scrittura in parallelo⁹ – non è possibile esaminare la presenza del modo fantastico nelle sue opere realistiche senza prima comprendere cosa rappresenti per Levi la scrittura fantastica vera e propria e, più precisamente, come Levi interpreti il rapporto fra scrittura realista e scrittura non realista.

Cosa rappresenta, dunque, il fantastico per Levi? E che rapporto si instaura nella sua opera tra fantastico e fantasticizzazione?

2. Premessa: Levi e il fantastico

È possibile rispondere a queste domande, e inquadrare così il ruolo del modo fantastico nel complesso della produzione leviana, riprendendo una riflessione iniziata da Giuseppe Grassano nel suo saggio pionieristico sulla fantascienza di Levi (1996) e proseguita da Stefano Lazzarin in un articolo sulla nozione di 'fantastico' negli scrittori italiani del Novecento (2008). Se interrogarsi sullo statuto del fantastico (sia esso inteso come genere o modo) in un'autrice o un autore implica necessariamente interrogarsi su come tale autrice o autore costruisce le relazioni fra il naturale e il soprannaturale, il reale e il non-reale, è fondamentale notare come, nel caso di Levi, il Lager rappresenti già l'esperienza di una forma di irrealtà – o meglio, di anti-realtà, ossia di una realtà perfettamente coerente in sé ma di segno opposto, per così dire, rispetto a quella in cui l'autore era vissuto prima della deportazione. In altre parole, per Levi lo statuto della realtà 'ordinaria' è stato irrimediabilmente compromesso dal Lager, che ha rappresentato l'incursione nel reale di qualcosa di

⁹ Si ricordi, a titolo di esempio, che «Maria e il cerchio», menzionato nella nota precedente, è stato pubblicato nel settembre 1948, ossia circa un anno dopo l'edizione De Silva di *Se questo è un uomo*, e composto l'anno precedente (Motta, 2022: 199). Per una ricostruzione della filologia dell'opera leviana, il riferimento ovvio è a Belpoliti (2019).

radicalmente disomogeneo rispetto a esso, l'apertura di una falla morale con profondissime ripercussioni che investono anche il piano ontologico. Come è noto, la questione viene affrontata con grande chiarezza nella lettera all'editore che accompagna la prima edizione di *Storie naturali*: «Ho scritto una ventina di racconti [...] cercando di raccontare in altri termini [...] una intuizione oggi non rara: la percezione di una smagliatura nel mondo in cui viviamo, di una falla piccola o grossa, di un 'vizio di forma' che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale» (SN, «Nota al testo», I: 1507). Ma come può un autore di letteratura testimoniale, si chiede Levi, presentare al suo pubblico una raccolta di «racconti-scherzo» e «trappole morali»? Ecco la risposta: «Non le pubblicherei se non mi fossi accorto (non subito, per la verità) che fra il Lager e queste invenzioni una continuità, un ponte esiste: il Lager, per me, è stato il più grosso dei "vizi", degli stravolgimenti di cui dicevo prima, il più minaccioso dei mostri generati dal sonno della ragione» (1508). Se ogni racconto fantastico che si rispetti (l'aggettivo è da intendersi stavolta non in senso modale, ma in riferimento a un genere storicamente determinato) tematizza l'emersione di una falla impossibile e inspiegabile nel tessuto della realtà ordinaria, il Lager ha comportato per Levi l'esperienza di una frattura del tutto analoga, in termini strettamente concettuali, a quella di cui si fa esperienza nei racconti fantastici ottocenteschi. Lazzarin (2008) stabilisce infatti un parallelo fra la lettera all'editore che accompagna *Storie naturali* e la teoria del fantastico di Callois (1975), secondo il quale il genere *fantastique* metterebbe in scena «un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel» (14; citato in Lazzarin, 2008: 57). Nel commentare la lettera che accompagna *Storie naturali*, il critico afferma inoltre: «Il campo di concentrazione significa, insomma, non soltanto la nascita di una vocazione di scrittore [...] ma anche, più precisamente e in senso generico, la nascita di un narratore fantastico: se il Lager è il vizio di forma per eccellenza (ahimé ben reale), ogni testo fantastico rappresenterà un vizio di forma immaginario che ne riproduce la struttura su scala minore» (56; corsivo nell'originale). Vi è però almeno una differenza importante – di nuovo, sul fronte strettamente concettuale – tra l'esperienza del Lager e l'esperienza del *fantastique*: se questa coinvolge l'emersione di falle ontologiche che violano in primo luogo le condizioni di possibilità fisiche del reale (come ad esempio l'apparizione di un vampiro, di un fantasma o di una statua che si anima), Levi è più interessato a faglie di ordine etico-morale, a fenomeni aberranti che vanificano, per tornare alla lettera all'editore, «uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale». A questo proposito, Lazzarin afferma giustamente che «la funzione del fantastico in Levi è eminentemente *etica e conoscitiva*» (2008: 57; corsivi nell'originale). In questa prospettiva, «il racconto fantastico diviene per Levi un laboratorio d'eccellenza, dove è possibile sperimentare *in vitro* la chimica dei comportamenti dell'uomo» (58). Ciò non vuol dire, d'altro canto, che per Levi una falla di ordine morale non possa generarne una di ordine ontologico, anzi. Forse in nessun altro luogo dell'opera leviana il nesso inscindibile fra moralità e realtà è più esplicito che

in questo passo dei *Sommersi e i salvati*, di molti anni successivo rispetto alle *Storie naturali*:

Né Nietzsche né Hitler né Rosenberg erano pazzi quando ubriacavano se stessi e i loro seguaci con la loro predicazione del mito del superuomo, a cui tutto è concesso a riconoscimento della sua dogmatica e congenita superiorità; ma è degno di meditazione il fatto che tutti, il maestro e gli allievi, *siano usciti progressivamente dalla realtà a mano a mano che la loro morale si andava scollando da quella morale, comune a tutti i tempi ed a tutte le civiltà, che è parte della nostra eredità umana*, ed a cui da ultimo bisogna pur dare riconoscimento. (SES, II: 1212)

Nell'articolo già menzionato del 2008, Lazzarin contribuisce brevemente anche allo studio del Levi 'fantasticizzante' quando analizza il seguente passo dell'appendice all'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*: «nei mesi in cui questo libro è stato scritto, e cioè nel 1946, il nazismo e il fascismo sembravano veramente senza volto: sembravano ritornati nel nulla, svaniti come in un sogno mostruoso, [...] così come spariscono i fantasmi al canto del gallo» (SQU, «Appendice», I: 282). Lazzarin fa notare che «per descrivere la gigantesca aberrazione del totalitarismo, Levi fa ricorso, quasi automaticamente, a una *imagerie* 'fantastica': il *topos* del canto del gallo che mette in fuga i terrori della notte, frequentissimo nel folclore e nella letteratura del soprannaturale» (2008: 57). Altrettanto interessante può essere, a questo punto, notare che gli elementi che rimandano al modo fantastico, in questa sezione dell'appendice a *Se questo è un uomo*, sono in realtà due. Immediatamente dopo il passo citato sopra, Levi prosegue infatti affermando: «Come avrei potuto coltivare rancore, volere vendetta, *contro una schiera di fantasmi?*» (SQU, «Appendice», I: 282). Attraverso il ricorso al fantasma, usato qui in senso figurale ma senza perdere del tutto la sua matrice soprannaturale, l'autore descrive i rappresentanti di nazismo e fascismo come una massa militarmente ben ordinata (una «schiera») ma ontologicamente nebulosa, dotata di scarsa consistenza materiale, sprovvista di un grado di realtà sufficiente perché si possa provare qualcosa nei confronti delle entità che la costituiscono.

Eccoci così arrivati, dopo aver chiarito che ruolo riveste il fantastico – e di conseguenza, in senso più generale, il modo fantastico – nella scrittura di Levi, alla figura che forse più di tutte evoca questo genere nel realismo leviano: il fantasma.

3. *Il fantasma come simulacro*

Se l'opera prima di Levi va letta innanzitutto, a partire dal titolo, come il tentativo di interrogarsi su cosa significhi essere (o rimanere) umani in un Lager, l'*incipit* dell'edizione Einaudi di *Se questo è un uomo* fornisce una sorta di pietra di paragone rispetto alla quale valutare tutte le trasformazioni che l'autore subirà a partire dalla deportazione: «Ero stato catturato dalla Milizia fascista il 13 dicembre 1943. Avevo ventiquattro anni, poco senno, nessuna esperienza, e una decisa propensione, favorita

dal regime di segregazione a cui da quattro anni le leggi razziali mi avevano ridotto, a vivere in un mio mondo scarsamente reale, popolato da civili fantasmi cartesiani, da sincere amicizie maschili e da amicizie femminili esangui. Coltivavo un moderato e astratto senso di ribellione» (SQU, I: 141). Leggendo questo passo alla luce della lettera all'editore che accompagna *Storie naturali* e delle riflessioni sul Lager come frattura ontologico-morale condotte nel paragrafo precedente, si può notare come il narratore-protagonista inizi il suo racconto proprio tematizzando questa frattura. Il mondo che Levi abitava prima della deportazione era «scarsamente reale»; a partire dalla deportazione, il mondo acquisirà una consistenza ontologica molto più salda. Può essere interessante osservare che, così come Levi non si accorge subito, stando alla lettera all'editore citata sopra, della connessione tra la frattura ontologico-morale provocata dal Lager e le fratture messe in scena nelle *Storie naturali* – «Non le pubblicherei se non mi fossi accorto (*non subito, per la verità*) che fra il Lager e queste invenzioni [...] un ponte esiste» –, allo stesso modo l'autore non avverte subito la necessità di prendere atto di questa frattura 'primigenia' in apertura di *Se questo è un uomo*. L'incipit dell'edizione Einaudi del 1958 è infatti diverso da quello dell'edizione De Silva del 1947, in cui non sono presenti i primi quattro capoversi che leggiamo nel testo definitivo.¹⁰ Nell'edizione De Silva non manca soltanto, come nota Cavaglion nel suo commento a *Se questo è un uomo*, «l'intero passaggio autobiografico sulla lotta partigiana» (in Levi, 2012: 160), ma anche (e forse soprattutto), proprio in apertura, l'insistenza sull'opposizione ontologica radicale fra il mondo «scarsamente reale» della vita ordinaria precedente la deportazione e il mondo, implicitamente molto più reale, del Lager.¹¹

È nel contesto di questa realtà giovanile e 'depotenziata' che fanno la loro comparsa i «civili fantasmi cartesiani». Cosa sono dunque questi «fantasmi cartesiani», e per di più «civili»?¹² E cosa significa associare Cartesio alla figura fantasticizzante del fantasma?

Secondo lo stesso Levi, che commenta l'espressione «civili fantasmi cartesiani» per l'edizione scolastica di *Se questo è un uomo*, essa descrive «sogni e propositi forse mal realizzabili, ma non confusi, bensì razionali e logici»; Cartesio viene inoltre presentato come «celebre per il suo costante sforzo di ridurre la conoscenza a sistema

¹⁰ Per un'analisi di queste varianti si vedano Tesio (1991) e Barenghi (2011).

¹¹ Nell'edizione De Silva era già presente, a ben vedere, nel capitolo «Die drei Leute vom Labor», un riferimento alla vita del narratore-protagonista prima della deportazione: «Avevo una enorme, radicata, sciocca fiducia nella benevolenza del destino, e uccidere e morire mi parevano cose estranee e letterarie. I miei giorni erano lieti e tristi, ma tutti li rimpiangevo, tutti erano densi e positivi; l'avvenire mi stava davanti come una grande ricchezza» (SQU, I: 253). Cavaglion nota giustamente che la definizione dell'uccidere e del morire come «cose estranee e letterarie» va messa in relazione con i «civili fantasmi cartesiani» e le «amicizie femminili esangui» cui si allude in apertura dell'edizione Einaudi (in Levi, 2012: 231). Si può quindi affermare che la natura propriamente ontologica della frattura tra mondo pre- e post-Lager viene tematizzata già nell'edizione De Silva, sebbene in modo diverso rispetto all'edizione Einaudi: per Levi, fenomeni estremi come l'uccidere e il morire erano associati, prima del Lager, esclusivamente all'esperienza letteraria, che il passo appena citato oppone implicitamente all'esperienza del cosiddetto 'mondo reale'.

¹² Una nota filologica che ricavo da Cavaglion illumina una tappa intermedia nel processo che ha portato alla definizione di questi fantasmi come «civili» e «cartesiani»: «In luogo di "civili" curiosamente, nell'abbozzo presentato da Belpoliti [...], Levi aveva scritto "gentili fantasmi", [...] senza Cartesio, forse nel senso di "non ebraici"» (in Levi, 2012: 162).

e di imprimere forma chiara e distinta alle sue argomentazioni» (SQU, «Note all'edizione scolastica», I: 1409). Per Cavaglion, «la parola “fantasmi” viene qui usata in senso ironico: altro valore assumerà più avanti, come sinonimo di “pupazzo”, “fantoccio”, “spettro”» (in Levi, 2012: 161). Cavaglion fa qui riferimento al passo del capitolo «Sul fondo» nel quale, conclusa la ‘procedura’ di ingresso nel Lager, Levi e gli altri deportati prendono atto della loro metamorfosi da esseri umani a internati:

Quando abbiamo finito, ciascuno è rimasto nel suo angolo, e non abbiamo osato levare gli occhi l'uno sull'altro. Non c'è ove specchiarsi, ma il nostro aspetto ci sta dinanzi, riflesso in cento visi lividi, in *cento pupazzi miserabili e sordidi. Eccoci trasformati nei fantasmi intravisti ieri sera*. Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile. (SQU, I: 152-153)

Proseguendo nella sua analisi dei «civili fantasmi cartesiani», Cavaglion ipotizza che Cartesio compaia qui come «bersaglio della critica che gli mosse Giambattista Vico», e ciò in virtù della connessione con l'aggettivo ‘civile’, «che ogni buon manuale di storia della filosofia, a partire dalla riforma scolastica di Giovanni Gentile (1923), nel capitolo su Vico e sull'antropogonia, spiega essere coincidente con “realtà storica”»¹³ (in Levi, 2012: 161). Secondo Valerio Ferme, la presenza di Cartesio suggerirebbe invece

that his [di Levi] point of departure is that of Descartes' “cogito, ergo sum”. A point of departure that, without much of a stretch, is also that of the “I speak, therefore I am”, since the linguistic act is essential in constructing the awareness upon which thought and consciousness are based. For Levi, a member of the Turinese intelligentsia, the ability to think and talk is tied to the awareness of being, and of being human. Trained to determine his worth as a man by his ability to think, he is not prepared for the experiences he will encounter in the Lager. (2001: 54)

Per Martina Mengoni, infine, gli aggettivi «civili» e «cartesiani» si risolverebbero l'uno nell'altro: «i fantasmi sono “cartesiani” (dunque razionalisti) ma sempre “civili”, e sono civili perché razionalisti» (2015: 145). Data questa breve rassegna critica, vorrei proporre di interpretare i «civili fantasmi cartesiani» e i «fantasmi intravisti ieri sera» del capitolo «Sul fondo», pur nella loro diversità apparentemente radicale, non già per contrasto, ma piuttosto gli uni alla luce degli altri. Osservata da

¹³ Lo stesso Gentile descrive le critiche mosse da Vico a Cartesio in questi termini: «[Vico] non si contenta più del carattere intuitivo e immediato del *cogito ergo sum* [...]. La certezza sì è il più urgente bisogno del nuovo sapere: ma la certezza non è coscienza o intuito dell'essere che il pensiero non può non trovare nella sua propria esperienza di essere pensante [come appunto ritiene Cartesio]; è bensì scienza, deduzione, costruzione [...] di questo essere. [...] Quindi non *idee chiare e distinte* come essenza dello spirito; non *innatismo*; non *razionalismo* [...]; ma graduale passaggio dello spirito dall'ignoranza al sapere, dalla fantasia corpulenta, anzi dal senso oscuro, alla ragione tutta spiegata» (1966: 402; corsivi nell'originale). È possibile stabilire una connessione fra l'aggettivo ‘civile’ e la nozione di ‘realtà storica’ a partire dal passo della *Scienza Nuova* in cui Vico distingue il mondo della natura, creato da dio, dal *mondo civile*, creato dagli uomini e dunque immerso nella storia: «questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini [...]. Lo che, a chiunque vi rifletta, dee recar meraviglia come tutti i filosofi seriamente si studiarono di conseguire la scienza di questo mondo naturale, del quale, perché Iddio egli il fece, esso solo ne ha la scienza; e trascurarono di meditare su questo mondo delle nazioni, o sia mondo civile, del quale, perché l'avevano fatto gli uomini, ne potevano conseguire la scienza gli uomini» (1977: 232).

questa prospettiva, per parafrasare Cavaglion, la parola «fantasmi» è usata *in entrambi i casi* proprio come sinonimo di ‘pupazzo’ o ‘fantoccio’, a indicare un’entità – sia essa materiale o immateriale – dalla consistenza ontologica debole, un simulacro vuoto, una forma sprovvista (o svuotata) di contenuto. Identificare questa omogeneità di significati si rivelerebbe importante su almeno due fronti. Ciò permetterebbe infatti, da un lato, di avanzare una nuova interpretazione dei «civili fantasmi cartesiani» e di cosa questa espressione riveli circa l’identità intellettuale e la filosofia di Levi; dall’altro, di comprendere meglio in quali contesti e con quali scopi l’autore fa ricorso al modo fantastico.

Ripartiamo dal passo cruciale di «Sul fondo» in cui i fantasmi vengono evocati per descrivere gli internati di Monowitz: «il nostro aspetto ci sta dinanzi, riflesso in cento visi lividi, in cento pupazzi miserabili e sordidi. Eccoci trasformati nei fantasmi intravisti ieri sera» (SQU, I: 152-153). Si noti che la figura del fantasma è associata prima di tutto a un’impressione visiva: è l’«aspetto» dei deportati, con i loro «visi lividi», a innescare l’associazione con i «pupazzi» e, successivamente, con i fantasmi. La fantasmaticità è dunque per Levi una proprietà innanzitutto visiva. Sembrerebbe confermare questa ipotesi il fatto che la parola ‘spettro’, sinonimo stretto di ‘fantasma’, venga usata da Levi, insieme al corrispondente aggettivo ‘spettrale’, per veicolare impressioni primariamente, se non esclusivamente, visive. Si pensi, ad esempio, alla «spettrale alba di neve» (SQU, I: 141) in cui la milizia fascista scopre il rifugio di Levi e dei suoi compagni partigiani; agli «spettri affamati» che si aggirano per il campo di Monowitz dopo l’evacuazione tedesca, dei quali si sottolinea esclusivamente l’aspetto fisico («barbe ormai lunghe, occhi incavati, membra scheletrite e giallastre fra i cenci», 268); alle «visioni spettrali di ruderi, di baracche provvisorie e di strade deserte» alla periferia di Budapest, nella *Tregua* (T, I: 461); e al manovratore «pallido come uno spettro» (464) che, sempre nella *Tregua*, guida un tram non lontano dallo scalo ferroviario di Vienna-Jedlersdorf.

A differenza degli spettri, tuttavia, i fantasmi leviani del Lager associano a qualità strettamente visive altre caratteristiche di ordine più astratto. Prima di essere definiti «fantasmi», i deportati sono infatti descritti come «pupazzi», ossia come figure grottesche che riproducono sembianze umane senza essere davvero umane, come cose che *stanno per* persone senza possedere davvero le caratteristiche ontologico-morali (si è visto come in Levi le due dimensioni siano strettamente co-implicate) di una persona. La coppia di aggettivi «miserabili e sordidi», associata a «pupazzi», va dunque letta come una caratterizzazione non solo dell’aspetto esteriore dei deportati, ma anche del loro universo interiore – o meglio, di ciò che rimane di questo universo dopo la «demolizione» di cui sono stati vittime. L’associazione di «pupazzi» e «fantasmi» suggerisce dunque che questi ultimi vengano evocati al fine di rinforzare la caratterizzazione degli internati come simulacri vuoti, scorze materiali prive di ‘contenuti’ ontologicamente forti. Questa connessione tra i fantasmi-pupazzi e la polarità semiotica ‘pieno-vuoto’ viene resa aperta ed esplicita poco più avanti, in almeno due passi. Il primo prosegue la descrizione di cosa sia, per Levi, la

«demolizione di un uomo»: «Si immagini ora un uomo a cui, insieme con le persone amate, vengano tolti la sua casa, le sue abitudini, i suoi abiti, tutto infine, letteralmente tutto quanto possiede: sarà *un uomo vuoto*, ridotto a sofferenza e bisogno, dimentico di dignità e discernimento, poiché accade facilmente, a chi ha perso tutto, *di perdere se stesso*; tale quindi, che si potrà a cuor leggero decidere della sua vita o morte al di fuori di ogni senso di affinità umana» (SQU, I: 153). Il secondo passo, nel capitolo «Ka-Be», è invece relativo alla descrizione del detenuto Null Achtzehn:

Non si chiama altrimenti che così, Zero Diciotto, le ultime tre cifre del suo numero di matricola: come se ognuno si fosse reso conto che solo un uomo è degno di avere un nome, e che Null Achtzehn non è più un uomo. Credo che lui stesso abbia dimenticato il suo nome, certo si comporta come se così fosse. Quando parla, quando guarda, dà l'impressione di essere vuoto interiormente, nulla più che un involucro, come certe spoglie di insetti che si trovano in riva agli stagni, attaccate con un filo ai sassi, e il vento le scuote. (167)

Questi due passi aggiungono due elementi importanti all'associazione tra i fantasmi-pupazzi e la polarità 'pieno/vuoto'. Da un lato, al polo della vuotezza corrisponde la *perdita di identità* (l'«uomo vuoto» ha «perso se stesso», e tale perdita si concretizza, nel caso di Null Achtzehn, nella perdita del nome); dall'altro, alla vuotezza corrisponde una totale passività, che lascia gli internati completamente soggetti all'azione di forze a loro esterne, come involucri di insetti scossi dal vento. Entrambi questi elementi si ritrovano, stavolta insieme, in un altro passo di poco successivo, sempre nel capitolo «Ka-Be»:

Quando questa musica suona, noi sappiamo che i compagni, fuori nella nebbia, partono in marcia come automi; *le loro anime sono morte e la musica li sospinge, come il vento le foglie secche*, e si sostituisce alla loro volontà. Non c'è più volontà: ogni pulsazione diventa un passo, una contrazione riflessa dei muscoli sfatti. I tedeschi sono riusciti a questo. Sono diecimila, e sono una sola grigia macchina; sono esattamente determinati; non pensano e non vogliono, camminano. (174-175)

Di nuovo, il senso di passività degli internati viene descritto attraverso una similitudine col mondo naturale (il vento che sospinge le foglie secche); di nuovo viene tematizzata la perdita di identità, ora scomposta in alcuni dei suoi elementi costitutivi (la volontà e il pensiero) e associata alla trasformazione da uomo a entità inanimata («come automi», «e sono una sola grigia macchina»). Sembra dunque che i fantasmi che fanno la loro comparsa in «Sul fondo» siano molto più strettamente legati all'attivazione di polarità semiotiche come pieno/vuoto e realtà/simulacro che non della più letterale polarità vivo/morto,¹⁴ la cui presenza è invece molto evidente nel capitolo precedente, «Il viaggio». Il tragitto in treno verso Monowitz viene infatti costruito come una vera e propria transizione dalla vita alla morte, come un'uscita dal dominio ontologico dei vivi: «Ci dicemmo allora, nell'ora della decisione, *cose che non si dicono fra i vivi*. Ci salutammo, e fu breve; *ciascuno salutò nell'altro la vita*. Non avevamo più paura» (146). Da qui in avanti, l'associazione fra i deportati-

¹⁴ Con l'unica eccezione del riferimento alle anime «morte» degli internati-automati.

internati e i morti si fa tuttavia sparuta e meno univoca. In apertura del capitolo «Sul fondo», ossia all'inizio della trasformazione di Levi da essere umano a internato, la similitudine fra tale trasformazione e la morte viene ribadita, salvo poi essere immediatamente negata:

Questo è l'inferno. Oggi, ai nostri giorni, l'inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi stare in piedi, e c'è un rubinetto che gocciola e l'acqua non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente. Come pensare? Non si può più pensare, è *come essere già morti*. Qualcuno si siede per terra. Il tempo passa goccia a goccia. *Non siamo morti*; la porta si è aperta ed è entrata una SS, sta fumando. (149)

Sempre in «Sul fondo», in un punto successivo all'evocazione dei «fantasmi intravisti ieri sera», il Lager viene definito «la casa dei morti» (157). Più avanti, davanti ai *Muselmänner*, l'indecisione tra vita e morte si fa assoluta: «Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla» (209). Più avanti ancora, Levi definisce la schiera degli internati, di cui lui stesso fa parte, solo per litote: «Si rendono conto della prova grottesca e assurda che ci viene richiesta, a noi *non più vivi*, noi già per metà dementi nella squallida attesa del niente?» (219). Questa esitazione è del resto perfettamente coerente con le riflessioni portate avanti fin qui relativamente alla polarità pieno/vuoto: se uno dei tratti definitivi essenziali dei fantasmi-pupazzi è la perdita di identità, come può il narratore-protagonista assegnare loro una categoria identitaria forte come 'vivo' o 'morto'? Si pensi, per contrasto, alla descrizione dei soldati russi che, all'inizio della *Tregua*, raggiungono Monowitz: «A noi parevano *mirabilmente corporei e reali*, sospesi (la strada era più alta del campo) sui loro enormi cavalli, fra il grigio della neve e il grigio del cielo, immobili sotto le folate di vento umido minaccioso di disgelo» (T, I: 310). Questi soldati «corporei e reali» si situano all'estremo opposto rispetto all'apparenza spettrale e alla condizione simulacrale degli internati: laddove questi sono vittime passive di agenti esterni al pari di foglie agitate dal vento, i soldati sono entità assolutamente attive e padrone delle loro azioni, capaci di rimanere «immobili sotto le folate di vento».

I fantasmi che abitano il Lager di *Se questo è un uomo* sono dunque associati non solo e non tanto alla morte, quanto piuttosto allo *svuotamento* morale ed esistenziale. In altre parole, essi possono essere interpretati non solo e non tanto nei termini della polarità vita/morte, quanto piuttosto nei termini delle polarità pieno/vuoto e reale/simulacro. Da tali polarità dipende del resto anche l'unico altro riferimento diretto ai fantasmi in *Se questo è un uomo*, che fin qui non è stato menzionato. Si trova nel capitolo intitolato «Le nostre notti» e associa chiaramente i fantasmi al mondo onirico: «non appena gli occhi si richiudono, ancora una volta percepiamo il nostro cervello mettersi in moto al di fuori del nostro volere; picchia e ronzia, incapace di riposo, *fabbrica fantasmi e segni terribili*, e senza posa li disegna e li agita in nebbia grigia sullo schermo dei sogni» (SQU, I: 184). Se lo statuto simulacrale e fantasmatico di queste visioni è rinforzato dai riferimenti alla nebbia e

al disegno – ossia alla *riproduzione* di qualcosa tramite segni –, va notato che la loro collocazione in un contesto onirico ne ribalta paradossalmente il portato ontologico, giacché il sogno rappresenta notoriamente, per Levi, una dimensione in cui ha luogo un temporaneo ma spaventoso e dolorosissimo rovesciamento fra il reale e l'irreale. Quando gli internati sognano di mangiare, i cibi non solo «si vedono [...] ma si sentono in mano, distinti e concreti, se ne percepisce l'odore ricco e violento» (183). Nel sogno dentro il sogno che chiude *La tregua*, tutti gli eventi successivi alla liberazione di Monowitz diventano fantasmi irreali e lo spazio-tempo del Lager rimane l'unica dimensione *davvero* reale. Questi fantasmi onirici confermano dunque l'interpretazione dei «fantasmi intravisti ieri sera», seppur situati in un contesto eccezionale qual è, per Levi, quello del sogno.

Questa lettura in termini di pieno/vuoto e realtà/simulacro permette di analizzare i «civili fantasmi cartesiani» che inaugurano il racconto di *Se questo è un uomo* non già in ironica opposizione rispetto ai successivi «fantasmi intravisti ieri sera», ma proprio alla luce di questi – si ricordi peraltro che, in termini filologici, i secondi sono cronologicamente antecedenti ai primi. Cosa implica, dunque, guardare ai «civili fantasmi cartesiani» da questa prospettiva? In altre parole, e più concretamente: cosa comporta, sul piano dei significati, associare Cartesio e l'aggettivo «civile» a vuote entità simulacrali sprovviste di un sufficiente grado di realtà?

4. *Il fantasma di Cartesio*

Come si è visto sopra, secondo lo stesso Levi i «civili fantasmi cartesiani» indicano «sogni e propositi forse mal realizzabili, ma non confusi, bensì razionali e logici» (SQU, «Note all'edizione scolastica», I: 1409). Per proporre una risposta più articolata alle domande poste sopra, è tuttavia necessario ampliare il campo di indagine ad altri luoghi dell'opera leviana. Pur correndo il rischio di schiacciare uno sull'altro testi prodotti a grande distanza di tempo, l'analisi che segue consentirà di identificare una componente di lunghissima durata del pensiero leviano che riguarda il suo rapporto con Cartesio, nume tutelare del razionalismo occidentale, e dunque con l'idea stessa di razionalità.

Inizio dall'aggettivo 'civile/civili'. Al di là di possibili rimandi alla filosofia di Vico ipotizzati da Cavaglion (in Levi, 2012: 161), l'aggettivo ricorre spesso in *Se questo è un uomo* a indicare, in linea generale, una persona che aderisce ai valori della 'civiltà', intesi come gli assunti di base che regolano il vivere sociale umano e che Levi considera sostanzialmente universali e innati.¹⁵ Si ha così il «ragazzo dal vestito

¹⁵ Si legga a questo proposito, oltre al passo dai *Sommersi e i salvati* citato nella premessa, il seguente brano tratto dal capitolo «I sommersi e i salvati» di *Se questo è un uomo*: «Noi non crediamo alla più ovvia e facile deduzione: che l'uomo sia fondamentalmente brutale, egoista e stolto come si comporta quando ogni sovrastruttura civile sia tolta, e che lo "Häftling" non sia dunque che l'uomo senza inibizioni. Noi pensiamo piuttosto che, quanto a questo, null'altro si può concludere, se non che di fronte al bisogno e al disagio fisico assillanti, molte consuetudini e molti istinti sociali sono ridotti al silenzio» (SQU, I: 206).

a righe, dall'aria abbastanza civile, piccolo, magro e biondo» (SQU, I: 154) che i neo-internati, appena arrivati alla loro baracca, tempestano di domande; Walter Bonn, «un olandese civile e abbastanza colto» (175), che presta a Levi un coltello per tagliare il pane; o la «ripugnanza dalla brutalità gratuita» che rende i greci nel Lager «il nucleo nazionale più coerente, e, sotto questi aspetti, più civile» (200). Si potrebbero proporre molti altri esempi. È importante notare come le caratteristiche che rendono una persona 'civile' emergano soprattutto per opposizione rispetto alla struttura e ai comportamenti del Lager, che della civiltà rappresentano per Levi il rovescio. In questo senso, l'autore tocca il punto più lontano dalla civiltà dopo l'abbandono di Monowitz da parte dei tedeschi: «Noi giacevamo in un mondo di morti e di larve. L'ultima traccia di civiltà era sparita intorno a noi e dentro di noi» (276). Passo ora all'aggettivo 'cartesiano'. In almeno un'occorrenza, 'cartesiano' è un semplice sinonimo di 'razionale e logico', come suggerito da Levi nell'appendice a *Se questo è un uomo*. Nel racconto «Cromo», completato nel 1973, Levi ha a che fare con una vernice soggetta a *impolmonimento*,¹⁶ ed elabora un metodo per risolvere il problema «attingendo alla buona chimica inorganica, *lontana isola cartesiana*, paradiso perduto per noi pasticcioni organisti e macromolecolisti» (SP, I: 976). Se in questa occasione Cartesio viene giocosamente evocato come nume tutelare di una branca della chimica in cui vigono razionalità e logica e in cui, di conseguenza, non si combinano pasticci,¹⁷ in almeno altri due luoghi dell'opera leviana il filosofo fa la sua comparsa in modi assai più seri nel tono e complessi nella struttura. Il primo è il racconto «Un testamento» (scritto nel 1977 e raccolto in *Lilít e altri racconti*), in cui, fra le osservazioni che il cavadenti protagonista trasmette al figlio, si legge: «È probabile che quel sapiente francese di cui mi sfugge il nome, e che affermava di essere certo di esistere in quanto era sicuro di pensare, non abbia sofferto molto in vita sua, poiché altrimenti avrebbe costruito il suo edificio di certezze su una base diversa. Infatti, spesso chi pensa non è sicuro di pensare [...]. Ma invece chi soffre sí, chi soffre non ha dubbi mai, *chi soffre è ahimè sicuro sempre, sicuro di soffrire ed ergo di esistere*» (LAR, II: 362-363). Il secondo passo si trova nei *Sommersi e i salvati* e, più precisamente, nella sezione dedicata alle tesi di Jean Améry¹⁸ circa i differenti processi attraverso cui i filosofi da una parte, e le persone 'comuni' dall'altra, potevano giungere ad accettare la loro condizione di internati nel Lager: «Anche il filosofo, dice Améry, poteva arrivare all'accettazione, ma per una strada più lunga. Poteva accadergli di infrangere la barriera del senso comune, che gli vietava di tenere per buona una realtà troppo feroce; poteva infine ammettere,

¹⁶ «[I]n certe condizioni, certe vernici da liquide diventano solide, con la consistenza appunto del fegato o del polmone, e sono da buttar via» (SP, I: 972).

¹⁷ Si potrebbe anche leggere in questo passo un riferimento a Cartesio come filosofo 'maestro e possessore della natura', parafrasando un celebre passo del *Discours de la méthode*: «au lieu de cette philosophie spéculative qu'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, et de tous les autres corps qui nous environnent, [...] nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme *maîtres et possesseurs de la nature*» (Descartes, 1987: 61-62).

¹⁸ Su Levi e Améry si vedano, tra gli altri, Henry (2005) e il recente Piorkowski (2022).

vivendo in un mondo mostruoso, che i mostri esistono, e che *accanto alla logica di Cartesio esisteva quella delle SS*» (SES, II: 1237). In questo secondo passo, la logica di cui Cartesio si fa rappresentante appare come la logica che naturalmente governa i comportamenti umani – e, per estensione, la ‘civiltà’ tutta –, in quanto profondamente legata al «senso comune». Per arrivare a prendere atto del fatto che, come dimostra il Lager, la logica cartesiana non è l’unica cui l’umanità può votarsi, il filosofo deve commettere una vera e propria violenza (intellettuale) contro se stesso. Da un lato, questo passo permette di stabilire come, nel pensiero leviano, la logica cartesiana sia intimamente connessa con l’idea stessa di ‘civiltà’, in un legame di complicazione non diverso da quello che vige fra ontologia e morale. Vale allora l’interpretazione di Mengoni (2015) esposta sopra, secondo la quale, nell’espressione «civili fantasmi cartesiani», i due aggettivi si risolverebbero, almeno in parte, l’uno nell’altro: i fantasmi sono civili perché cartesiani e cartesiani perché civili. Dall’altro lato, tuttavia, i passi da «Un testamento» e *I sommersi e i salvati* dimostrano come Levi chiami in causa la logica di Cartesio soprattutto per opposizione. Nonostante essa sia la logica ‘naturale’, la sua unica utilità pare quella di fungere da pietra di paragone nella concettualizzazione di *qualcosa che cartesiano non è*, ossia la logica (o meglio l’anti-logica) delle SS, da una parte, e un’ontologia fondata non già sul *cogito*, bensì sulla sofferenza,¹⁹ dall’altra.

Sulla base di queste riflessioni, è possibile attribuire all’espressione «civili fantasmi cartesiani» un significato assai più vasto e profondo di quanto abbiano fatto sia la critica leviana che lo stesso Levi. Questi fantasmi rimandano non solo (e non tanto) a un insieme di «sogni e propositi» (SQU, «Note all’edizione scolastica», I: 1409), bensì all’intero universo filosofico-morale che definiva il pensiero e le azioni di Levi prima della deportazione – universo che, a partire dal viaggio in treno verso Monowitz, si è rapidamente svuotato di realtà e consistenza, fino a diventare nient’altro che un mondo di simulacri vuoti, *ossia di fantasmi*. Il mondo cartesiano e civile non può allora che rimanere un paradiso perduto – si ricordi la «lontana isola cartesiana» di «Cromo» –, forse *il paradiso perduto della giovinezza prima della deportazione*. Si pensi, a questo proposito, alle parole pronunciate da Gedale in *Se non ora, quando?*: «E tieni bene a mente che io credo in tre cose soltanto, alla vodka, alle donne e al parabellum. Una volta credevo anche nella ragione, ma adesso non più» (SNOQ, II: 535). Dopo il Lager, Cartesio e la sua logica civile non possono che rappresentare una presenza oppositiva, passiva, residuale, efficace solo come termine di paragone per comprendere ciò che davvero conta comprendere: che l’essere si fonda sulla sofferenza e che la logica e la razionalità possono venire modellate in forme incredibilmente lontane da quelle cartesiane. Per descrivere questo secondo insieme di fenomeni, Belpoliti e Gordon definiscono il mondo concentrazionario «as a combination of extreme rationality – the brutal efficiency and demonic patterns of

¹⁹ Si vedano, su questo secondo punto, le affermazioni importanti di Ghelli il quale, tramite le riflessioni di Charlotte Ross (2011) sulla natura profondamente incarnata (nel senso dell’inglese *embodied*) dell’esperienza secondo Levi, identifica in quest’ultimo una «vocazione anti-cartesiana che [...] lo avvicina a Bayle» (Ghelli, 2020: 172).

complicity in the Nazi administration of the camps – and extreme unreason, what he [Levi] calls in *The Drowned and the Saved* the ‘uselessness’ or redundancy, even absurdity at the heart of Nazi violence» (2007: 58). Intrappolati da questa combinazione di razionalità e *unreason* stanno i fantasmi-pupazzi del Lager. Esiliati e svuotati di significato a causa di essa, stanno i fantasmi cartesiani.

5. *La revenante di Staryje Doroghi*

Interrogarsi sulla presenza dei fantasmi nell’opera di Levi dalla prospettiva del fantastico e, più in generale, dei modi non realistici, non può non indurre a sollevare, anche solo per gioco, questa domanda: se Gordon (2017) ha dimostrato che esiste un ‘Levi magico’, esisterà anche un ‘Levi gotico’?

Se fin qui sono stati analizzati processi di fantasticizzazione relativamente complessi, in cui la figura del fantasma si fa portatrice di un insieme di significati piuttosto stratificato, per ricostruire i quali è stata necessaria una ricognizione ad ampio raggio dell’opera leviana, vorrei ora concludere analizzando un caso di fantasticizzazione preso dalla *Tregua*, allo stesso tempo più localizzato e più direttamente riconducibile, pur con tutti gli aggiustamenti del caso, alle figure del fantasma e del *revenant* per come vengono concettualizzate nel gotico, nella *ghost story* classica o nel fantastico ottocentesco. In questi generi, come è noto, fantasmi e *revenants* sono solitamente entità soprannaturali che, violando la barriera ontologica che separa la vita dalla morte, ritornano o riemergono dal passato – spesso un passato spiacevole, che si considerava finalmente dimenticato o superato –, causando un turbamento profondo tra i vivi. Nelle storie di fantasmi, come scriveva già nel 1977 Julia Briggs in una monografia classica sulla *ghost story* anglosassone, ci sono motivi e dinamiche precise che determinano il ritorno di una persona morta nel mondo dei vivi: «If a ghost walks, it is because its owner has not been buried with due ceremony, because he has to atone for some great sin, or perhaps to warn, or provide information concealed during life – like the existence of a second will or buried treasure, for instance. [...] Thus the behaviour of the traditional ghost resembles that of a restless sleeper whose bed is uncomfortable or who is troubled by guilt or an unfulfilled obligation» (15-16). Alla luce di queste osservazioni, l’incontro di Levi con Flora nella *Tregua* ripropone, in forma fantasticizzata, le dinamiche narrative che di norma regolano l’incontro con un classico fantasma sette-ottocentesco, senza tuttavia quell’impalcatura di ragioni e scopi descritta da Briggs: l’‘apparizione’ di Flora è fugace e puramente casuale, e per questo ancora più inquietante.

Siamo in uno dei capitoli ambientati a Staryje Doroghi, significativamente intitolato «Vacanza», ossia in una situazione radicalmente diversa rispetto a quella da cui erano emersi i fantasmi analizzati nei paragrafi precedenti. Nel contesto delle peripezie che portano Levi da Monowitz a Torino, lo stallone di tre mesi nella località russa rappresenta infatti un momento cruciale di relativa serenità e di trasformazione

positiva: il narratore-protagonista e i suoi compagni di viaggio tornano a godere appieno del contatto col mondo naturale, che l'esperienza concentrazionaria aveva drammaticamente sospeso; l'umanità variegata ed esotica che transita per gli immensi spazi russi trasmette un senso di rinnovamento e di opportunità – il senso che la vita, interrotta dal Lager, possa in qualche modo rimettersi in movimento; da ultimo, con la 'mattanza' dei cavalli descritta alla fine del capitolo «Il bosco e la via», si placa finalmente in Levi e compagni il terribile e onnipresente senso di fame che era diventato sinonimo dell'esperienza stessa del Lager. In questo contesto di trasformazione e di non spiacevole limbo, la barriera che separa il reale dal finzionale sembra diventare più porosa, e il tono della narrazione vira più volte verso il fiabesco: la Casa Rossa in cui Levi e compagni sono acquarterati è «piena di misteri e di trabocchetti come un castello di fate» (T, I: 418); Levi si smarrisce nel bosco che circonda la Casa Rossa, apprendendo così che «il rischio di “perdersi nel bosco” non esiste solo nelle fiabe» (418-419); andare a visitare le due donne tedesche che abitano in una casamatta nel bosco è un'alternativa al celibato «ricca di un fascino complesso», cui contribuisce in maniera determinante «lo scenario fiabesco-esotico di quegli incontri» (420). È precisamente in questa atmosfera che Levi incontra «una ragazza piccola e bruna, sui venticinque anni, dall'aria casalinga, sottomessa e trasognata» (432). L'autore non la riconosce immediatamente, ma l'incontro genera in lui un turbamento tanto indefinito quanto complesso: «in modo vago eppure insistente, a quella immagine femminile ricollegavo un nodo di sentimenti intensi: di ammirazione umile e lontana, di riconoscenza, di frustrazione, di paura, perfino di astratto desiderio, ma principalmente di angoscia profonda e indeterminata» (432). Poche frasi dopo, tutto si fa immediatamente chiaro: «Flora!». In una sorta di rovescio inquietante della *madeleine* proustiana, nel riconoscere questa *revenante* Levi viene travolto dal peso di tutto il passato di cui essa si fa portatrice: «La reminiscenza nebulosa prese corpo bruscamente, si coagulò in un quadro preciso, definito, ricco di particolari di tempo e luogo, di colori, di stati d'animo retrospettivi, di atmosfera, di odori. Era Flora, quella: l'italiana delle cantine di Buna, la donna del Lager, oggetto dei sogni miei e di Alberto [...], simbolo inconsapevole della libertà perduta e non più sperata» (432). Del *revenant* 'classico' Flora presenta almeno un aspetto fondamentale: la fissità materiale ed esistenziale, che è ancora il fantasma a certi luoghi (di solito, nella *ghost story* anglosassone, una casa) e a certe azioni. Nel caso di Flora, il luogo sono le cantine di Buna e l'azione è spazzare i pavimenti: «Spazzava tutto il giorno, straccamente, senza scambiare parola con nessuno, senza sollevar gli occhi dalla ramazza e dal suo lavoro senza fine» (432). Il suo legame quasi quintessenziale con le cantine di Buna sembra addirittura rendere Flora una sorta di presenza ctonia: «Sembrava che nessuno si curasse di lei, e lei, *quasi temesse la luce del giorno*, saliva il meno possibile ai piani superiori: spazzava interminabilmente le cantine, da cima a fondo, e poi ricominciava, come una sonnambula» (432-433); poco più avanti, la donna viene inoltre descritta come impaurita da «quel mondo straniero e incomprensibile che la aveva strappata dal suo

paese, le aveva cacciato una scopa in mano, e l'aveva relegata sotto terra, a spazzare pavimenti già cento volte spazzati» (433). Significativamente, tra gli effetti che Flora provoca nel Lager sul narratore-protagonista e su Alberto, il più doloroso è quello di renderli nuovamente coscienti della loro condizione di fantasmi, di «pupazzi miserabili e sordidi», proprio come nella scena analizzata sopra: «Eravamo divenuti improvvisamente consapevoli del nostro aspetto miserabile, e ne soffrivamo» (433). Per questo, dopo aver riconosciuto Flora, Levi decide di non farsi riconoscere a sua volta: «Di fronte a *quei fantasmi*, al me stesso di Buna, alla donna del ricordo e alla sua reincarnazione, mi sentivo cambiato, intensamente “altro” [...] Flora, invece, non era cambiata» (433-434). Agli occhi di Levi, la Flora di Buna e la Flora di Staryje Doroghi sono due persone diverse, poiché provengono da quelli che per l'autore sono, a tutti gli effetti, due mondi diversi, separati da una faglia ontologica netta (si vedano le riflessioni fatte sopra, nella premessa). Nel valicare la soglia che separa il mondo del Lager dal mondo al di fuori di esso, Flora porta con sé tutti i fantasmi di Monowitz, che Levi decide di non condividere con lei proprio perché la fissità che la contraddistingueva nelle cantine di Buna continua a contraddistinguerla ancora sul piano esistenziale: proprio come un fantasma, non è cambiata e non può cambiare.

6. Conclusioni

Si è cercato in questo articolo di rileggere alcuni luoghi ben noti dell'opera realista leviana a partire dai richiami espliciti e significativi ai modi del fantastico – e, più precisamente, al dominio della spettralità – che tali luoghi presentano. Concludo tentando di abbozzare una risposta alla domanda da cui implicitamente dipendono tutte le analisi proposte finora: quale funzione ricoprono gli spettri – e, più in generale, il ‘lessico fantastico’, con la terminologia di Belpoliti e Gordon (2007) – nel realismo leviano? Si potrebbe affermare che il lessico fantastico ricopre una funzione non dissimile da quella del lessico magico identificato da Gordon, ossia quella di fornire uno «strato nuovo dell'ermeneutica» (2017: 485) che medi i rapporti fra presente e passato, razionale e irrazionale (o, più precisamente, fra razionalità e *unreason*), concretezza e astrazione, reale e irreali. Quest'ultima dicotomia assume particolare rilevanza se osservata attraverso la riflessione di Barengi, secondo il quale «[n]el caso dei reduci dal Lager [...] l'elementare prerequisito della volontà che le parole corrispondano ai fatti accaduti è complicato da un inquietante risvolto. Le esperienze estreme, oggetto della rievocazione memoriale, sono suscettibili di apparire, agli occhi stessi di chi scrive, irreali» (2019: 182). Barengi parla a questo proposito di «clivaggio memoriale»: «Chiamato a connettere presente e passato – *quel* passato – il discorso è sottoposto a una sollecitazione del tutto inusuale: perciò s'incrina, rischia di cedere, di sfaldarsi» (182; corsivo nell'originale). Il lessico fantastico potrebbe essere letto, da questa prospettiva, come la risposta a tale sollecitazione del discorso, risposta che chiama in causa il fantastico proprio per

impedire che il discorso testimoniale-realista si sfaldi. In conclusione, il lessico fantastico contribuisce non solo e non tanto a – per usare un’espressione molto frequente negli studi leviani – ‘dire l’indicibile’, quanto piuttosto a dire ciò che, a causa del clivaggio memoriale, resiste all’analisi e alla razionalità. Si tratta dunque di un altro aspetto della «volontà caparbia» di Levi, già identificata da Cases, «di non arrendersi a un mondo assurdo e di “farsene una ragione”, nei limiti in cui la ragione può ritrovarsi in un’immagine così atrocemente deformata di se stessa» (1997: 16). Nel contesto del lessico fantastico, entità per definizione ibride e intermedie come i fantasmi ben si prestano a rappresentare personaggi e situazioni che risultano dall’ibridazione mostruosa di razionalità e *unreason*.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BALDASSO, Franco (2007): *Il cerchio di gesso: Primo Levi narratore e testimone*, Pendragon, Bologna.
- BARENGHI, Mario (2011): «Primo Levi, Silvio Pellico e la Demolizione del “tu”», *Belfagor*, 66, 1, 31 gennaio, pp. 47-61.
- (2019): «Perché crediamo a Primo Levi?», in Fabio Levi e Domenico Scarpa (a cura di), *Lezioni Primo Levi*, Mondadori, Milano, pp. 179-210.
- BELPOLITI, Marco (2019): *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano.
- BELPOLITI, Marco, e GORDON, Robert S.C. (2007): «Primo Levi’s Holocaust Vocabularies», in Robert S.C. Gordon (a cura di), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 51-66.
- BLANCO, María del Pilar, e PEEREN, Esther (eds.) (2013a): *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury/Continuum, New York.
- (2013b): «Introduction: Conceptualizing Spectralities», in María del Pilar Blanco ed Esther Peeren (eds.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury/Continuum, New York, pp. 1-27.
- BRIGGS, Julia (1977): *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*, Faber, London.
- CAILLOIS, Roger (1975): *Obliques, précédé de Images, images...*, Stock, Paris.
- CASES, Cesare (1997): «L’ordine delle cose e l’ordine delle parole», in Ernesto Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un’antologia della critica*, Einaudi, Torino, pp. 5-33.
- CASSATA, Francesco (2016): *Fantascienza?*, Einaudi, Torino.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- DESCARTES, René (1987): *Discours de la méthode*, Vrin, Paris.
- DESTEFANI, Sibilla (2017): *L’anticiviltà. Il naufragio dell’Occidente nelle narrazioni della Shoah*, Mimesis, Milano.
- DI FAZIO, Angela (2012): *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei*

racconti di Primo Levi, ETS, Pisa.

FERME, Valerio (2001): «Translating the Babel of Horror: Primo Levi's Catharsis through Language in the Holocaust Memoir *Se questo è un uomo*», *Italica*, 78, 1, Spring, pp. 53-73.

FRANK, Anne (2019): *Diario. Le stesure originali*, introduzione di Alberto Cavaglion, Mondadori, Milano.

GENTILE, Giovanni (1966): *Cartesio e Vico*, in Giovanni Gentile, *Studi vichiani*, terza edizione riveduta e ampliata, a cura di Vito A. Bellezza, Sansoni, Firenze, pp. 399-405.

GHELLI, Simone (2020): «Primo Levi e Pierre Bayle. "Soffro dunque sono": una lettura dei moderni», in Gianluca Cinelli e Robert S.C. Gordon (a cura di), *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*, Peter Lang, New York, pp. 161-178.

GORDON, Robert S.C. (2017): «Primo Levi e il pensiero magico», in Mario Barenghi, Marco Belpoliti, Anna Stefi (a cura di), *Primo Levi, marcos y marcos*, Milano, pp. 484-493.

— (2022): «Primo Levi e Dante tra cosmologia e cosmogonia», Apollo-University of Cambridge Repository, Cambridge,

<https://www.repository.cam.ac.uk/bitstreams/44318f29-8237-40b9-a65c-63ecdc76a38b/download> [ultimo accesso 09.12.2023].

GRASSANO, Giuseppe (1996): «La "musa stupefatta". Note sui racconti fantascientifici», in Ernesto Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Einaudi, Torino, pp. 117-147.

HENRY, Anne (2005): *Shoah et témoignage. Levi face à Améry et Bettelheim*, L'Harmattan, Paris.

LAZZARIN, Stefano (2000): *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari.

— (2008): «Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di 'fantastico'», *Italianistica*, XXXVII, 2, maggio-agosto, pp. 49-67.

LEVI, Primo (2012): *Se questo è un uomo. Edizione commentata*, a cura di Alberto Cavaglion, Einaudi, Torino.

— (2016): *Opere complete*, 2 volumi, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino.

LIMA, Eleonora, MAIOLANI, Michele, MALVESTIO, Marco (2023): «Introduzione. La fantascienza di Primo Levi», *Enthymema*, 33, pp. 2-7,

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/21417> [ultimo accesso 09.12.2023].

MATTIODA, Enrico (2011): *Levi*, Salerno Editrice, Roma.

MENGONI, Martina (2015): «Primo Levi, autoritratti periodici», *Allegoria*, XXVII, 71-72, gennaio-dicembre, pp. 141-164.

MOTTA, Attilio (2022): «Titanio», in Fabio Magro e Mauro Sambi (a cura di), *Il sistema periodico di Primo Levi: letture*, Padova University Press, Padova, pp. 199-218.

ORLANDO, Francesco (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, prefazione di Thomas

Pavel, Einaudi, Torino.

OWENS, Susan (2019): *The Ghost: A Cultural History*, Tate Publishing, London.

PIORKOWSKI, Christoph D. (2022): *Erzählen vom Unaussprechlichen. Über Leben und Werk von Primo Levi und Jean Améry*, Metropol, Berlin.

PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.

PUGLIA, Ezio, FUSILLO, Massimo, LAZZARIN, Stefano, MANGINI, Angelo M. (a cura di) (2018): *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna.

ROSS, Charlotte (2011): *Primo Levi's Narratives of Embodiment: Containing the Human*, Routledge, New York.

TESIO, Giovanni (1991): «Su alcune giunte e varianti di *Se questo è un uomo*», in Giovanni Tesio, *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento. Da Giovanni Faldella a Primo Levi*, Bulzoni, Roma, pp. 173-196.

VALABREGA, Paola (1989): «*Il segreto del cerchio. La percezione del tempo nell'opera di Primo Levi*», *La Rassegna Mensile di Israel*, 55, 2-3, maggio-dicembre, pp. 281-287.

VICO, Giambattista (1977): *La scienza nuova*, introduzione e note di Paolo Rossi, Rizzoli, Milano.

ZANGRANDI, Silvia (2022): «Primo Levi e la scommessa neofantastica», in Elisa María Martínez Garrido e Francisco Javier Fernández Vallina (a cura di), *Primo Levi (1919-2019): memoria y escritura*, Guillermo Escolar Editor, Madrid, pp. 153-182.

ZANGRILLI, Franco (2020): *Spazi neofantastici. Racconti di Primo Levi*, Metauro, Pesaro.