

Primo Levi, autoritratti periodici

Martina Mengoni

1.

Io sono diviso in due metà. Una è quella della fabbrica, sono un tecnico, un chimico. Un'altra, invece, è totalmente distaccata dalla prima, ed è quella nella quale scrivo, rispondo alle interviste, lavoro sulle mie esperienze passate e presenti. Sono proprio due mezzi cervelli. È una spaccatura paranoica (come quella credo, di un Gadda, di un Sinigalli, di un Solmi). E sono due parti di me stesso talmente separate che sulla prima, quella della fabbrica, non riesco nemmeno a lavorarci su con la penna e con la fantasia. Ho tentato di fare dei racconti sulla mia vita di fabbrica. Sono i peggiori. No. Non ci riuscirò mai, ne sono sicuro. È l'altro mio mondo che si realizza nei miei libri. Quello che comprende le mie esperienze giovanili, la discriminazione razziale, i miei tentativi di non differenziarmi dai miei compagni di scuola, poi il mio recupero della tradizione ebraica (ebraismo opposto a fascismo, come libertà a terrore, perché scoprii anche che molti principi di libertà sono ben dentro la sostanza della tradizione ebraica più pura) e la guerra partigiana, infine il Lager e l'aver scritto di questa mostruosa distorsione dell'umano.¹

È il 4 gennaio 1966. Primo Levi è intervistato da Edoardo Fadini sulle colonne de «l'Unità» in occasione della messa in scena, al Teatro delle Dieci di Torino, di tre atti unici da lui composti: *La bella addormentata nel frigo*, *Il Versificatore* e *Il sesto giorno*.² In questa intervista, Levi descrive la cesura che lo caratterizza, accennando a racconti sulla vita di fabbrica che «sono i peggiori». Per quanto ci è noto, si tratta di due testi giovanili pubblicati in quotidiani di sinistra: *Maria e il cerchio* («L'Italia Socialista», 19 settembre 1948, non un vero e proprio racconto «di fabbrica», ma certo un racconto «di lavoro») e *Turno di notte* («l'Unità», edizione piemontese, 31

1 E. Fadini, *Primo Levi si sente scrittore «dimezzato»* [intervista], in «l'Unità», 4 gennaio 1966, poi in P. Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 107.

2 Dopo pochi mesi i tre atti unici confluiranno nella raccolta *Storie naturali*, pubblicata per Einaudi con lo pseudonimo di Damiano Malabaila.

agosto 1950). A metà degli anni Sessanta, Levi sembra ancora patire la debolezza creativa di questa sua esperienza autobiografica. Dell'«altro mondo», quello che gli è letterariamente congeniale, la guerra partigiana e il Lager costituiscono solo gli ultimi due elementi. Prima vengono infatti le esperienze giovanili, che fino ad allora Levi aveva narrato in un solo racconto: *La carne dell'orso*, apparso su «Il Mondo» il 19 agosto 1961.

Sempre nel 1961, sulle colonne del mensile fiorentino «Il Ponte», Primo Levi recensiva *Il chimico* di Fabrizio de Santis (Vallecchi, 1959), una sorta di descrizione sociologica della vita dei chimici, in cui «il lettore è condotto in un rapido viaggio attraverso tutti i destini che il chimico può incontrare all'uscita dell'università». La recensione termina così:

Ci sarebbe piaciuto leggere (ma solo un chimico avrebbe potuto scriverne) delle esperienze fondamentali del ricercatore, il successo e l'insuccesso; dello stato d'animo esaltante, ilare, del chimico che segue una pista; della sua lotta quotidiana contro la materia inanimata, che egli percepisce come malvagia, chiusa, nemica, fino a che non abbia la ventura di trovare lo spiraglio in cui far leva, ed allora al buio segue la luce, al caos l'ordine.³

È la descrizione di un libro che a Levi sarebbe piaciuto leggere, ma soprattutto scrivere. *Il sistema periodico* uscirà nel 1975, quattordici anni dopo questa dichiarazione che ne rappresenta il programma *in nuce*. Nel libro entreranno anche *Maria e il cerchio* e *Turno di notte* (con i nuovi titoli *Titanio* e *Zolfo*): cioè, i due vecchi racconti di fabbrica, «i peggiori», così come entra *La carne dell'orso*, che a seguito di un'importante opera di revisione diventa *Ferro*.⁴ Confluiscono così nel *Sistema* entrambi i mondi che Levi teneva così nettamente distinti nell'intervista di nove anni prima con Fadini.

Nel 1961, *Il sistema periodico* era forse un progetto, già chiaro nell'intenzione generatrice, ma non nella struttura, tantomeno nella fattibilità editoriale. Levi ha individuato una possibile vena feconda; nulla di più. Al principio del 1966, pochi mesi prima che esca *Storie naturali*, ancora domina in lui lo scetticismo circa la possibilità che passato e presente, sogni giovanili e lavoro tecnico, convivano in un libro. Eppure solo due anni più tardi, in un'intervista con il suo traduttore croato Mladen Machiedo (pubblicata nel gennaio 1969 ma risalente al 28 ottobre 1968) Levi così risponde a una domanda sul prossimo libro:

3 P. Levi, *Il chimico di Fabrizio de Santis* [recensione a], in «Il Ponte», XVII, 2, febbraio 1961, p. 298. La recensione, mai raccolta in volume, è una recente scoperta del Centro Internazionale di Studi Primo Levi ed è stata pubblicata per la prima volta nello *Speciale Primo Levi* de «L'indice dei libri del mese», 10, 2015, pp. 15-18: p. 17, con un saggio introduttivo di Domenico Scarpa, *Senza precedenti di generazione in generazione* (*ivi*, p. 15).

4 Per un'analisi dettagliata di questo racconto del *Sistema periodico* si veda A. Baldini, *Commento ad un racconto di Primo Levi: «Ferro»*, in «Per leggere: i generi della lettura», 8, 2005, pp. 87-107.



L'ho iniziato. Sarà un libro sulle mie esperienze di chimico. All'infuori di queste, non ho più molto da dire. Il primo racconto descrive il mio amore giovanile per la chimica, anzi per l'alchimia; la chimica mi pare una cosa troppo evidente, priva di velo, di mistero.... Ho scritto un altro racconto su un atomo. L'ho letto a qualcuno. In generale l'hanno trovato noioso; è piaciuto invece agli scienziati, che è già un cattivo segno. Nella scienza ognuno ha avuto qualche avventura, anche se poi non ha scoperto nulla. È come la caccia. Si va a caccia, si spara, si uccide la belva o la belva scappa o si rimane uccisi.⁵

Il «primo racconto» è chiaramente *Idrogeno*; l'altro è *Carbonio*, in una probabile prima stesura (o seconda, o terza, visto che l'idea del racconto precede addirittura l'esperienza di Auschwitz; di certo non la stesura definitiva, nel cui testo è citato l'anno 1970). Quello che colpisce, nel raffronto tra questa intervista e quella con Fadini è che, nel giro di due anni, l'idea unificatrice del libro, la sua ossatura composta delle «esperienze di chimico», è ora ben presente, tanto che il libro si considera «iniziato».⁶ Oltre ai tre racconti giovanili già menzionati, non sappiamo quali altri fossero già scritti al momento dell'intervista con Machiedo; stando alla testimonianza d'autore, aver avviato il libro consisteva nell'aver scritto *Idrogeno* e abbozzato *Carbonio*.

La storia editoriale del *Sistema periodico* seguirà varie altre tappe fino a una lettera di Calvino (12 novembre 1974) in cui lo scrittore-editor di Einaudi conclude: «Insomma, secondo me adesso il libro c'è e ne sono molto contento».⁷

1966: insoddisfazione per i racconti di fabbrica, cesura netta con i racconti autobiografici della giovinezza; 1968: annuncio di un quarto libro sulle «esperienze di chimico». Nel mezzo, una misteriosa saldatura che vale la pena di provare a esplorare.

2.

Nel 1947, l'incipit del primo capitolo (*Il viaggio*) di *Se questo è un uomo*, nella prima edizione pubblicata da De Silva, così si presentava al lettore:

Alla metà del febbraio '44, gli ebrei italiani nel campo di Fossoli erano circa seicento; v'erano inoltre un centinaio di militari jugoslavi internati, ed alcuni altri stranieri considerati politicamente sospetti.

L'arrivo di un piccolo reparto di S. S. tedesche avrebbe dovuto far dubitare anche gli ottimisti; si riuscì tuttavia ad interpretare variamente questa

Primo Levi,
autoritratti
periodici

5 M. Machiedo, *La parola sopravviverà. Conversazione di Mladen Machiedo con Primo Levi*, in «Republika», Zagabria, XXV, 1, 1969, pp. 47-48.

6 Cfr. D. Scarpa, *Notes on the texts*, in P. Levi, *The Complete Works*, a cura di A. Goldstein, Liveright, New York, 2015, vol. III, pp. 2845-48.

7 I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 1256.

novità senza trarne la più ovvia delle conseguenze, in modo che, nonostante tutto, l'annuncio della deportazione trovò gli animi impreparati.⁸

Come è noto, *Il viaggio* è tra i capitoli che subiranno maggiori modifiche nell'edizione Einaudi 1958. Una delle principali aggiunte si trova proprio all'inizio del capitolo, cui si somma un'intera pagina che diverrà l'incipit di *Se questo è un uomo* nella nuova stesura. La trascivo integralmente:

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.

Non mi era stato facile scegliere la via della montagna, e contribuire a mettere in piedi quanto, nella opinione mia e di altri pochi amici di me poco più esperti, avrebbe dovuto diventare una banda partigiana affiliata a «Giustizia e Libertà». Mancavano i contatti, le armi, i quattrini e l'esperienza per procurarseli; mancavano gli uomini capaci, ed eravamo invece sommersi da un diluvio di gente squalificata, in buona e in mala fede, che arrivava lassù dalla pianura in cerca di una organizzazione inesistente, di quadri, di armi, o anche solo di protezione, di un nascondiglio, di un fuoco, di un paio di scarpe.

A quel tempo, non mi era stata ancora insegnata la dottrina che dovevo più tardi rapidamente imparare in lager, e secondo la quale primo ufficio dell'uomo è perseguire i propri scopi con mezzi idonei, e chi sbaglia paga; per cui non posso che considerare conforme a giustizia il successivo svolgersi dei fatti. Tre centurie della Milizia, partite in piena notte per sorprendere un'altra banda, di noi ben più potente e pericolosa, annidata nella valle contigua, irrupero in una spettrale alba di neve nel nostro rifugio, e mi condussero a valle come persona sospetta.⁹

Nel commentare le varianti tra i due testi, Giovanni Tesio attribuisce il nuovo incipit a «uno scarto di consapevolezza maggiore», e lo descrive pianamente come «racconto compendiaro di alcuni importanti antefatti».¹⁰ Alberto Cavaglion, nel suo recente commento a *Se questo è un uomo*, sottolinea il divario rispetto all'irruenza dell'attacco 1958;¹¹ Mario Barenghi ha invece esplorato la somiglianza di questo inizio con l'incipit de *Le mie pri-*

8 P. Levi, *Se questo è un uomo*, De Silva, Torino 1947, p. 11.

9 P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958, pp. 13-14.

10 G. Tesio, *Su alcune giunte e varianti di «Se questo è un uomo»*, in «Studi Piemontesi», novembre 1977, pp. 270-78; ora in Id., *Piemonte letterario dell'Otto-Novecento. Da Giovanni Faldella a Primo Levi*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 182-83.

11 P. Levi, *Se questo è un uomo*, edizione commentata a cura di A. Cavaglion, Einaudi, Torino 2012, pp. 160-61; nella sua analisi Cavaglion si rifà esplicitamente a C. Segre, *Lettura di «Se questo è un uomo»* [1988], in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di E. Ferrero, Einaudi, Torino 1997, pp. 68-69.



gioni di Silvio Pellico: «Il venerdì 13 ottobre 1820 fui arrestato a Milano e condotto a Santa Margherita». ¹²

Ciò che colpisce maggiormente, nel raffronto tra i testi 1947 e 1958, è l'entrata in scena, nel secondo, di un io che intende presentarsi, connotersi, situarsi. È un vero e proprio autoritratto incipitario che, dilazionando per un attimo il resoconto sulla vicenda partigiana e sulla cattura, delinea per brevi sintagmi la figura dell'autore-protagonista, dell'*agens* e insieme dell'*auctor*.

Primo Levi *agens* ha alcune caratteristiche precise: è innanzitutto un giovane colto e, pur trovandosi sulla soglia del Lager, è descritto ancora al di qua, nel mondo civile; ha ventiquattro anni e una serie di attributi psicologici e morali enunciati all'insegna della *diminutio*: «poco senno», «nessuna esperienza», «una decisa propensione [...] a vivere in un mio mondo scarsamente reale»; infine, la descrizione dell'universo socio-relazionale di riferimento assume i caratteri della solitudine, del distacco dalla realtà. La stessa esperienza della lotta partigiana è preannunciata da un giudizio su se stesso che esclude ogni possibile valore eroico: «Coltivavo un moderato e astratto senso di ribellione». In questa descrizione dell'uomo sul punto di entrare in Lager prevale un costrutto tipico della prosa leviana: quello delle «coppie aggettivali allotrie», messo in evidenza da Pier Vincenzo Mengaldo. ¹³ In questo caso, tali coppie favoriscono un andamento ancora più smorzato della narrazione, antidoto contro l'enfasi: le amicizie femminili sono «esanguì»; i fantasmi sono «cartesiani» (dunque razionalisti) ma sempre «civili», e sono civili perché razionalisti; entrambi gli aggettivi spazzano via ogni aura dal sostantivo, che casomai si richiama, ironicamente, alle ragazze esanguì evocate poco dopo – l'aggettivo non è solo un'allusione al carattere non carnale delle amicizie, ma rimanda anche alla descrizione che molto più tardi (*Zinco*, in *Il sistema periodico*) verrà fatta della compagna di studi Rita: «Era molto magra, pallida, triste e sicura di sé». ¹⁴ Il fattore ambientale delle leggi razziali aggrava questa condizione, rendendola addirittura un «regime di segregazione». Anche questa frase troverà eco in un racconto del *Sistema periodico*, stavolta in *Ferro*: «Da pochi mesi erano state proclamate le leggi razziali, e stavo diventando un isolato anch'io». ¹⁵ *Ferro* è il racconto di un'amicizia tra due isolati, Primo e Sandro Delmastro: una delle «sincere amicizie maschili» evocate nell'incipit di *Se questo è un uomo*.

Primo Levi,
autoritratti
periodici

12 M. Barengi, *Silvio Pellico e la concretizzazione delle prigioni*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchellini, ETS, Pisa 2008, pp. 43-56; Id., *Primo Levi, Silvio Pellico e la demolizione del "tu"*, in «Belfagor», LXVI, 31 gennaio 2011, pp. 47-61.

13 P.V. Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi. Un'antologia della critica*, cit., pp. 181-84.

14 P. Levi, *Il sistema periodico*, in Id., *Opere*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, vol. I, p. 769.

15 *Ivi*, p. 773.

Segue, all'autoritratto, la decisione di andare in montagna, descritta anch'essa in termini antieroiici; dominano negazioni, eufemismi e litoti: «Non mi era stato facile»; «mancavano i contatti, le armi, i quattrini e l'esperienza per procurarseli; mancavano gli uomini capaci»; «un diluvio di gente squalificata»; «una organizzazione inesistente»; per finire con una *climax* discendente che, elencando bisogni materiali, equivale a un giudizio sull'organizzazione e le motivazioni della lotta: necessità, dunque, «di quadri, di armi, o anche solo di protezione, di un nascondiglio, di un fuoco, di un paio di scarpe». Si tratta di un'anticlimax solo apparente: basti ripensare all'importanza che rivestirà (anzi, aveva rivestito, già nell'edizione 1947) la caccia a un buon paio di scarpe in Lager; e al greco Mordo Nahum de *La tregua*, che «a prima vista non presentava nulla di notevole, tranne le scarpe» e che sulle scarpe aveva costruito una delle sue massime inossidabili e sempiterni: «chi non ha scarpe è uno sciocco».¹⁶ La climax (in realtà dunque ascendente) che si arresta su un paio di scarpe lascia trapelare l'implicita arguzia di Levi che riprende e rilancia, proprio in incipit, uno dei temi del suo viaggio nell'aldilà concentrazionario.

Leggendo l'inizio dell'edizione 1947, si fa fatica a immaginare l'*agens* come un giovane ventiquattrenne solitario e isolato, con pochissime esperienze del mondo, avido di conoscenze scientifiche quanto a corto di quelle pratiche. Quando infine ci si imbatte in una prima persona – ed è una prima persona plurale¹⁷ – siamo alla fine della prima pagina, e per affermare una consapevolezza opposta e polare rispetto alla sprovvedutezza dell'io dichiarata nell'edizione 1958: «Soltanto una minoranza di ingenui e di illusi si ostinò nella speranza; noi avevamo parlato a lungo coi profughi polacchi e croati, e sapevamo che cosa voleva dire partire». Il passo è presente anche nella seconda edizione, collocato però dopo l'autoritratto incipitario, sicché finisce per esercitare una funzione contrastiva e residuale; viceversa nell'edizione 1947 l'autore, assumendo per la prima volta la prima persona, si presenta come un prigioniero disilluso e cosciente.

L'analisi di queste varianti rende pertinente un interrogativo: perché nel 1958 Primo Levi sente il bisogno di aggiungere il proprio autoritratto iniziale? Si dirà che l'attacco era effettivamente brusco, inadatto ad un pubblico nazionale che, tredici anni dopo la liberazione, non conoscesse le circostanze per cui un italiano, ebreo e partigiano, venisse catturato e

16 Si veda già in *Se questo è un uomo* [1947], e *La tregua*, in Id., *Opere*, cit., vol. I, pp. 233-234. L'altra massima di Mordo Nahum è forse anche più celebre: «Guerra è sempre».

17 Sull'uso della prima persona plurale in *Se questo è un uomo* si veda: N. La Fauci, L. Tronci, «Come diremo... noi soffrimmo e morimmo innumerevoli». Una ricognizione del NOI nel romanzo «*Se questo è un uomo*» di Primo Levi, in «Prometeo», XXXI, 122, giugno 2013, pp. 139-145, poi rielaborato in «*Se questo è un uomo*». *Chimica della quarta e della prima persona*, in *Prisma Levi*, a cura di H. Necker, ETS, Pisa 2015, pp. 61-94.



condotto ad Auschwitz. Ma è pur vero che Levi insiste molto sulle proprie «deficienze» giovanili, in modo quasi ostentato e senza il consueto *understatement*.

Si direbbe che all'autore stia a cuore non tanto descrivere il Primo Levi *agens*, quanto modulare quella che Cesare Segre definirebbe la «gamma tonale»¹⁸ del libro. Nel 1947, *Se questo è un uomo* era stato rifiutato – come dichiarato più volte da Natalia Ginzburg e dallo stesso Levi – perché nel clima euforico del primo dopoguerra non c'era posto per una storia di «sommersi». Mario Barenghi, nel rispondere alla domanda *perché crediamo a Primo Levi?*, conclude:

Levi non cede alla disperazione, ma non offre alcuna catarsi. Nessuna redenzione, nessun vero risarcimento è possibile: né in forma di comprensione esauriente, che disciolga l'evento in un concetto o in una teoria, né in forma di superamento storico o esistenziale, che renda giustizia alle vittime e quiete morale a superstiti e posteri.¹⁹

Primo Levi,
autoritratti
periodici

Nella sua seconda chance editoriale, Primo Levi volle che questa attitudine di «studio pacato dell'animo umano», senza odio ma anche senza redenzione, che aveva penalizzato una larga diffusione del libro undici anni prima, fosse il vero propulsore del testo. Per riuscirci c'era bisogno di impostare il tono fin dalla prima pagina, presentandosi al lettore sia in quanto *agens* che in quanto *auctor*. Vediamo la sequenza dei testi-soglia nell'edizione definitiva di *Se questo è un uomo*. Nell'aprire il volume 1958, il lettore si imbatteva in una *Prefazione* brevissima, dall'incipit spiazzante («Per mia fortuna, sono stato deportato ad Auschwitz solo nel 1944») e dal finale ironico («Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato»); incontrava poi una poesia priva di titolo, col tono di un ammonimento-maledizione sul modello biblico-dantesco. Entrambi i testi appena descritti compaiono anche nell'edizione 1947, e appartengono a due generi letterari completamente diversi giustapposti nel giro di appena tre pagine: un'introduzione generale, poi un'invocazione; un paratesto esplicativo seguito da una poesia. A quel punto il lettore avrà saputo quali sono le intenzioni, e quale il monito; ma ancora non sa con chi avrà a che fare. Dopodiché si volta pagina e, nei capoversi iniziali del primo capitolo, finalmente l'autore si dispone e parla. La posizione, il tono e la parola vengono insieme: proprio mettendosi in una posizione diminutiva, proprio sottolineando le personali mancanze e deficienze, proprio dichiarando che l'esperienza non è narrata da un qualsiasi angolo privilegiato, e che anzi l'osservatore è un essere insicuro e fallace, proprio così il testo sarà

18 Segre, *Lettura di «Se questo è un uomo»*, cit., p. 69.

19 M. Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi? - Why do we believe Primo Levi?*, trad. inglese di Jonathan Hunt, Einaudi, Torino 2013, p. 79.

efficace. In termini di altezza, l'autore si colloca sullo stesso piano del lettore – anche per smorzare quell'iterato «voi che» della poesia in epigrafe, che poteva sembrare pronunciato da un pulpito. Non solo non è un eletto colui che parla, ma è un uomo scarsamente adattato al mondo civile.

In un certo senso, qui prende forma la sua voce di scrittore: in una pagina dove già sono presenti alcuni tratti stilistici peculiari di Levi, destinati a diventare via via più vistosi: la coordinazione paratattica a tre, le coppie aggettivali allotrie, il fruttuoso corto circuito tra classicismo della lingua e termini tecnico-scientifici. Ma questa voce prende corpo dall'incrocio con la posizione in cui Levi deliberatamente si colloca rispetto al lettore. L'antieroisimo garantisce insieme il racconto e l'ascolto: due facce della stessa medaglia, senza le quali la testimonianza non si dà. Ancora Cavaglion, sulla scorta di quanto già segnalato da Segre, ha notato che in *Se questo è un uomo* «si alternano quattro spostamenti visuali»: 1. la prima persona plurale collettiva; 2. la seconda persona rivolta a se stesso («un sé stesso generalizzato»); 3. la terza persona descrittiva (talvolta «trapunta sia da considerazioni morali sia da appelli al lettore»); 4. lo «sguardo giudice», «l'io giudicante pacato ma severo».²⁰ Per essere credibile, questo sguardo giudice ha bisogno innanzitutto di rivelarsi efficace rispetto a se stesso; non è solo un precetto morale: anche l'antropologo che voglia cimentarsi in un'«osservazione partecipante» sa che l'autoconsapevolezza è preliminare alla buona riuscita. Si tratti di una testimonianza oppure di un *report* antropologico, il posizionamento – e l'autoritratto che direttamente ne consegue – si rivela di fondamentale importanza. Nell'edizione 1947, dove esso mancava, la posizione e la voce emergevano implicitamente; ma, per usare un'espressione leviana, il «servizio al lettore» non era completo. Si può dire che Levi risulti credibile anche per questo: perché per prima cosa ci presenta (presenta, e non confessa, come invece avviene nelle *Confessions* di Rousseau e nella loro recita dell'io autobiografico) i propri fallimenti e le proprie carenze.

Quando Einaudi decide di pubblicare *Se questo è un uomo*, Primo Levi è, *de facto*, totalmente estraneo dagli ambienti letterari italiani; come è noto, i suoi riferimenti sono per lo più testi classici (Dante, Manzoni, Conrad, Rabelais, Baudelaire), insieme a una insospettabile e meno nota serie di testi scientifici; ha scritto, per quel che finora ne sappiamo, alcuni racconti che esulano dal Lager (*I mnemagoghi*, forse una prima stesura di *Argon*, insieme ai due racconti «di lavoro» sopra evocati) che, pur pubblicati in rivista (tranne naturalmente *Argon* prima stesura), sono passati sotto silenzio. Se è vero che l'attacco di *Se questo è un uomo* 1958 è insieme il primo autoritratto incipitario e il primo posizionamento autoriale, il suo *modo di*

20 A. Cavaglion, *Introduzione*, in L. Momigliano Nissim, *Ricordi dalla casa dei morti e altri scritti*, a cura di A. Chiappano, La Giuntina, Firenze 2008, p. 17.



dire «io» è lontano ed estraneo – per formazione, frequentazione, attitudine – da quello degli scrittori suoi contemporanei; ed è *diverso*, per costruzione letteraria, dai testi resistenziali che, almeno per il suo primo lustro di vita, una rivista come «Il Ponte» aveva pubblicato con frequenza regolare.

3.

Di importanti autoritratti incipitari se ne trovano almeno altri due nell'opera di Primo Levi. Occorre insistervi perché ad essi è strettamente legata la genesi del *Sistema periodico*.

Il primo apre il racconto *Capaneo*, che esce proprio su «Il Ponte» nella seconda metà del 1959:

Me, mi conoscete. Può essere che allora e laggiù, in quegli stracci da zebra, colla barba ancora peggio rasa che d'abitudine, ed i capelli tosati, avessi un aspetto molto diverso da oggi; ma la cosa non ha importanza, il fondo non è cambiato.

Di Vidal invece devo parlarvi diffusamente. Vidal era stato un ometto piccolo e grasso; piccolo era rimasto, e della sua pinguetudine di un tempo testimoniavano melanconicamente le flaccide pieghe sul viso e sul corpo. Era un ebreo pisano; deportato con il mio trasporto.

Nessuno avrebbe potuto amarlo né odiarlo.²¹

Capaneo verrà ripubblicato nel 1981 in apertura della raccolta *Lilith e altri racconti*, con diverse e significative varianti, una delle quali tocca appunto l'incipit:

Nessuno avrebbe potuto amare né odiare Valerio.²²

Ancora una volta: è facile intuire come mai l'incipit del 1959 risultasse stonato ventitré anni più tardi. Lui, Primo Levi, lo si conosceva piuttosto bene, e ormai non più soltanto per opere su Auschwitz; *Il sistema periodico* era uscito da sei anni e aveva ottenuto calorosa accoglienza; nell'autunno 1978 era apparsa *La chiave a stella*, che si era aggiudicata il Premio Strega nel luglio dell'anno successivo; presentarsi era dunque superfluo. Sarà più proficuo domandarsi perché nel 1959 Levi avesse avvertito la necessità di quell'incipit.

I lettori de «Il Ponte», a cui è rivolto quel «me» in anacoluto, già conoscevano Primo Levi, che sulla rivista aveva anticipato (agosto 1947) il capitolo *Ottobre 1944* di *Se questo è un uomo*, e che un anno più tardi vi aveva pubblicato il racconto partigiano *Fine del Marinese*, il «voi» cui si indirizza l'autore prendendo nuovamente la parola sulla rivista, dieci anni più tardi, implica la sua familiarità con il lettore de «Il Ponte», e per converso la fami-

21 P. Levi, *Capaneo*, in «Il Ponte», XV, 11, novembre 1959, p. 1440.

22 P. Levi, *Lilith e altri racconti*, in Id., *Opere*, cit., vol. II, p. 7.

liarità di costoro con Levi e con le tematiche da lui trattate. Si aggiunga che il racconto usciva appena un anno dopo la pubblicazione einaudiana di *Se questo è un uomo*. Tenuto conto di tutto ciò, non stupisce il contenuto dell'incipit, ma la sua stessa presenza; l'intenzione di marcare la presenza autoriale prima di cominciare il racconto, il gesto di inserire uno spazio intermedio dove chi scrive e chi legge si guardano in faccia e si riconoscono. In quelle poche righe Levi istituisce il contrasto tra «laggiù» e «oggi»: e sceglie di autoritrarsi fisicamente come un prigioniero, «tosato» e con la divisa a righe. «Il fondo non è cambiato».

Dal 1945 al 1959, il fondo era cambiato, e molto. Dopo la pubblicazione di *Se questo è un uomo* presso De Silva era seguito un periodo di grande frustrazione sia letteraria che testimoniale. Salvo qualche sporadico racconto pubblicato in riviste per lo più di sinistra, si perdeva ogni notizia del Levi scrittore. Per quanto ne sappiamo finora, le sue pubblicazioni di fiction si fermano al 1950 con *Turno di notte*, per riprendere solo nel 1958 con *Se questo è un uomo* e con il racconto *Il sesto giorno*. Una sola volta, in questi otto anni di silenzio, Primo Levi aveva preso la parola: nel decennale della Liberazione, su una rivista municipale («Torino») e su un bollettino di categoria, per giunta di circolazione limitata all'ambiente ebraico («L'eco dell'educazione ebraica»):

A dieci anni dalla liberazione dei lager, è triste e significativo dover constatare che, almeno in Italia l'argomento dei campi di sterminio, lungi dall'essere diventato storia, si avvia alla più completa dimenticanza.²³

Come scrive Domenico Scarpa:

Non è facile immaginare la solitudine e la sensazione di sconfitta che dovettero accompagnare Levi lungo gran parte degli anni cinquanta, ma sarebbe difficile sottovalutarle, tanto sono palpabili nei testi e comprovate dai fatti, o piuttosto dall'assenza di fatti. Stando ai dati bibliografici finora disponibili, dopo *Turno di notte* Levi smise per ben otto anni di pubblicare testi d'invenzione, fossero poesie oppure prose. Sarà lui stesso a far risalire al 1952 la stesura di *La bella addormentata nel frigo*, che però non fu mai pubblicato: allestito nel 1961 per la radio, apparve a stampa direttamente in *Storie naturali*. Si può supporre che nel '52 quella stesura non fosse giunta a conclusione: che fosse rimasta «a mezzo» come confessa la lettera ultima a Calamandrei. Anche per *Il sesto giorno*, concepito ancora prima, vale la stessa ipotesi.²⁴

Basti specificare che la «lettera ultima» a Calamandrei cui Scarpa fa riferimento è del 6 gennaio 1954 e contiene questo sconsolato passaggio:

23 L'articolo è raccolto nell'edizione delle *Opere* del 1997: P. Levi, *Deportati. Anniversario*, in Id., *Opere*, cit., vol. I, p. 1113.

24 D. Scarpa, *Poesie con numeri e date. Primo Levi a Giorgio Bassani, 10.05.1949*, in corso di elaborazione. Ringrazio l'autore per avermi anticipato confidenzialmente l'attuale versione del testo.



«chi non scrive, è perché non ha nulla da scrivere. Cercare pretesti, dare la colpa alla mancanza di tempo, alla famiglia, è futile». ²⁵ Questo, insieme alla grande frustrazione per la scarsa fortuna del primo libro e dei pochi racconti successivi (ricordiamo che nel 1948 Levi pubblicava *Immemagoghi*, uno dei suoi primissimi racconti di ispirazione fantastica), spingono l'autore di *Capaneo* a specchiarsi ancora una volta nel suo lettore, a collocarsi di fronte a lui, così da ricordare – a lui e a se stesso – chi abbia davanti. Come in *Se questo è un uomo*, il risultato di questo posizionamento è di nuovo un autoritratto. *Capaneo* è anzi il primo racconto ambientato in Lager dopo *Se questo è un uomo*: il primo di quella serie che confluirà nella prima parte di *Lilith*, intitolata *Passato prossimo*. Con altri racconti fantascientifici, *Capaneo* figurava con molta probabilità nella lista che Levi sottopose a Calvino nel 1961: Calvino apprezzò quelli fantastici ed espresse riserve su quelli ambientati in Lager, che «fuori da un contesto più ampio, hanno i limiti del bozzetto». ²⁶ In soli due anni, Calvino era diventato il primo lettore di Levi, e non solo per gli scritti testimoniali, ma anche per quelli creativi. È un'ulteriore conferma della svolta del 1958-59, vero anno-frontiera per Levi. Già dal 1960, inizia a collaborare con «Il Mondo», dal 1964 con «Il Giorno»; frequenta scrittori: stringe amicizia con Mario Rigoni Stern, Gina Lagorio, Fulvio Tomizza, oltre ad essere in contatto con Natalia Ginzburg e Carlo Levi. Nel 1966 può infine paragonarsi, nell'intervista con Fadini che apre questo saggio, a Gadda, Sinisgalli, Solmi. Complice naturalmente la pubblicazione einaudiana di *Se questo è un uomo*, il piatto sconforto degli anni Cinquanta si allontana e Levi può iniziare davvero a *pensarsi* scrittore. «Me, mi conoscete» è anche in questo senso un rilancio: così come «l'uomo di laggiù» e «l'uomo di oggi», nel «me» coabitano anche il testimone e lo scrittore; ma se l'ultima parola, «conoscete», rimanda al primo, lo scatto d'orgoglio di quel «me, mi» è tutto del secondo.

Capaneo è però anche il primo racconto pubblicato in cui si dà ampio spazio alla figura di un salvato, uno di quelli cioè che, a differenza dei sommersi, era riuscito a conservarsi vivo in Lager ma senza soccombere alla dottrina del campo di sterminio. Questo elemento fornisce un'ulteriore spiegazione della necessità di un autoritratto incipitario: ancora una volta, infatti, siamo di fronte alla modulazione di una voce e di una «gamma tonale». A parlare è l'autore di *Se questo è un uomo*, quello che una volta tornato ha scritto «uno studio pacato sull'animo umano»; tuttavia, «può

25 La lettera è stata resa nota da Massimo Bucciantini e pubblicata in appendice a M. Bucciantini, *Esperimento Auschwitz-Auschwitz Experiment*, Einaudi, Torino 2011, p. 168. L'originale è conservato all'Archivio dell'Istituto Storico della Resistenza in Toscana, Firenze, Fondo Piero Calamandrei, busta 23, fasc. 4, ins. XXIV (Primo Levi).

26 Italo Calvino a Primo Levi, lettera del 22 novembre 1961, in Calvino, *Lettere 1940-85*, cit., pp. 695-96.

essere che allora e laggiù avessi un aspetto molto diverso». Ora, è banale che *laggiù* si avesse un aspetto diverso; il punto è che *può darsi* che anche l'autore stesso, nell'altrove morale e psicofisico del Lager, sia cambiato. E questa eventualità, invece, ha una notevole importanza: perché la possibilità che l'autore in persona mostri empatia verso la figura di Rappoport-Capaneo – figura sprezzante e vigorosa, piena di *hybris* e sarcastico cinismo – consiste proprio in questo aggiustamento tonale compendiato nell'auto-presentazione iniziale.

«Me, mi conoscete»; questa voce proviene da una zona di confine tra il lettore e i personaggi, ed ha lo scopo preciso di creare simultaneamente continuità e discontinuità rispetto alla voce di *Se questo è un uomo*. La continuità consiste nel rivolgersi direttamente a chi legge, nel ricordare con cinque parole («stracci di zebra»; «capelli tosati») che chi parla viene da Auschwitz, e che di Auschwitz ha già parlato. Quello è il *fondo*, e «il fondo non è cambiato». La discontinuità consiste nel calcare la mano sul fatto che «laggiù» l'autore stesso era – «può darsi» – «molto diverso». E può darsi che questa differenza acquisita, questo vantaggio adattivo non cercato ma subito, gli permetta ora di raccontare e magari di capire gli altri *adatti*: i salvati.

4.

Sembra dunque che, in almeno due momenti chiave per la nascita e per il consolidamento della scrittura leviana, l'atto del racconto non potesse prescindere da un posizionamento vocale nei confronti del lettore e di se stesso; un posizionamento che in entrambi i casi si concretizza in un autoritratto incipitario, dal quale dipende la possibilità stessa della scrittura narrativa.

Senza dubbio questo *modus operandi* è radicato nel carattere testimoniale e autobiografico di Primo Levi. Occorre però aggiungere un elemento. Il primissimo testo in prosa pubblicato da Levi fu il *Rapporto sulla organizzazione igienico-sanitaria del campo di concentramento per Ebrei di Monowitz (Auschwitz-Alta Slesia)*, scritto a quattro mani con Leonardo de Benedetti su richiesta dei russi a Katowice, poi riadattato in lingua italiana e pubblicato sulla rivista scientifica torinese «Minerva Medica». ²⁷ In più occasioni si è sottolineato come già in questo testo, e soprattutto nelle parti che gli si possono attribuire con sicurezza, Levi già mostri una indivi-

27 Il rapporto è stato raccolto in appendice al primo volume di Levi, *Opere*, cit., pp. 1339-1360; è stato poi ripubblicato in un'edizione numerata fuori commercio, di cui sono stati stampati quattrocento esemplari: P. Levi, *Rapporto su Auschwitz*, con una postfazione di F. Levi, Einaudi, Torino 2014. Infine, è contenuto anche in P. Levi, L. De Benedetti, *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, a cura di F. Levi e D. Scarpa, Einaudi, Torino 2015.



duata voce narrativa. In svariate interviste Levi ha ricordato che il suo modello di scrittura erano i *report* settimanali del suo primo impiego come chimico. In un *report* scientifico l'autore non ha bisogno di posizionarsi, anzi non deve farlo; deve scomparire, e parlano i fatti. In un certo senso, questa era l'operazione che Primo Levi aveva svolto nella prima edizione di *Se questo è un uomo*. Non aveva avvertito alcuna esigenza di presentarsi; gli era sembrato che la gravità dei fatti parlasse da sé. Non si trattava solo di scrupolo morale ma di habitus scientifico.

L'esigenza di un posizionamento e di una modulazione del tono si fa sentire dieci anni più tardi, con la nuova pubblicazione di *Se questo è un uomo*. Non sappiamo se ciò avvenga per richiesta degli editor, o per iniziativa personale, o per la combinazione di entrambi gli elementi; sta di fatto che la questione *nasce* come problema per Primo Levi scrittore a questa altezza cronologica, e in un certo senso non lo abbandonerà più quando si tratti di testi autobiografici. Il problema non si porrà per *La tregua*, che comincia esattamente dove *Se questo è un uomo* si era concluso. Non si porrà nemmeno per il breve racconto *Un discepolo*, uscito nel 1961 in un volume, *Secondo Risorgimento*, stampato per la Mostra di Arti plastiche e figurative dedicata alla Resistenza in occasione del centenario dell'unità d'Italia. Ma sempre nel 1961, sul settimanale romano «Il Mondo», usciva *La carne dell'orso*, racconto che Calvino definisce di «epica conradiana» e basato sulle esperienze di alpinismo. Benché sia assente l'autoritratto incipitario, anche qui, prima che il racconto entri nel vivo, l'autore introduce se stesso in quanto voce narrante: sentendo di dover in qualche modo prevenire e incanalare le aspettative del lettore.

Le sere passate in rifugio contano fra le più alte e intense dell'intera esistenza. Intendo parlare dei rifugi veri, quelli a cui si arriva per rifugiarsi, con quattro, cinque, sei ore di marcia, ed in cui non si trovano molti dei cosiddetti «conforti».

Non già che seggiovie e funivie, ed i conforti sopra nominati, siano in sé disprezzabili: si tratta al contrario di logici portati della nostra civiltà, la quale è quello che è, e deve essere accettata o rifiutata in blocco, e i capaci di rifiutarla sono pochi. Ma con l'avvento della seggiovia viene ad estinguersi un prezioso processo di selezione naturale, in virtù del quale chi sale al rifugio è sicuro di trovarvi, allo stato puro, un piccolo campione di una sottospecie umana poco nota. È gente che non parla molto e di cui gli altri non parlano affatto, per cui ne manca ogni menzione nella letteratura di quasi tutti i paesi; e che non deve essere confusa con altri generi vagamente affini, che viceversa parlano, e di cui si parla: i fuoriclasse, i sestogradisti, i membri delle celebri spedizioni internazionali, i professionisti, eccetera. Degne persone tutte; ma non è di loro che qui si racconta.²⁸

Primo Levi,
autoritratti
periodici

28 P. Levi, *La carne dell'orso* [1961], in Id., *Opere*, cit., vol. I, pp. 1125.

Tra questo attacco e il resto del racconto c'è uno spazio bianco. Primo Levi non dice mai «io», anzi evita quasi forzatamente di farlo (la prima frase, ad esempio, senza un «mia» a connotare l'esistenza, risulta quasi scazonte). In questo non parlare in prima persona si avverte un ritegno che rivela l'intento dei due capoversi iniziali: ovvero dichiarare il valore dell'esperienza di montagna per la propria formazione, e la volontà di *fare letteratura* su un tipo umano trascurato dagli scrittori: una dichiarazione che si appaia al progetto del *Sistema periodico* espresso nella recensione a *Il chimico* di de Santis, uscita lo stesso anno.

Il chimico e il montanaro-alpinista taciturno sono insomma due «sotto-specie» umane (anche qui, una *diminutio* dell'oggetto, stavolta solo apparente, un *sottovoce* utile a far risaltare la grandezza dei personaggi) che non sono mai state raccontate né in prima persona, né dagli scrittori. Le «degne persone» rimarranno fuori da questo racconto, e con loro il canone letterario ufficiale: Levi indica una via minore, laterale, eppure altrettanto importante. L'ultima frase, dove si menziona ciò di cui non si parlerà, si salda con la prima, che nella sua risonanza quasi sacerdotale aveva già introdotto l'oggetto della storia; ma che, per essere efficace, abbisognava di una smorzatura. Quella appena indicata è una delle probabili chiavi per capire l'idea che sta alla base del *Sistema periodico: neglected stories*, racconti da un universo sconosciuto, avventuroso e simbolico. Sotto questo profilo la chimica e la montagna appaiono gemelle. *La carne dell'orso* sarà riscritto in profondità da Levi, ed entrerà nel sistema periodico col titolo *Ferro*, tra i racconti portanti del volume. L'attacco del testo 1961 sparirà completamente; non si può neppure parlare di un confronto tra varianti, ma di vera e propria riformulazione.

L'incipit qui analizzato è un indizio importante ma non decisivo. Conferma l'attitudine all'accordatura iniziale dello strumento-scrittura; mostra un posizionamento che *non* sfocia in un autoritratto; e dà conferma, infine, che la coppia montagna-chimica è una leva creativa imprescindibile del *Sistema periodico*. Quanto alla vera e propria nascita dell'opera, essa va cercata ancora altrove.

5.

Essendo una raccolta di racconti modulata sulla tavola periodica di Mendeleev, *Il sistema periodico* si presta ad articolate analisi strutturali sull'ordine e la disposizione dei racconti/elementi. Nella già citata lettera del 1974, Calvino scriveva a Primo Levi:

Quanto a Argon ho sempre le mie riserve sul fatto che sia in apertura (nonostante il suo valore di prologo) perché è il solo capitolo in cui l'elemento chimico sia metaforico; anche qui la difformità strutturale darebbe meno nell'occhio se il capitolo fosse verso la metà del libro. (Per esempio:



ritorno dalla deportazione; ritrovare i familiari scampati; riflessione su cosa è stata questa continuità familiare). Ma se i capitoli seguono anche un ordine per peso atomico (con eccezioni, mi pare) non parlo più.

Dall'ultima frase, parrebbe poter arguire che effettivamente Primo Levi avesse in mente un ordine non solo cronologico, bensì modellato sulla disposizione degli elementi nella tavola di Mendeleev. In realtà, chiunque sia munito della tavola potrà facilmente constatare che non esiste alcuno schema ordinario applicabile ai ventuno racconti senza forzature. Questo avviene perché, come già ricordato, la composizione del libro è stratificata nel tempo: solo alcuni racconti sono stati scritti *ad hoc*, mentre molti altri sono preesistenti, in alcuni casi già pubblicati, rimaneggiati, riadattati. Alcuni studiosi hanno provato a compiere questa analisi: è il caso dei saggi di Moiroux e della coppia Riatsch-Gorgé;²⁹ in entrambi, dovendosi arrendere di fronte all'evidenza, si sono individuate in alcune costanti tematiche, o in simboli e mitologie, invarianti strutturali che potessero supplire quale principio ordinatore, eventualmente come linee di un macrotesto.

In realtà, la stessa lettera di Calvino – che a prima vista sembrerebbe rimandare a una struttura ordinata dell'opera – mette in guardia contro una simile operazione: infatti, nelle sue prime righe si discute proprio della posizione incipitaria di *Argon*, che non convinceva l'amico-editor. Segno evidente che la struttura fu oggetto di mediazione in sede editoriale, sicché avventurarsi nella numerologia può rivelarsi un sentiero poco proficuo perché poco concreto.

Un'alternativa è tornare alla cronologia della composizione. Abbiamo già ricordato in apertura le date. 1961: abbozzo di progetto del libro nella recensione a *Il chimico* (nello stesso anno esce *La carne dell'orso*); inizio 1966: intervista a Fadini, scoramamento totale circa i racconti di fabbrica, cesura netta tra la dimensione autobiografica-giovanile e quella autobiografica-quotidiana; fine ottobre 1968: intervista a Machiedo: il libro è «iniziato» ed è già stato scritto *Idrogeno*, più una prima stesura di *Carbonio*. E *Carbonio* (anch'esso un progetto giovanile) esce nel 1972 sul mensile «Uomini e libri»; nell'occhiello si annuncia che la storia fa parte di una «nuova raccolta di racconti alla quale l'Autore sta lavorando», e che comprenderà «una serie di storie che traggono tutte ispirazione da un elemento chimico».³⁰ L'incipit di questa versione 1972 di *Carbonio* non è un autoritratto; è anche di più; è, esattamente e letteralmente, una dichiara-

Primo Levi,
autoritratti
periodici

29 A. Moiroux, *Le Système périodique de Primo Levi: une classification de la matière narrative*, in «Chroniques Italiennes», XIX, 71-72, 2003, pp. 135-146; C. Riatsch, V. Gorgé, *Né sistema né periodico: appunti per la lettura de «Il sistema periodico» di Primo Levi*, in «Esperienze letterarie», XVI, 4, ottobre-dicembre 1991, pp. 65-81.

30 P. Levi, *Carbonio*, in «Uomini e libri», 40, settembre-ottobre 1972, p. 32.

zione sulla voce dell'autore; non sulla voce dell'autore del singolo racconto *Carbonio*, ma sulla voce dell'autore del *Sistema periodico*:

Il lettore, a questo punto, si sarà accorto da un pezzo che questo non è un trattato di chimica: «troppo fioco ho il limbello, e un po' profano». Non è neppure un'autobiografia, se non nei limiti vaghi e simbolici in cui è un'autobiografia ogni scritto, anzi, ogni opera umana: ma storia in qualche modo è pure.³¹

Il fatto stesso che questo incipit sia stato mantenuto malgrado la inevitabile decontestualizzazione dovuta alla presenza di un singolo testo avulso dall'intera compagine dell'opera, ne indica l'importanza intrinseca. Il verso tra virgolette proviene da *La Pucelle d'Orléans* di Voltaire, nella traduzione di Vincenzo Monti; nel *Sistema periodico* lo troveremo riportato direttamente in francese: «ma voix est foible, et même un peu profane». Il desueto 'limbello' è dunque la *voix*, la voce dell'autore, «flebile e pure un po' profana». Levi sta qui puntualizzando il tono che ha assunto finora nella propria raccolta di racconti; lo sta facendo, ancora una volta, per litoti e negazioni; con la consueta tecnica della *diminutio* aggettivale. «*Foible*»; «*profane*»; «vago»; «simbolico»: i primi tre aggettivi danno la spinta al quarto. Nell'edizione 1975 del racconto, comparirà addirittura questa variante: «Il lettore, a questo punto, si sarà accorto da un pezzo che questo non è un trattato di chimica: *la mia presunzione non giunge a tanto*, “ma voix est foible...” [corsivo mio]. Una *humilitas* quasi ostentata. Ma – e con ciò si torna al testo del 1972 – il cuore del brano è, ancora una volta, un anacoluti, quello conclusivo: «ma storia in qualche modo è pure». Il libro è «storia», dunque ha un'unità. In effetti, è proprio sul possibile vettore unificante che il racconto si sofferma: in assenza – per paradosso – di ogni ulteriore elemento testuale offerto al lettore, salvo una sintetica presentazione del futuro libro in occhio. Scoprire dove si annidi, e da quali reazioni scaturisca quel vettore unificante, equivarrà forse a scoprire come sia nato *Il sistema periodico*.

Avendo ormai esaminato diversi casi di posizionamento vocale, siamo in grado di dire che la «storia» è tenuta insieme dalla scelta di una flessione vocale ben precisa, che in parte è andata affinandosi con gli anni, per necessità e contingenza, per virtù e vocazione. Non è una flessione di tipo meramente autobiografico: lungi da Levi costruire un'agiografia di se stesso. In questo senso, come s'è potuto vedere, nemmeno *Se questo è un uomo* è un'autobiografia. Il prelievo dalla *Pucelle d'Orléans* è lì a testimoniare che «io non son fatto per cantare i santi» (è il verso che immediatamente precede quello del «limbello»). L'opera, dichiara Levi, non è un trattato, e il contenuto fin troppo scontato dell'asserzione potrebbe

31 *Ibidem*.



destare qualche sospetto (diversi trattati figureranno ne *La ricerca delle radici*; negli anni Cinquanta Primo Levi ha tradotto trattati di chimica per Einaudi e per Boringhieri; il trattato è un genere letterario che gli è caro e a cui guarda con simpatia, con il massimo rispetto). In questo caso specifico la flessione di voce è tenue, poco decisa, non assertoria; ed è profana, proprio per i termini dissacranti con cui tratta del proprio mestiere: il *Sistema* è un libro di racconti dove si narrano più sconfitte che vittorie. L'epica c'è, ma è un'epica minore (come quella dei silenziosi alpinisti de *La carne dell'orso*), spesso autoironica; la materia è beffarda e sfuggente, definita anch'essa in termini eroicomici: la «Hyle», il «Gran Curvo».

Eppure, se la classificazione appena impostata permette di riunire alcuni racconti, ne esclude nettamente altri; non vi trovano posto *Argon*, *Cromo*, *Mercurio*, *Titanio*, *Zolfo*, né lo stesso *Carbonio*; manca ancora all'appello la decisiva spinta unificatrice, quella che ha fatto dire a Primo Levi nel 1968 «il libro è iniziato» e a Calvino nel 1974 «il libro ora c'è».

I due racconti che segnano la «svolta» del 1969 sono, come s'è detto, *Idrogeno* e una prima stesura di *Carbonio*. Resta allora da analizzare *Idrogeno* alla ricerca di un movimento, di una forza propulsiva che possa costituire, in sé sola, l'idea del libro. E per *Idrogeno*, abbiamo una definizione di Levi stesso: «Il primo racconto descrive il mio amore giovanile per la chimica, anzi per l'alchimia; la chimica mi pare una cosa troppo evidente, priva di velo, di mistero». ³² L'amore per l'alchimia è condiviso con il compagno Enrico; condiviso nell'oggetto, non nelle motivazioni. All'interno del racconto si trova uno dei più begli autoritratti duali di Primo Levi. Sulla tendenza di Levi al «duale» hanno già insistito Segre e Cavaglian; definisco qui «autoritratti duali» quelli dove l'autore descrive sé stesso come membro di una coppia amicale, per similitudine o per contrasto. I quattro più importanti autoritratti duali de *Il sistema periodico* si trovano in *Zinco*, *Ferro*, *Cerio*, *Idrogeno*. Ecco l'ultimo:

Non avevamo dubbi: saremmo stati chimici, ma le nostre aspettative e speranze erano diverse. Enrico chiedeva alla chimica, ragionevolmente, gli strumenti per il guadagno e per una vita sicura. Io chiedevo tutt'altro: per me la chimica rappresentava una nuvola indefinita di potenze future, che avvolgeva il mio avvenire in nere volute lacerate da bagliori di fuoco, simile a quella che occultava il monte Sinai. Come Mosè, da quella nuvola attendevo la mia legge, l'ordine in me, attorno a me e nel mondo. Ero sazio di libri, che pure continuavo a ingoiare con voracità indiscreta, e cercavo un'altra chiave per i sommi veri: una chiave ci doveva pur essere, ed ero sicuro che, per una qualche mostruosa congiura ai danni miei e del mondo, non l'avrei avuta dalla scuola. A scuola mi somministravano tonnellate di nozioni che digerivo con diligenza, ma che non mi riscaldavano le vene. Guardavo gonfiare le gemme in prima-

³² Levi, intervista con Mladen Machiedo, cit.

vera, luccicare la mica nel granito, le mie stesse mani, e dicevo dentro di me: «Capirò anche questo, capirò tutto, ma non come loro vogliono. Troverò una scorciatoia, mi farò un grimaldello, forzerò le porte». Era snervante, nauseante, ascoltare discorsi sul problema dell'essere e del conoscere, quando tutto intorno a noi era mistero che premeva per svelarsi: il legno vetusto dei banchi, la sfera del sole di là dai vetri e dai tetti, il volo vano dei pappi nell'aria di giugno. Ecco: tutti i filosofi e tutti gli esercizi del mondo sarebbero stati capaci di costruire questo moscerino? No, e neppure di comprenderlo: questa era una vergogna e un abominio, bisognava trovare un'altra strada.

Saremmo stati chimici, Enrico ed io. Avremmo dragato il ventre del mistero con le nostre forze, col nostro ingegno: avremmo stretto Proteo alla gola, avremmo troncato le sue metamorfosi inconcludenti, da Platone ad Agostino, da Agostino a Tommaso, da Tommaso a Hegel, da Hegel a Croce. Lo avremmo costretto a parlare.³³

La citazione è lunga ma necessaria, dal momento che questo passo contiene il principio ordinatore del libro e il suo germe poetico: l'indizio filogenetico e insieme ontogenetico più importante cui rannodare la nascita e l'essenza dell'opera. La descrizione della «nuvola indefinita di potenze future» – giocata su una percepibile ma implicita ironia di Levi maturo nei confronti del giovane studente di chimica – è la condensazione e la prima spiegazione del posizionamento vocale che Levi ha trovato per raccontare le proprie avventure di chimico, la prospettiva che stringe esperienze molto diverse.

Il libro inizia con *Argon*, racconto disomogeneo rispetto agli altri, il solo in cui l'elemento chimico sia metaforico (non a caso la sua posizione è discussa e messa in forse da Calvino). Poi, subito, *Idrogeno*: vero inizio, cronologico e genetico, del libro. Vi si descrive l'atteggiamento nei confronti della chimica: una ricerca della chiave universale del mondo, ma anche la consapevolezza del fatto che la materia è tutt'altro che docile alle leggi cui dovrebbe sottostare. Ciò funziona da cornice e da forza centripeta rispetto a momenti diversi e situazioni eterogenee: gli anni dell'università in cui la chimica s'intreccia allo struggimento amoroso; gli esperimenti falliti; la cattura da parte dei partigiani e l'incontro ravvicinato con la morte; gli esiti inaspettati di una reazione chimica apparentemente canonica; la curiosità e frustrazione delle prime consulenze professionali; le disavventure in fabbrica; il sodalizio con Alberto in Lager; perfino le divagazioni fantastico-avventurose di *Piombo* e *Mercurio*, di carattere più alchemico che chimico; fino alle peregrinazioni di un atomo-personaggio, che sprigionano nel finale tutta quanta l'epica implicita nel mestiere di chimico/scrittore.

33 P. Levi, *Il sistema periodico*, in *Opere*, cit., vol. I, pp. 758-59.



Levi sintetizza questo atteggiamento/manifesto di poetica in un sintagma di rara efficacia evocativa: «avremmo dragato il ventre del mistero con le nostre forze». La potenza dell'espressione consiste nell'accostamento semantico dei tre lemmi: «dragare», termine specifico, quasi tecnico (si pensi che nel Grande Dizionario della lingua Italiana di Salvatore Battaglia l'unica occorrenza che compare è tratta dal *Dizionario di Marina*), il «ventre», termine polisemico e rabelaisiano (ma anche biblico), facile simbolo di cavità/maternità, e «mistero», termine esplicitamente alchemico; mentre «con le nostre forze» finale riporta la frase verso il grado zero ridimensionando di colpo l'epos dell'impresa, senza però sminuirlo. Il concetto si potrebbe accostare ad altri analoghi, disseminati nel libro.³⁴ *Idrogeno* è dunque il racconto in cui prende forma questa attitudine conoscitiva e morale nei confronti della chimica; è il motore da cui muove il libro, e ne costituisce uno dei due pilastri, insieme con *Carbonio*.

Nella lettera del 1974 Calvino aveva fatto cenno a un presunto ordinamento dei racconti in base ai numeri atomici; disposizione che, a un semplice controllo, si rivela insussistente. Perché dunque Levi ne avrebbe parlato a Calvino? Oppure, perché a Calvino poté venire in mente? Possibile che avesse un ricordo così debole della tavola periodica da non accorgersi subito che la sequenza dei racconti non corrispondeva a nessuna progressione? Difficile crederlo, almeno per Calvino.

Vi sono quattro scelte vistose che possono parzialmente spiegare questo scambio di testi e di pareri tra i due scrittori. Si trovano nei punti cardine del libro, e restituiscono simmetrie (e asimmetrie) di genere a loro volta periodico.

Argon, il primo racconto, è una storia aneddotica sugli antenati ebreo-piemontesi di Levi; l'argon è un gas nobile, inerte, che non reagisce con nessun altro, quasi introvabile in natura. Subito dopo c'è *Idrogeno*, che è viceversa un gas spiccatamente infiammabile (è il gas di cui si compongono le stelle), tanto infiammabile quanto il giovane Primo Levi lo fu verso i grandi misteri della materia. Si trova al polo opposto della tavola periodica rispetto all'argon. *Carbonio*, che è la storia di un atomo, chiude la raccolta. Il carbonio è l'elemento meno specifico, l'elemento della vita, quello organico per eccellenza; è l'universale, incarnato e disincarnato insieme, massimamente piccolo e potenziale; rappresenta l'esatto opposto del motto del giovane Levi in *Idrogeno*, ovvero «avremmo stretto Proteo alla

Primo Levi,
autoritratti
periodici

34 «Siamo chimici, cioè cacciatori: nostre sono "le due esperienze della vita adulta", di cui parlava Pavese, il successo e l'insuccesso, uccidere la balena bianca o sfasciare la nave» (*Nichel*, p. 804); «Prendi e parti, quando il momento è giunto gli aruspici e gli àuguri non hanno luogo, la teoria è futile e si impara per strada, le esperienze degli altri non servono, l'essenziale è misurarsi» (*Zinco*, p. 766); «qui la faccenda si faceva seria, il confronto con la Materia-Mater, con la madre nemica, era più duro e più prossimo» (*Ferro*, p. 771).

gola». Il carbonio, e il testo di *Carbonio*, sono il trionfo di Proteo. In un certo senso, il gas inerte iniziale illumina per contrasto gli altri racconti: l'inerzia si trova subito indicata come il primo polo di un ossimoro tematico in cui, all'altro capo, sta l'estrema reattività del carbonio pronto a incatenarsi senza fine con altri elementi: la dinamicità, l'essenza proteiforme umana.

Proprio all'inizio del racconto, Levi ricorda che «al carbonio, elemento della vita, era rivolto il mio primo sogno letterario, insistentemente sognato in un'ora e in un luogo nei quali la mia vita non valeva molto: ecco, volevo raccontare la storia di un atomo di carbonio». Non sappiamo se esista una prima stesura giovanile di *Carbonio*;³⁵ con tutta probabilità ne esiste una di *Argon*.³⁶ E *Il sistema periodico* si muove tra questi due elementi – argon e carbonio – che funzionano da poli metaforici. *Idrogeno* è come il catalizzatore della reazione tra i due opposti. Mentre *Carbonio*, che tra gli elementi funge da polo dinamico della reazione, è anche una dichiarazione di poetica. È in questo racconto – attraverso questo racconto – che si rivela, aparendo nella sua potenza, il nesso tra chimica e scrittura, e tra scrittura e vita.

Nel raccontare la storia di un atomo di carbonio, Levi sta aprendo le porte del suo laboratorio narrativo e linguistico. Le sue giustapposizioni aulico-tecniche diventano il cuore stesso dell'incedere espositivo. Raccontare la vicenda di un atomo di carbonio non è molto diverso dal raccontare la vicenda di un personaggio, o meglio: ne è il paradigma, la riduzione ai minimi termini; con il vantaggio che non esiste un linguaggio narrativo da utilizzare per la chimica, e quindi occorre inventarlo, procedendo per ibridazioni, combinazioni, imprevisti, invenzioni. La modalità è quella dell'esperienza: è necessario procurarsi circostanze ambientali perfette affinché riesca. Era capitato altrettanto per il Lager: non c'era ancora un linguaggio, una voce, una posizione per raccontare quella realtà, dunque andava trovata. La motivazione era ben altra, ma occorreavano in egual misura controllo rigoroso e azione sperimentale. E non si dimentichi che chi portava avanti *quell'esperimento* – l'esperimento di *Se questo è un uomo* – era lo stesso scrittore che sognava di romanzare la vita di un atomo di carbonio.

35 In un'intervista Primo Levi aveva dichiarato che già nei giorni della sua prigionia ad Aosta, prima di essere deportato a Fossoli e poi ad Auschwitz, aveva pensato di scrivere un libro su un atomo di carbonio. Non solo: tutti ricorderanno l'episodio del canto di Ulisse, forse il più celebre di *Se questo è un uomo*. Ebbene, Jean Samuel, il "Pikolo" di *Se questo è un uomo* cui il narratore recita i versi di Dante, quando a mezzo secolo di distanza dai fatti rievocò in pubblico la sua amicizia con Levi, dichiarò che molto più dell'episodio del canto di Ulisse, del suo compagno gli era rimasta impressa l'intenzione di scrivere un romanzo su un atomo di carbonio.

36 Si veda l'intervista di Levi con una giovane studentessa, Lina Zargani, avvenuta probabilmente poco dopo l'uscita del libro: Levi le confidò di aver scritto *Argon* (una prima versione, probabilmente) già nel 1946: L. Zargani, *Il sistema periodico*, intervista a Primo Levi, in «Lettera internazionale», XXIII, 93, 2007, p. 27.



Quasi nel finale della storia del suo atomo Primo Levi scrive:

Si può dimostrare che questa storia, del tutto arbitraria, è tuttavia vera. Potrei raccontare innumerevoli storie diverse, e sarebbero tutte vere: tutte letteralmente vere, nella natura dei trapassi, nel loro ordine e nella loro data. Il numero degli atomi è tanto grande che se ne troverebbe sempre uno la cui storia coincida con una qualsiasi storia inventata a caso.³⁷

Difficile trovare, in letteratura, molte definizioni del rapporto tra finzione e realtà più precise e vertiginose di questa.

6.

Il *Sistema periodico* nasce dunque quando Primo Levi trova un posizionamento vocale per l'intero libro attraverso i due racconti *Idrogeno* e *Carbonio*. Ma c'è un ulteriore perno del libro da prendere in considerazione. In undicesima posizione, al centro esatto dei ventuno racconti del *Sistema periodico* sta *Cerio*, unica storia della raccolta che si svolga in Lager. L'elemento che le dà il titolo è così descritto dalla voce di Levi:

Esso appartiene alla equivoca ed eretica famiglia delle Terre Rare, e il suo nome non ha nulla a che vedere con la cera, né con il suo scopritore; ricorda invece (grande modestia dei chimici d'altri tempi!) il pianettino Cerere, essendo stati il metallo e l'astro scoperti nello stesso anno 1801.³⁸

Infatti il Cerio non sta nel corpo principale della tavola periodica, ma sul fondo, nelle due strisce sottostanti, e fa parte dei lantanoidi. I lantanoidi hanno una peculiarità: al variare del numero atomico le loro caratteristiche chimiche rimangono identiche; i nuovi elettroni vanno infatti a posizionarsi negli strati interni, lasciando inalterato quello esterno di valenza. Il cerio è tra i lantanoidi il metallo più abbondante in natura; è tenero, e di colore grigio.

La posizione strutturale centrale di questo racconto non si spiega soltanto con l'ordine cronologico delle vicende narrate; allo stesso modo, non sembra casuale che l'unico racconto *di Lager* sia rappresentato da un elemento collocato, in certo modo, *fuori* dalla tavola periodica.

È soprattutto notevole però che l'incipit di *Cerio* sia costituito ancora una volta da un autoritratto; un autoritratto che per alcuni aspetti – in primo luogo la costruzione sintattica in anacoluto – ricorda quello di *Capaneo* 1959, mentre per altri dettagli se ne allontana. In altri punti riecheggia invece «la dottrina del lager» enunciata nell'autoritratto incipitario di *Se questo è un uomo* 1958. Anche di *Cerio* è opportuno trascrivere per intero il primo, il secondo e il quarto capoverso:

Primo Levi,
autoritratti
periodici

³⁷ *Ivi*, p. 941.

³⁸ *Ivi*, p. 865.

Che io chimico, intento a scrivere qui le mie cose di chimico, abbia vissuto una stagione diversa, è stato raccontato altrove.

A distanza di trent'anni, mi riesce difficile ricostruire quale sorta di esemplare umano corrispondesse, nel novembre 1944, al mio nome, o meglio al mio numero 174517. Dovevo aver superato la crisi più dura, quella dell'inserimento nell'ordine del lager, e dovevo aver sviluppato una strana callosità, se allora riuscivo non solo a sopravvivere, ma anche a pensare, a registrare il mondo intorno a me, e perfino a svolgere un lavoro abbastanza delicato, in un ambiente infettato dalla presenza quotidiana della morte, ed insieme reso frenetico dall'avvicinarsi dei russi liberatori, giunti ormai ad ottanta chilometri da noi. La disperazione e la speranza si alternavano con un ritmo che avrebbe stroncato in un'ora qualsiasi individuo normale.

[...]

Ero chimico in uno stabilimento chimico, in un laboratorio chimico (anche questo è già stato raccontato), e rubavo per mangiare. Se non si comincia da bambini, imparare a rubare non è facile; mi erano occorsi diversi mesi per reprimere i comandamenti morali e per acquisire le tecniche necessarie, e ad un certo punto mi ero accorto (con un balenio di riso, e un pizzico di ambizione soddisfatta) di stare rivivendo, io dottorino per bene, l'involuzione-evoluzione di un famoso cane per bene, un cane vittoriano e darwiniano che viene deportato, e diventa ladro per vivere nel suo «lager» del Klondike, il grande Buck del *Richiamo della Foresta*. Rubavo come lui e come le volpi: ad ogni occasione favorevole, ma con astuzia sorniona e senza esporti. Rubavo tutto, salvo il pane dei miei compagni.³⁹

Due sono le espressioni decisive: «strana callosità», allusione a una sorta di resistenza al male, di barriera tra sé e l'esterno che all'autore-protagonista permetteva di andare avanti in Lager; e una resistenza che retrospettivamente lo turba: un indurimento fisiologico, ma avvertito come estraneo. C'è poi «esemplare umano», sintagma ricorrente in *Se questo è un uomo*, utilizzato fra gli altri anche per Elias, uno dei personaggi che meglio avevano saputo adattarsi ad Auschwitz.

In *Se questo è un uomo* 1958 la dottrina del Lager veniva così enunciata:

Perseguire i propri scopi con mezzi idonei, e chi sbaglia paga.

Come già detto, *Il sistema periodico* è pieno di esperimenti sbagliati. Ma in tutti questi racconti, chi sbaglia non paga quasi mai. L'errore è giovanile, misterioso, ingenuo, può essere anche grave, ma non è mai irrisolvibile, e mai da spiare. *Cerio* fa eccezione a questa regola. Ecco, in breve, la trama: Primo Levi, matricola 174517, è in servizio presso un laboratorio chimico da cui ruba tutto quello che può per scambiarlo, trasformarlo, o anche mangiarlo se commestibile. Ha trovato un contenitore – misteriosa-

39 *Ivi*, p. 860.

mente senza etichetta – pieno di cilindretti metallici, che pure vorrebbe rubare ma di cui ignora la natura. Si consulta col suo amico Alberto, il quale lo invita a sottrarne un campione per scoprire di cosa si tratti. I due si renderanno conto che è cerio, e che può essere impiegato per fabbricare pietrine da accendini; perché, stando ad Alberto, esiste in Lager un'industria clandestina di accendini.

I due amici, per riuscire nel loro intento, dovranno levigare e arrotondare le pietrine, e renderle adatte agli accendini; dovranno farlo di notte, nei loro giacigli, curandosi di non essere visti; questo comporta un gran rischio. Il racconto narra di come l'impresa viene portata a termine. Primo e Alberto riescono, e restano impuniti. Tuttavia, pochi mesi più tardi, Alberto viene coinvolto nella marcia di evacuazione dal Lager, poco prima dell'arrivo dei russi; Levi, al contrario, è abbandonato nell'infermeria perché affetto da scarlattina. Seguono, idealmente, i fatti narrati da Levi in *Storia di dieci giorni*, ultimo capitolo di *Se questo è un uomo*. Levi riesce a tenersi in vita, Alberto scompare senza lasciare traccia in quella marcia forzata. *Cerio* presenta quindi un amaro capovolgimento della dottrina di Lager: Alberto non paga perché abbia sbagliato, paga senza un perché.

Restano però due domande: 1. Perché Primo Levi ha avuto bisogno di un ulteriore posizionamento tonale in questo racconto (che ha prodotto, ancora una volta, un autoritratto incipitario)? 2. Qual è il ruolo di *Cerio* all'interno della raccolta? Le due domande sono correlate.

Il giovane studente pieno di aspettative, poi il neolaureato alle prime armi, poi ancora il direttore di una fabbrica; in parallelo, il giovane scrittore invaghito di un personaggio-atomo di cui desidera narrare la storia; tutti questi personaggi si trovano inglobati nel vettore autoriale del *Sistema periodico*. Il lettore sa che si tratta dello stesso autore di *Se questo è un uomo*. Lo sa; ma dopo aver letto i primi due racconti (e soprattutto dopo *Idrogeno*) avrà compreso che Levi, nel modulare la propria voce, calca su tonalità diverse. Viceversa nel momento in cui, alla metà esatta dell'opera, l'autore si trova nuovamente trascinato, con *Cerio*, all'interno del Lager, deve porre riparo al potenziale smottamento delle medesime premesse su cui, in un primo momento, aveva imbastito il libro. Deve perciò riportare il lettore in un luogo che è noto e insieme estraneo/esterno: per far questo occorre riposizionare nuovamente il Levi-agens, cosicché la gamma tonale di quella specifica voce possa essere ricompresa – come peculiare modulazione – in quella dell'intero libro. Come nella tavola periodica, *Cerio* sta fuori e dentro insieme: per questo è così importante nell'intero equilibrio strutturale.

Bisogna oltretutto tenere presente la situazione storico-biografica in cui *Il sistema periodico* apparve, e cioè ricordare che nel 1975 i racconti della sezione «Passato prossimo» di *Lilith* (raccolta stampata nel 1981) non erano ancora usciti, dunque non era ancora emersa quella serie di *ritratti di salvati*, di racconti a colori sullo sfondo grigio di Auschwitz. Ecco perché, all'inizio

di *Cerio*, Primo Levi avverte la necessità di ribadire chi è che sta parlando, rendendo esplicita una doppia temporalità utile ad alternare l'accento sulla presenza simultanea di un *auktor* («A distanza di trent'anni, mi riesce difficile ricostruire») e di un *agens* («quale sorta di esemplare umano corrispondesse...»). Levi deve risolvere, per sé e per il lettore dei primi dieci racconti del *Sistema periodico*, una triplice difficoltà di adattamento: quella dell'*auktor* al tempo che passa, quella dell'*agens* alla vita in Lager, quella del lettore a una struttura – vocale e fattuale – tanto complessa. Nel ricostruire minuziosamente la condizione dell'*agens*, del prigioniero 174517, l'autore arriva a superare anche l'incaglio che si presentava all'*auktor*, ma entrambe le difficoltà andavano enunciate, onde evitare di sovrapporre due voci, dislocando il baricentro del libro. La posizione centrale di *Cerio* è dunque premeditata quanto provvidenziale: aiuta infatti anche il lettore ad aggiustare e riaggiustare la lettura in corso: fuori dal Lager, dentro il Lager, fuori di nuovo.

Cerio è dunque la quarta opzione di voce, il quarto *atomo dell'io* che Levi offre al lettore nel *Sistema periodico*. È una intonazione – e una posizione espressiva – che concorre, insieme con *Argon*, *Idrogeno* e *Carbonio*, all'impalcatura del libro. L'impalcatura funge anche da esoscheletro, in grado di contenere gli organi interni del libro conferendo loro armonica unità di movimento.

Quest'ultima metafora ha però il difetto di non considerare l'elemento cronologico, decisivo nell'opera che, entro il *corpus* primoleviano, presenta l'arco temporale di elaborazione più lungo in assoluto: trent'anni e oltre, dalla vigilia di Auschwitz al 1975 della pubblicazione. Sarà più preciso aggiungere che quei quattro racconti-cardine, in momenti e con gradazioni diverse, consentono a Levi di individuare tanto la posizione autoriale quanto la gamma tonale con cui andrà condotto il libro: e che entrambe, posizione e intonazione, sono legate al trascorrere del tempo, e con l'andare del tempo si trasformano ponendo nuovi problemi all'autore, il quale dovrà giocoforza risolverli a beneficio di se stesso e dei suoi lettori.

La strategia del posizionamento – che, dopo le “prove” di *Se questo è un uomo* 1958, *Capaneo* 1959 e *La carne dell'orso* 1961, tocca proprio nel *Sistema periodico* il massimo grado di perfezione – non è affidata unicamente ad *Argon*, racconto iniziale dell'opera. Essa è, piuttosto, un'irradiazione di senso che si distribuisce sui successivi *Idrogeno*, *Cerio* e *Carbonio*. In totale, dunque, sono ben quattro i racconti che decidono, congiuntamente, la prospettiva e la tonalità di questo *concept book*. Nell'attraversarli, il «debole limbello» acquisisce una forza via via crescente, e perviene ad assestarsi. E proprio in *Carbonio*, dove solo una voce ormai pienamente padrona del proprio timbro giunge a inventare un'epica inconcepibile, non solo *minore* ma addirittura *minima*, ci sarà bisogno di riafferrare, grazie un conclusivo colpo di coda, l'intero esperimento: tornando a dichiararsi – ma, infine e ormai, con autoironico distacco – «foible, et même un peu profane».