

Primo Levi e *Ivan Denisovič*: testimonianza e gesto letterario

Pietro Tosco

E poi che la sua mano alla mia pose
Con lieto volto, ond'io mi confortai,
Mi mise dentro alle segrete cose.
Inferno, III, 14-18

Varcata la soglia del XXI secolo, si è ormai fissato nell'immaginario comune e nella coscienza collettiva il volto più crudo del Novecento, il secolo-lupo delle camere a gas e del GULag. Perché questo volto emergesse nella sua integrità e suoi tratti, terribili, affiorassero visibilmente nella coscienza contemporanea, è però occorso molto tempo. Già la sola definizione del Novecento come "il secolo dei totalitarismi" – oggi ampiamente condivisa dal senso comune, pur nella provvisorietà di una formula storiografica ancora oggetto di discussione – ha avuto un percorso di consapevolezza lungo e tormentato, che ha conosciuto fasi diverse e spesso contraddittorie, segnalando una intrinseca difficoltà di ordine conoscitivo prima che interpretativo, più genericamente gnoseologica che specificamente ermeneutica. La difficoltà di scoprire, vedere, guardare i fatti di Auschwitz e della Kolyma, in senso metonimico, prima ancora di interpretarli. La storia del XX secolo ha perciò costretto la coscienza contemporanea a un vero e proprio cammino di autocoscienza. Un cammino arduo perché il suo oggetto suscitava un disagio eccezionale, implicando un limes, una misteriosa "zona grigia", un confine che non si è altrimenti riusciti a definire che disumano, inumano. Negazione dell'uomo, dell'essenza e della peculiarità stessa dell'essere umano, e perciò, inevitabilmente, negazione anche della sua coscienza, così che il

one anche della sua coscienza, così che il silenzio – che fosse generato dall'orrore, dalla vergogna, o da un'autentica *incapacità* della rappresentazione – sembrava l'unica meta cui il cammino poteva condurre.

Se i fatti apparivano essenzialmente disumani al punto che dinanzi ad essi ogni atto umano si rivelava inadeguato, si rendeva necessaria un'operazione "altra", capace di comprendere in se stessa, e allo stesso tempo non eliminare, il cocente paradosso che la costituiva. Con una formula nota che è diventata specifica nel dibattito novecentesco, come si poteva "dire l'indicibile"? Com'era possibile non soccombere alla negazione della coscienza e nel contempo guardare l'umano così inesorabilmente oltraggiato? Come superare lo scacco dell'incomunicabilità oltrepassando se stessi e allo stesso tempo non eludendosi? È proprio qui, nell'affiorare di queste aporie, che emerge il ruolo prodigioso di uno dei grandi protagonisti dell'autocoscienza novecentesca: l'arte. «*Trasumanar significar per verba / non si poria*» (*Par*, I, 70-71), aveva avvertito Dante, ma allo stesso tempo aveva consegnato alla storia un emblema: sfidare l'impossibilità attraverso la potenza dell'esperienza artistica.

Se dunque l'arte aveva questa capacità, è stata la letteratura che nello specifico ha interpretato il ruolo principale in quel cammino di autocoscienza che segna la storia del Novecento, attraverso singoli "atti letterari" che, espressamente, hanno affrontato il *limes* e, nel tempo, hanno permesso che quella che si rivelava come indicibilità, si sciogliesse in esprimibilità¹. *Se questo è un uomo* di Primo Levi (scritto nel 1946) e *Odin den' Ivana Denisoviča* [*Una giornata di Ivan Denisovič*] di Aleksandr Solženicyn (scritto nel 1959) sono due di questi atti, tra i più noti, poiché la Storia stessa li ha collocati in una posizione di assoluta rilevanza. A tutt'oggi essi appaiono come "miti fondativi", autentici monumenti e momenti privilegiati che hanno dato l'abbrivio alla coscienza collettiva nella conoscenza del totalitarismo, seguendo percorsi diversi ma paralleli, lontani nella prospettiva disegnata dal contesto storico-politico, ma vicini perché – il primo nell'Occidente ferito dall'esperienza nazista e il secondo nell'Oriente macchiato

¹ Per il ruolo dell'arte nella critica al totalitarismo cfr.: Dell'Asta 2009.

dall'esperienza sovietica – sono riusciti a schiudere la cortina del silenzio su quell'istituzione specifica del terrore totalitario che è il lager.² Due autentici capisaldi, dunque, di quella che da un lato è la "letteratura concentrazionaria" (o dell'Olocausto) nell'Occidente europeo e, dall'altro, la "*lagernaja literatura*" (o letteratura del GULag) nell'Oriente sovietico.

Perché hanno assunto un tale rilievo nella coscienza collettiva? Esiste in questo una specificità che li accomuna? La materia trattata, si direbbe, aggiungendo che in essi c'è qualcosa che eccede la letteratura. E tuttavia rispondere così sarebbe riduttivo e, forse, anche fuorviante. In questo saggio voglio tentare un altro approccio, accostando questi due "atti letterari" da una prospettiva diversa, attraverso la quale cogliere una caratteristica originale ed essenziale della letteratura stessa.

Natal'ja Ivanova, studiando il problema della memoria nella Russia di Gorbačëv, osserva:

Se la scienza storica non ha potuto dare alla società la possibilità di capire se stessa e il suo passato, se fino ad oggi quasi non si pubblicano documenti, se fino ad oggi c'è una fame acutissima di lavori obiettivi di ricerca sulla storia del partito, dello Stato, se fino ad oggi si tengono sotto chiave gli archivi della guerra civile, i dati sulla collettivizzazione, sui lager, sulle prigioni e le deportazioni, se fino ad oggi il popolo non conosce nemmeno le cifre dei morti negli anni del terrore, allora la letteratura è costretta ad assumersi la *funzione extraletteraria di ricerca e autoscienza storica*. (Ivanovna 1987: 72)

² Cfr. la definizione di Todorov di "totalitarismo": «Il totalitarismo è, nello spirito di quanti utilizzano il concetto, un regime fondato su alcune premesse filosofiche, che possiede una struttura statale tendente all'unificazione (è questo il senso del termine totalitario) e che utilizza per raggiungere i suoi scopi uno strumento specifico, chiamato terrore. [...] Si devono intendere con tale termine le morti di massa, la tortura e le minacce di violenza fisica, a tutto ciò va aggiunta un'istituzione specifica e particolarmente efficace, i campi di concentramento» (Todorov 1998: 91-92).

Certo, la letteratura svolge questa funzione e di essa è stata specialmente investita nella seconda metà del secolo scorso. Proprio la letteratura è arrivata a “conoscere” fatti, avvenimenti e tematiche della storia del Novecento prevenendo la ricerca storica e storiografica, e con grande anticipo rispetto ad altre discipline (si pensi al graduale sviluppo delle scienze politiche e sociali, dell’antropologia e della psicologia). Ma perché considerare questa funzione “extraletteraria”? Non può invece rivelare una caratteristica originale ed essenziale della letteratura stessa? Lo sottolinea, ad esempio, Elio Gioanola in uno studio sull’opera di Levi, notando come *Se questo è un uomo* ecceda sì «lo spazio comunemente riservato alla letteratura» costituendo uno dei massimi documenti storici e antropologici del secolo, ma aggiungendo:

Tale riconoscimento non deve in alcun modo risultare limitante nei confronti del libro come testo di *vera letteratura* [...]. È chiarissimo che Levi non ha voluto fare letteratura, vergognandosi anche solo della possibilità di ricavare effetti espressivi dalla terribile esperienza vissuta, ma proprio per questo ha fatto *vera letteratura*, dando vita ad un organismo narrativo in cui l’enormità dei fatti trova perfetta risoluzione stilistica nell’apparente azzeramento dello stile. (Gioanola 2005: 372-373)

È solo affermando la coesistenza di queste istanze, paradossale forse, ma non insostenibile, che si può intendere la specificità dei nostri due “atti letterari”, i quali, se anche manifestano una peculiare “diversità” dalla letteratura comunemente intesa, certo non le si oppongono.

Se questo è un uomo e *Ivan Denisovič* mostrano un “organismo narrativo” che diserta la finzione e in cui il momento creativo non appare disgiunto dalla realtà rappresentata, ma si muove interamente all’interno di essa. Questo non significa una negazione della creazione, dell’artisticità o della letterarietà, ma esprime uno specifico statuto artistico la cui natura e forza espressiva è data dall’unità stilistica di forma e contenuto. Non è solo la materia, dunque, a legare intimamente il libro di Levi e la *povest’* di Solženicyn, ma, molto di più,

il *come* questa materia ha preso forma e il *perché* ha preso questa forma. «Ciò che era veramente insolito nella novella di Solženicyn non erano le circostanze e le situazioni, bensì il *modo di parlarne*» scrive Michail Geller in *Il mondo dei lager e la letteratura sovietica* (Geller 1977: 232), trasformando e avverando il senso della celebre espressione con cui Aleksandr Tvardovskij aveva presentato al mondo *Ivan Denisovič*: «Affatto insolita è per la letteratura sovietica la sostanza di vita che nutre la *povest'* di A. Solženicyn» (Tvardovskij 1963: 5). Il *modo di parlarne*: un nuovo punto di vista, anche sulla *sostanza di vita*. E un'affermazione, quella di Geller, che mantiene tutta la sua validità anche per l'opera di Levi.

Per inoltrarsi nella comprensione dello specifico *modo di parlarne* non è superfluo guardare innanzitutto all'atto di nascita, all'istante originale da cui è scaturita la creazione delle due opere. Il *come* e il *perché* della scrittura, infatti, non sono l'esito di una strategia, né sono successivi all'esperienza diretta. Essi nascono nel medesimo momento in cui la creazione stessa sorge come possibilità. Anna Achmatova ce ne consegna una vibrante immagine all'inizio del suo poemetto *Rekvoiem* [Requiem], dove, in poche battute, cattura la genesi dei suoi versi. In coda, davanti alle carceri di Leningrado, una donna le si avvicina e, risvegliandosi dal «torpore che era caratteristico di noi tutti», sussurra al suo orecchio:

- Ma questo lei può descriverlo?

E io dissi:

- *Posso*.

Allora una sorta di sorriso scivolò lungo quello che un tempo era stato il suo volto. (Achmatova 1992: 139)

La nuda prima persona singolare del verbo "potere" – in russo "*mogu*", *posso*: una constatazione e un'affermazione insieme, che fotografa l'istantanea del momento preciso in cui avviene l'atto di nascita della letteratura. Un momento che è contemporaneamente passivo – un impulso che viene dall'esterno, da fuori di sé – e attivo – la risposta, il contraccolpo del soggetto che afferma quell'impulso.

Possiamo ritrovare questo momento sia in Primo Levi che in Aleksandr Solženicyn: è l'esperienza stessa del lager. Le due opere, infatti, come entrambi tengono a rilevare, sono nate dentro il recinto del campo, in un istante speciale in cui la coscienza ha preso il sopravvento, in qualche modo si è ridestata, si è impossessata dell'io e la capacità creativa si è manifestata come possibilità concreta di autocoscienza, individuale e interiore. Levi lo racconta nell'introduzione, rivolgendosi direttamente al lettore:

Se non di fatto, come intenzione e come concezione esso è nato già fin dai giorni di lager. Il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli "altri" partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore. (Levi 2005: 9)

L'intenzione e la concezione, come un «impulso immediato e violento», cominciano a realizzarsi negli undici mesi di reclusione nel campo di Monowitz presso Auschwitz, tra il 1944 e il 1945. Levi svolge lungo la narrazione, pagina dopo pagina, l'atto di nascita di *Se questo è un uomo*, e proprio nella narrazione ne troviamo, *in nuce*, l'episodio rivelatore:

Ma non appena, al mattino, io mi sottraggo alla rabbia del vento e varco la soglia del laboratorio, ecco al mio fianco la compagna di tutti i momenti di tregua, del Ka-Be e delle domeniche di riposo: la pena del ricordarsi, il vecchio feroce struggimento di sentirsi uomo, che mi assalta come un cane all'istante in cui la coscienza esce dal buio. Allora prendo la matita e il quaderno, e scrivo quello che non saprei dire a nessuno. (*ibid.*: 126)

Parallelamente, Solženicyn racconta l'episodio da cui nacque l'idea di *Ivan Denisovič* in un'intervista rilasciata anni dopo la

pubblicazione³. Siamo nel secondo periodo della sua reclusione, nel lager di Ekibastuz (nel Kazakistan meridionale) dove viene destinato ai lavori comuni dal maggio 1949 fino alla liberazione nel febbraio 1953. Qui, nell'inverno 1950-1951, nasce l'intuizione di descrivere l'intera giornata di un detenuto comune, che lo porterà l'anno seguente a concepire il progetto della *povest'*:

Come è nato *Ivan Denisovič*? Un giorno nel lager, come sempre, il lavoro è pesante, io porto la barella con un compagno di sventura e mi viene in mente che bisogna descrivere tutto il mondo concentrazionario in un unico giorno. Certamente si potevano descrivere i miei dieci anni di lager dove c'è tutta la storia dei campi di lavoro forzato; ma basta raccogliere tutte le "schegge" in un unico giorno, basta descrivere un solo giorno di un unico forzato medio per nulla singolare, dal mattino alla sera, e si avrà tutto. (Solženicyn 1981: 518)

L'intuizione iniziale avviene nel campo, ma sarà fuori dal lager, a distanza di tempo, che entrambi gli autori si metteranno materialmente a "eseguire" la scrittura. E la distanza temporale non fa che sottolineare la forza dell'esigenza originale e la necessità della sua attuazione. Come *l'ancient mariner* di Coleridge, spesso ricordato da Levi, che blocca tumultuosamente chiunque incontri perché «se non trova chi lo ascolti / gli brucia in petto il cuore».

Il «bisogno di raccontare agli "altri"» di Levi e il «bisogno descrivere tutto il mondo concentrazionario» di Solženicyn sono la risposta a un'esigenza personale. È qui che scrittura e creazione letteraria rivelano il loro statuto: una forma di autocoscienza alla quale è legata una soddisfazione interiore. Necessità e testimonianza. La scrittura è una necessità e, contemporaneamente, essa stessa si traduce in testimonianza:

Ho scritto perché sentivo il bisogno di scrivere. Se lei mi chiede di andare più in là, e di trovare da dove nasca questo bisogno, io

³ Intervista televisiva condotta da Nikita Struve, Parigi, marzo 1976.

non so rispondere. [...] L'intenzione di "lasciare una testimonianza" è venuta dopo, il bisogno primario era quello di scrivere a scopo di liberazione. (Levi 1991: 49-51)

La "scoperta" della scrittura si traduce così in lavoro, lavoro *poetico* (in senso etimologico). Da un lato, Levi comincia la stesura dell'opera all'indomani del suo ritorno a casa, scrivendo con vertigine, frammentariamente, apparentemente senza ordine o piano, cominciando dai ricordi più recenti e scrivendo a ritroso, non logicamente o cronologicamente, ma secondo un «ordine di urgenza». E man mano l'impulso interiore, che solo in apparenza emergeva come un processo non-razionale, diventa testimonianza consapevole, racconto cosciente e costruito. In un anno l'opera è compiuta (dicembre 1945 - gennaio 1947).

Dall'altro lato, Solženicyn inizia a scrivere con febbrile fervore subito dopo la liberazione, ancora al confino, e prima della sua definitiva riabilitazione. Scrive e scriverà sempre di più. Subito, già nei primi anni successivi alla liberazione, iniziano a prendere forma i suoi lavori maggiori: ma non ancora *Ivan Denisovič*. Concepisce progetti, scrive e raccoglie ricordi e materiali, stende racconti e bozze di romanzi. D'un tratto, nel pieno di questa fervida attività, a nove anni di distanza dall'intuizione originale, quasi di getto in poco più di un mese, butta giù ŠČ-854 (primo titolo della *povest'*): in un certo senso, è la "sintesi formale" di tutto quel lavoro di "testimone del GULag", che rivelerà la sua imponenza in *Archipelag GULag* [*Arcipelago GULag*]. La devozione di Solženicyn per la scrittura risulta tanto maggiore, quanto più è condannata, votata alla clandestinità forzata imposta dal regime:

Senza esitazione, senza sdoppiamenti, avevo sposato la sorte dello scrittore russo contemporaneo preoccupato della verità: bisognava scrivere unicamente perché tutto questo non venisse dimenticato, perché un giorno lo sapessero i posteri. (Solženicyn 1975: 11)

In Solženicyn è evidente una maggiore consapevolezza letteraria, mentre Levi rifiuterà per lungo tempo la qualifica di "scrittore", quasi potesse togliere a lui e alle sue opere il grave peso dell'autenticità. La letteratura sui lager nazisti, del resto, era ancora agli albori, mentre in Russia l'esperienza del lavoro coatto e la sua descrizione avevano già avuto una lunga tradizione nell'epoca zarista pre-rivoluzionaria; si pensi alle dostoevskiane *Memorie dalla casa dei morti*. Sicuramente il fenomeno del GULag si presentava come una novità radicale, ma Solženicyn poteva comunque inserirsi in una tradizione, come l'Achmatova sopra ricordata, ben cosciente del rilievo che aveva nella cultura russa la forza della scrittura come gesto di responsabilità collettiva:

So che la cosa più semplice è scrivere di se stesso, ma ho creduto fosse più importante e più interessante descrivere i destini della Russia. Di tutte le tragedie che essa ha dovuto sopportare, la più profonda fu quella degli Ivan Denisovič. [...] E mentre vi ci stavo decisi di descriverne una giornata. Tolstoj diceva che può servire da canovaccio per un romanzo tutta la vita europea di secoli, ma anche una sola giornata nella vita di un qualsiasi contadino. (Solženicyn 1968: 20)

Nonostante le distanze, risulta evidente come per entrambi gli autori le due opere si inseriscano in un percorso personale e interiore di conoscenza, in cui la parola, la parola letteraria, deve rispondere, corrispondere a un'esperienza. Il soggetto (l'io che scrive) nasce nel momento stesso in cui s'impatta con l'oggetto (la materia, il contenuto), un oggetto che grida una forma per essere conosciuto e comunicato. Al tempo stesso, quell'oggetto è inscindibilmente implicato, unito al soggetto, così che la sua rappresentazione deve riuscire nell'espressione di sé. È in questo senso che la letteratura coincide con la testimonianza, intesa come strumento di conoscenza e di autocoscienza.

In un'immagine di *La tregua* è inscritta tutta la forza di questo processo. Levi dà forma a un suo ricordo, indelebilmente impresso

nella sua mente: un bambino di tre anni («un figlio della morte, un figlio di Auschwitz») che aveva incrociato tra i prigionieri appena liberati. In quel volto, «con urgenza esplosiva», si vedeva gridare il bisogno della parola «che nessuno s'era curato di insegnargli». L'unico verbo della sua breve esistenza, che si conclude subito con la stessa liberazione, è una parola mozza e incomprensibile, un suono indistinto e balbettato che muore nel lager e non si può riprodurre, ma che può vivere nelle parole dello stesso Levi: «Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole» (Levi 1997: I, 215-216). Riflettendo su questa pagina, Giorgio Agamben osserva:

Forse ogni parola, ogni scrittura nasce, in questo senso, come testimonianza. Per questo ciò di cui testimonia non può essere già lingua, già scrittura: può solo essere un intestimoniato. E questo è il suono che proviene dalla lacuna, la non-lingua che si parla da soli, di cui la lingua risponde, in cui nasce la lingua. Ed è sulla natura di questo intestimoniato, sulla sua non-lingua che occorre interrogarsi. (Agamben 1998: 35)

Questo *intestimoniato* è la natura dell'arte. Qui, in questa "parola segreta", altra espressione di Agamben, risiede il cuore dell'esperienza artistica. L'intestimoniato, infatti, non è un oggetto "neutro", non è più solo oggetto, ma è un evento, il luogo dove il soggetto "ha incontrato" l'oggetto nella modalità di un impulso conoscitivo e, quindi, espressivo. Come rispondere a questo impulso? La letteratura di Levi e Solženicyn è la "lingua" che nasce in risposta a questa domanda. Una lingua in cui il non-dicibile è dicibile. La lingua dell'arte, del discorso estetico. Essa riflette la coscienza della lacuna, della non-lingua, ma è essa stessa un "evento" che si sviluppa come lingua, un momento creativo in cui la creazione è forma stessa della conoscenza.

Se questo è un uomo e *Ivan Denisovič* rivelano perciò la forza di quel "gesto creativo" che è caratteristica originale ed essenziale della letteratura stessa. Giovanni Maddalena, deducendo il termine dagli studi sulla razionalità matematica del fondatore del pragmatismo americano C.S. Peirce, definisce questo processo "gesto letterario" e in

esso vede la realizzazione di un tipo di conoscenza sintetica, opposta a quella analitica. Il "gesto letterario" – termine con il quale non intende solo «il "fare letteratura" dell'autore», ma anche quello «del lettore e dei medesimi personaggi (nel senso più lato possibile)» – è un gesto razionale, cioè un gesto di conoscenza, che è dotato di una "razionalità sintetica". Un "fare concreto" in cui si possono esprimere gli universali. In letteratura come in matematica, infatti, gli universali si danno solo nel particolare (cfr. Maddalena 2011: 283-284). È in questa caratteristica che risiede la capacità della letteratura di corrispondere al soggetto, come possibilità conoscitiva, proprio là dove la sua urgenza si scontra con quelle aporie da cui siamo partiti:

La sola qualifica del testimone è sì preliminare e necessaria, ma non sufficiente. Occorrono strumenti conoscitivi all'altezza della sfida. La scrittura artistica appare questo possibile strumento di analisi, comunicazione, riscatto e autoterapia. Il momento neutro e oggettivo della testimonianza non è disgiunto dalla complessità di un racconto ben strutturato e addirittura dal piacere dell'affabulazione. (Ferrero 2007: 19-20)

In Levi e Solženicyn il "gesto letterario" risponde a questa sfida. La sua natura, inoltre, non cambia neanche là dove *Se questo è un uomo* e *Ivan Denisovič*, pur nella nutrita varietà di assonanze formali, realizzano strategie narrative molto diverse. La creazione leviana è una "biografia-testimonianza-diario", mentre la *povest'* di Solženicyn è un'opera di finzione. I protagonisti della narrazione sono da una parte lo stesso Primo Levi e, dall'altra, un personaggio inventato, Ivan Denisovič Šuchov. Il punto di vista, però, è sempre unitario: i fatti ci vengono presentati attraverso un unico osservatore, reale il primo, letterario il secondo, e manca il narratore esterno, onnisciente, detentore di una visione universale; gli avvenimenti si scoprono mano a mano vedendo e udendo solo quello che gli occhi e le orecchie del protagonista riescono a catturare. Tuttavia, questo punto di vista in Levi è caratterizzato dalla prima persona – sia essa singolare o plurale, con il frequente utilizzo del "noi" tanto caro a tutta la letteratura della

deportazione – e cioè dalla compiuta adiacenza tra l'io narrante e l'autore che domina ed esaurisce la materia; mentre in Solženicyn la narrazione è condotta in terza persona da un narratore esterno, e lo stesso punto di vista, interno e unitario, è realizzato attraverso l'invenzione di un personaggio. Eppure è una finzione che non tradisce lo scopo, e nemmeno Levi, che pure si mostrò sempre molto critico verso ogni paragone tra la sua opera e quella dell'autore russo, poté obiettarla:

Però *Ivan Denisovič* lo salvo; almeno quello [...]. In *Ivan Denisovič* ho trovato raccontati benissimo tutti i dettagli materiali: il modo di consumare la zuppa, il modo di arrangiarsi, il modo di vestirsi, il modo di nascondere le cose se viene una perquisizione, il modo di lavorare: perfino questa curiosa annotazione della fierezza di chi ha fatto il muro dritto. (Levi 1991: 56)

Lo stesso Levi, dunque, riconosce all'opera di Solženicyn il valore letterario della testimonianza, il suo raccontare "benissimo" l'esperienza. Ci inoltriamo così nell'ultimo passaggio della nostra riflessione: perché queste due opere sono diventate così importanti per la coscienza contemporanea? Perché proprio due "atti letterari" hanno contribuito in maniera così radicale alla conoscenza storica del XX secolo? La risposta va cercata nella dinamica stessa del "gesto letterario" che sviluppa una conoscenza sintetica, nel senso sopraindicato della presenza dell'universale nel concreto. La letteratura – la testimonianza letteraria – suscita nel concreto della sua "lingua" una complessa ricchezza di significati diventando così simbolica.

È proprio su questo aspetto, infatti, che l'attenzione critica si è sempre mossa sia nei confronti di Levi che di Solženicyn. György Lukács, ad esempio, in uno dei primi studi su *Ivan Denisovič*, nota come il merito di Solženicyn sia quello di «aver fatto di una giornata priva di avvenimenti, in un campo qualsiasi, il *simbolo* letterario del passato non ancora superato» e aggiunge:

A questa semplicità della composizione, a questa concentrazione quasi ascetica sull'essenziale, corrisponde esattamente l'estrema economia dell'esecuzione letteraria. [...] Così quest'opera – non nata da un'impostazione simbolica – può avere forti effetti simbolici. (Lukács 1968: 192-194)

Più avanti, volendo marcare la distanza che separa il "realismo" dal "naturalismo", il filosofo ungherese evidenzia la sostanza eccezionale del paradosso per il quale Ivan Denisovič diventa il simbolo dell'età staliniana (così come la maggior parte dei lettori l'ha voluto vedere) benché nessun elemento della maniera narrativa di Solženicyn contenga di per sé alcuna traccia di simbolismo:

In virtù dell'estrema parsimonia del suo stile, tutti i particolari sono in lui altamente significativi. Come in ogni opera d'arte autentica, la particolare sfumatura di questo significato scaturisce dalla peculiarità della materia. [...] La sua espressione laconica, il suo astenersi da ogni allusione che esca dalla vita immediata del lager, delineano però i contorni dei fondamentali problemi umano-morali senza i quali gli uomini del presente sarebbero oggettivamente impossibili, soggettivamente incomprensibili. [...] Le altre novelle a noi note di Solženicyn non sono di una natura così compenetrata dal simbolo. (Lukács 1968: 198-201)

Il discorso sul simbolo, ora, ci porterebbe molto lontano e forse è proprio su di esso che naturalmente ci spingono tutte le nostre riflessioni. Ce ne manca tuttavia lo spazio. Mi limiterò a concludere, e con ciò volendo aprire, richiamando due scene che rimarranno per sempre simbolo, immagine compiuta, della potenza evocativa insita nella creazione, nel fare poetico di Levi e Solženicyn.

La prima in *Ivan Denisovič*: la costruzione del muro, uno dei nuclei nevralgici di tutta la giornata descritta da Solženicyn (cfr. Solženicyn 1999: 85-103). In essa gli *zeki*, obbligati a edificare una parete per uno stabile esterno al campo – un'impresa tanto difficile quanto inutile – riscoprono a poco a poco, con crescente e tangibile ardore al contempo fisico e morale, la vera forza del proprio lavoro: l'espressione di sé. Il

lavoro appare come trasfigurato, e tutti gli elementi di quell'estenuante attività vengono sublimati in una poetica esaltazione della materia e dell'umana capacità di plasmarla, innalzandosi a una «dignità quasi sacramentale» (Nivat 1991: 973). Se l'economia di se stessi è una condizione fondamentale della sopravvivenza nel campo e tema principale di tutta l'opera – «di cui è esempio anche l'arte della narrazione, in cui tutto sembra sottoposto alla stessa preoccupazione di stretta economia, di parsimonia degli effetti, e di dignità del linguaggio nello stesso gergo» – la scena del muro realizza un capovolgimento in cui quella stessa sobrietà acquista autentica capacità espressiva:

Dalla laconicità dei termini del mestiere e dalle interiezioni del lavoro condiviso traspare un lirismo, pudico e timido, che ordina le frasi in brevi versetti, che esprime la segreta esaltazione dell'uomo che trionfa sulla propria schiavitù con il miracolo della creazione, della fatica miracolosa, quasi salvatrice. (*ibid.*: 1991: 973-974)

La seconda scena è *Il canto di Ulisse*, simbolo di questa medesima poetica in *Se questo è un uomo* (cfr. Levi 2005: 98-103). In essa Levi, in un inaspettato e piacevole momento di tregua dal lavoro coatto, s'imbarca nell'impresa di insegnare l'italiano a un suo compagno di prigionia, lo studente alsaziano Jean, il Pikolo. Il canto della commedia dantesca, imparato a memoria in un tempo ormai lontano, diviene lo strumento della veloce lezione di lingua, tra comprensibili lacune e sforzo mnemonico. Ma nell'incubo di Auschwitz quel canto e lo sforzo di ricordarlo aprono a una dimensione molto più profonda:

Sforzo di rammentare; sforzo di spiegare e tradurre. E nel canto c'è, e Levi ci sente, tutto: l'infinito orizzonte e la libertà dell'"alto mare aperto", il dovere di essere degni della nobiltà umana ("Fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e conoscenza"), le amate montagne ("mi apparve una montagna, bruna [...]"), il destino ("come altrui piacque"). Pikolo comprende confusamente che il messaggio lo riguarda, "riguarda tutti gli uomini in travaglio", e ascolta e incoraggia. Qui la *Commedia* è

contemporaneamente un'altissima voce dell'umanità, e un riferimento all'inferno che ha inghiottito i protagonisti. (Segre 1997: 67-68)

È un istante di illuminante autocoscienza. Anche qui a dominare è un procedimento particolare attraverso il quale riesce ad attuarsi l'espressione di sé e la ruvida materia s'ammanta di una luce nuova e ardente («Darei la zuppa di oggi per saper saldare "non ne avevo alcuna" col finale»). E, in questo caso, l'essenza artistica del processo viene enfatizzata dalla *metaletterarietà* della situazione: il "gesto letterario" di Levi autore che ritrae il Levi prigioniero che usa Dante come strumento di conoscenza:

Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo "come altrui piacque", prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere qui oggi... (Levi 2005: 103)

Sono due scene memorabili che danno dell'umana capacità poetica (sempre in senso etimologico) un'efficace immagine espressiva: un ritratto che, pur tenendosi al grigio su grigio, alla laconicità dell'oggetto in questione e ai suoi aspetti più snaturanti, e forse proprio in forza di questo, svela l'intrinseco valore della rappresentazione nella sua fondamentale essenza artistica.⁴

⁴ Rimando ad altre sedi, per esigenze di brevità, le innumerevoli considerazioni di ordine strettamente letterario (l'analisi tematica e figurativa, e quella scritturale e linguistica) che conseguono direttamente dalle osservazioni sin qui svolte. Mi limito ad osservare che, rispetto ad entrambi gli autori, pur essendo ormai molto vasta la bibliografia della critica, risultano assai rari gli studi che si siano occupati nello specifico del problema dell'esperienza artistica come strumento conoscitivo. Per una sintetica rassegna degli studi

Se questo è un uomo e *Una giornata di Ivan Denisovič* hanno quindi un altissimo valore storico. Due opere di letteratura, con caratteristiche e procedimenti propri della creazione letteraria, ma che riescono nella pretesa di giudicare la storia. Nascono dalla coscienza e a essa si rivolgono, e rivelano una letteratura in cui l'autocoscienza risveglia il senso della storia e l'esperienza artistica è strumento di conoscenza.

Concludo con un'ultima immagine dantesca. Dante è all'inizio del suo percorso ultraterreno e si ferma, incapace di intenderle, davanti alle parole incise sulla porta infernale: «il senso lor m'è duro». La porta è il limite, la soglia da varcare, e il "senso duro" di quelle parole rivela l'impossibilità stessa della conoscenza. È qui che arriva Virgilio, allegoria *poetica* della ragione:

«Qui si convien lasciare ogni sospetto / Ogni viltà convien che
qui sia morta. / Noi siam venuti al loco, ov'io t'ho detto / Che tu
vedrai le genti dolorose / Ch'anno perduto il ben dell'intelletto». /
E poi che la sua mano alla mia pose / Con lieto volto, ond'io mi
confortai, / Mi mise dentro alle segrete cose. (*Inf*, III, 14-18)

Una voce decisa e una mano confortante che guidano il cammino della conoscenza: una delle più belle immagini, forse, con cui possiamo definire l'esperienza artistica.

critici si veda per Levi la "Bibliografia della critica" in Ferrero 1997: 135-138; per Solženicyn la "Bibliografia essenziale" in Solženicyn 2001: II, 777-783.

Bibliografia

- Achmatova, Anna, "Requiem", *La corsa del tempo. Liriche e poemi*, Ed. Michele Colucci, Torino, Einaudi, 1992.
- Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Alighieri, Dante, *Commedia*, 3 voll., Ed. A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2006.
- Angier, Carole, *Il doppio legame. Vita di Primo Levi*, Milano, Mondadori, 2004.
- Belpoliti, Marco, *Primo Levi*, Milano, Mondadori, 1998.
- Dell'Asta, Adriano, "L'arte e l'immortalità della vita. Il ruolo della letteratura nella critica del totalitarismo", *Il dissenso: critica e fine del comunismo*, Ed. Pier Paolo Poggio, Venezia, Marsilio, 2009: 13-38.
- Ferrero, Ernesto (ed.), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997.
- Id., *Primo Levi. La vita, le opere*, Torino, Einaudi, 2007.
- Geller, Michail, *Il mondo dei lager e la letteratura sovietica*, Ed. Irina Ilova-jskaja, Roma, Paoline, 1977.
- Gioanola, Elio, "Primo Levi: diversità della letteratura, letteratura della diversità", *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005: 371-392.
- Ivanova, Natal'ja, "Otcy i deti epochi", *Voprosy literatury*, 11 (1987): 50-83.
- Levi, Primo, *Conversazione con Primo Levi*, Ed. Ferdinando Camon, Torino, Einaudi, 1991.
- Id., *La tregua, Opere*, Torino, Einaudi, 1997: I.
- Id., *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005.
- Lukács, György, "Solženicyn: Una giornata di Ivan Denisovič", *Marxismo e politica culturale*, Torino, Einaudi, 1968: 187-209.
- Maddalena, Giovanni, "La filosofia sintetica in Vasilij Grossman", *L'umano nell'uomo: Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, Ed. Pietro Tosco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011: 279-297.

- Nivat, Georges, "Aleksandr Solženicyn (nato nel 1918)", *Storia della letteratura russa*, III. Il Novecento, 3. Dal realismo socialista ai giorni nostri, Eds. Efim Etkind - Georges Nivat - I'ja Serman - Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1991: 971-1000.
- Saraskina, Ljudmila, *Solženicyn*, Milano, San Paolo, 2010.
- Segre, Cesare, "Lettura di «Se questo è un uomo»", *Primo Levi: un'antologia della critica*, Ed. Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 1997: 55-75.
- Solženicyn, Aleksandr, *Tra autoritarismo e sfruttamento. Interventi di A. I. Solzhenitsyn*, Milano, Jaca Book, 1968.
- Id., *La quercia e il vitello*, Milano, Mondadori, 1975.
- Id., *Sobranie sočinenij*, Vermont-Paris, Ymca-Press, 1981, vol. IX.
- Id., *Una giornata di Ivan Denisovič*, Torino, Einaudi, 1999.
- Id., *Arcipelago Gulag*, 2 voll., Ed. Maurizia Calusio, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2001.
- Todorov, Tzvetan, "Utilità di un concetto", *Nazismo, fascismo, comunismo, totalitarismi a confronto*, Ed. Marcello Flores, Milano, Mondadori, 1998: 87-102.
- Tvardovskij, Aleksandr, "Introduzione", Solženicyn, Aleksandr, *Una giornata di Ivan Denisovič*, Milano, Garzanti, 1963: 5-8.

L'autore

Pietro Tosco

Italianista di formazione, si è laureato all'Università di Torino in Letterature Moderne Compare, con una tesi su Vasilij Grossman e Boris Pasternak. Attualmente è dottorando in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura e insegna "Letteratura russa moderna e contemporanea" presso l'Università di Verona. Ha curato due volumi su Vasilij Grossman (*Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, con G. Maddalena, Rubbettino 2007, e *L'umano nell'uomo, Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, Rubbettino 2011) e uno sul

Pietro Tosco, *Primo Levi e "Ivan Denisovič": testimonianza e gesto letterario*

problema del tempo nelle letterature slave (*Immagini di tempo. Studi di Slavistica*, QuiEdit 2011).

Email: pietro.tosco@hotmail.it

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/09/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

Tosco, Pietro, "Primo Levi e "Ivan Denisovič": testimonianza e gesto letterario", *Between*, I.2 (2011), <http://www.between---journal.it/>