

La rappresentazione dell'*io* tra voce e spazio interiore

Pascoli, Montale, Primo Levi

Andrea Malagamba

Secondo un'affermazione di Emile Benveniste divenuta ormai classica, "*io*" non è altro che «la persona che enuncia l'attuale situazione di discorso contenente *io*»¹. Formulata in ambito di linguistica generale, la definizione di Benveniste costituisce una preziosa indicazione metodologica, una sorta di punto fermo dal quale non scantonare per avvicinarsi a quel «discorso» che si struttura nella forma del testo poetico: il pronome *io* designa la voce che parla nel testo e che costruisce l'immagine di una persona-*io* strettamente relata a ciò che nel testo si dice. Le parole del testo, dunque, segnano i confini dell'*io* e sostanziano la sua figura nella mente del lettore.

Tale configurazione dell'*io* testuale (o *io* lirico) mette in crisi ogni forma di identificazione con la persona dell'autore e con la realtà della sua biografia: l'*io* appare come un personaggio di finzione, che assume un aspetto sempre diverso, mai conoscibile a priori da parte di chi legge. Anche qualora si vogliano cercare appigli definitivi nella persona dell'autore, l'*io* costituisce un salto nel vuoto. Commentando lo studio dello psichiatra svizzero Ludwig Biswanger sull'opera di Ibsen, Paul De Man scrive: «L'opera è un'iperbole (nel senso di Mallarmé), la quale esige che il soggetto dimentichi se stesso in un atto di proiezione che non può mai coincidere col proprio desiderio»².

L'*io* lirico, l'entità che s'incontra nei testi poetici, non solo non coincide con la figura del suo autore, ma, sembra suggerire De Man, ha poco a che vedere persino la proiezione del desiderio di autenticità dell'essere che troverebbe nel testo il luogo, quasi metafisico, nel quale manifestarsi: l'*io* testuale è sì il frutto di una sorta di sublimazione dell'*io* autoriale, ma questa sublimazione presenta tratti così fortemente selettivi da renderne l'immagine lontana da quella di chi scrive. Rovesciando l'angolo d'osservazione, l'*io* lirico non appare

¹ Benveniste 1994, p. 302.

² De Man 1975, p. 56.

nel testo come effetto dell'espansione di quei tratti identitari e autentici dai quali affiora l'immagine nitida della persona che ha composto i versi.

In questo processo l'*io* è privato di attributi eminentemente concreti e legittimi ed esposto a forme molto più insidiose di inautenticità. Invece di parlare di espansione e compimento, Binswanger ci obbliga a considerare prima di tutto la contrazione, la riduzione che ha luogo nel soggetto che s'impegna nell'attività letteraria³.

L'immagine dell'*io* che si forma nel testo è un'immagine inautentica – se si pretende che questa immagine proponga un tratto autentico, identificativo dell'*io*-autore che l'ha creata – o se si vuole, usando una dicitura meno implicata nella psichiatria e nella filosofia dell'esistenza, una figura finta, un *io* di finzione. Insomma, «io è un altro» secondo la celebre affermazione di Rimbaud nella lettera a Paul Demeny che inaugura la poesia moderna. È proprio nella poesia simbolista e decadente, dunque, che tale forma di scissione dell'*io* diventa una costante della scrittura poetica e viene esplicitamente tematizzata. Lo scrittore decadente, scrive Debenedetti, «recide, per così dire, tutti i rapporti visibili, sensibili, riconoscibili tra il suo io e la sua persona storica concreta con tanto di nome e cognome»⁴.

Raramente come ne *Il fanciullino* di Pascoli, il lettore si trova di fronte al tentativo di descrivere minuziosamente quell'*io* interno e misterioso che affiora nella forma di singoli *io* nella molteplicità dei testi. In apertura del suo saggio, Pascoli sostiene che in età puerile il fanciullino «confonde la sua voce con la nostra»⁵, affiancando così a un dato anagrafico uno *status* psicologico: il corpo stesso diventa un luogo abitato da due voci così confuse che appare difficile distinguerle e identificarle. Detto altrimenti, il corpo del fanciullo costituisce una sorta *habitat* ideale di quella condizione mentale che prende il nome di *fanciullino*, la cui voce sembra riempirne i confini, saturarne ogni angolo: «dei due fanciulli che ruzzano e contendono tra loro, e, insieme sempre, temono sperano godono piangono, si sente un palpito solo»⁶.

³ De Man 1975, p. 52.

⁴ Debenedetti 2000, p. 65.

⁵ G. Pascoli, *Il fanciullino*, in Pascoli 1946, p. 5.

⁶ Pascoli 1946, p. 5.

La voce del fanciullo biografico non oppone mai a quella del fanciullino elementi di distonia. Le due voci si diversificano, però, con l'ingresso del bambino nella giovinezza e nell'età adulta.

Noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo *tinnulo squillo* come di campanello. Il quale tintinnio segreto noi non udiamo distinto nell'età giovanile forse così come nella più matura, perché in quella, occupati a litigare e perorare la causa della nostra vita, meno badiamo a quell'*angolo d'anima* donde esso risuona. [...] Ma l'uomo riposato ama parlare con lui e udirne il chiacchiericcio e rispondergli a tono e grave; e l'*armonia di quelle voci* è assai dolce ad ascoltare, come d'un usignuolo che gorgheggi presso un ruscello che mormora⁷.

Non tutte le età biografiche sono parimenti inclini ad accogliere e ascoltare la voce del fanciullino. Nella giovinezza – pur essendo la voce dell'età biografica e quella dello stato mentale del fanciullo ormai distinte – il carattere inquieto della vita giovanile spinge il «tinnulo squillo» del fanciullino in un «angolo d'anima» troppo remoto dai sensi per essere udito. Solo in età matura l'uomo lascia risuonare pienamente dentro di sé quella voce, ovvero lascia che quell'«angolo d'anima» si espanda fino a toccare e oltrepassare i confini del suo corpo, divenendo voce materiale, esternabile e udibile dagli altri uomini.

Il confronto tra le due diverse condizioni biografiche dell'essere umano – la giovinezza e l'età adulta – lascia vedere in controluce il rapporto di dipendenza biunivoca sussistente tra la voce interna del fanciullino e quella esterna dell'uomo maturo: se da un lato la poesia, intesa come poeticità che sostanzia il testo, non esisterebbe senza la voce del fanciullino, dall'altro il testo – sia esso inteso come componimento scritto o semplicemente come traccia vocale affiorata compiutamente alla coscienza – sembra essere l'unica forma di emersione che rende possibile costruire, sebbene per frammenti, l'immagine del fanciullo per visualizzarlo e per descrivere il suo modo di vedere il mondo. Tale rapporto di dipendenza biunivoca sembra confermato da una delle sentenze più conosciute – se non altro per l'esplicito calco dantesco – del *Fanciullino*: «il poeta, se è e quando è veramente poeta, cioè tale che significhi solo ciò che il fanciullo *detta*

⁷ Pascoli 1946, pp. 5-6, corsivo mio.

dentro [...]»⁸. Rovesciando il punto d'osservazione, non è azzardato sostenere che il fanciullino, se si mostra, è visibile solo per ciò che di lui il poeta è riuscito a portarne *fuori*.

La voce del poeta diviene quindi il veicolo, il supporto materiale, che consente alla voce del fanciullino di eccedere al mondo esterno, di superare i rigidi confini del corpo nel quale esso sembra racchiuso: il trattato pascoliano è fitto di espressioni che associano il fanciullino a forme di spazialità chiusa, come se esso abitasse una stanza dell'*io* del poeta: «angolo dell'anima», «penombra dell'anima», «finestra dell'anima», «cantuccio dell'anima», «seno concavo» in cui risuonano voci. Il fanciullino si configura così come principio che spinge verso il fuori, che tende per sua natura a evadere dallo spazio chiuso che gli è stato assegnato.

Il continuo lavoro di rappresentazione metaforica della diverse forme dell'*io*, compresa quella dell'uomo maturo, che più si identificherebbe con la persona dell'autore, dice dell'impossibilità di definire l'*io* a partire da un dato biografico: non è solo il fanciullino a configurarsi come spazio mentale e voce dell'*io*, ma anche l'uomo adulto che presta la sua voce al «tinnulo» del fanciullo, e che viene definito via via attraverso metafore ricavate del mondo naturale: «vecchio grigio mare», «ruscello che mormora». Le forme di designazione indiretta e approssimative di questi *io* sfociano nel mito: il fanciullino è come Adamo, l'uomo maturo in grado di ascoltarne e riprodurne la voce, il poeta, trova ovviamente la sua immagine in Omero.

L'aedo è l'uomo che ha veduto (*oïde*) e perciò sa, e anzi talvolta non vede più; è il veggente (*aoidós*) che fa apparire il suo canto. Non l'età grave impedisce di udire la vocina del bimbo interiore, anzi invita forse e aiuta, mancando l'altro chiasso intorno, ad ascoltarla nella penombra dell'anima. E se gli occhi con cui si mira fuor di noi, non vedono più, ebbene il vecchio vede allora soltanto con quelli occhioni che son dentro di lui, e non ha avanti sé altro che la visione che ebbe da fanciullo e che hanno per solito tutti i fanciulli. E se uno avesse a dipingere Omero, lo dovrebbe figurare vecchio e cieco, condotto per mano da un fanciullino, che parlasse sempre guardando torno torno⁹.

⁸ Pascoli 1946, p. 30, corsivo mio. Il notissimo passo dantesco è in *Purg.* XXIV, vv. 51-53: «E io a lui: "I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a qual modo / ch'e' ditta dentro vo significando"».

⁹ Pascoli 1946, pp. 6-7.

Oltre a costituire un esempio del lavoro di rappresentazione indiretta del fanciullino e del poeta, la lunga similitudine che sostiene il passo pascoliano consente di visualizzarne il rapporto nei termini di una continua mediazione tra il *dentro* e il *fuori*: la voce del fanciullino riporta gli elementi del mondo naturale che l'uomo ha di fronte alle immagini di quegli stessi elementi depositate in una memoria antica e universale di cui rende partecipe il poeta¹⁰, come per una sorta di «doppia vista» che comprenda insieme esterno e interno, presente e passato, mondo riosservato con gli occhi dell'adulto e mondo ricordato con lo sguardo del bambino: «La poesia consiste nella visione d'un *particolare* inavvertito, fuori e dentro di noi»¹¹.

Coerentemente con tale affermazione teorica, la poesia di Pascoli, pur essendo totalmente immersa nel mondo della natura, non tende a comporne un quadro complessivo, un disegno idillico che dia vita a un paesaggio. Pascoli rappresenta «minuzie», secondo la lezione leopardiana che sarà cara anche a Montale, dalle quali è difficile ricostruire un'interezza, sia essa l'immagine unitaria del mondo circostante, sia essa la rappresentazione dell'integrità dell'*io*.

Spingendo poi tale spunto teorico fino alle sue estreme implicazioni secondo le osservazioni fin qui condotte, credo si possa affermare che la poesia per Pascoli consista nell'avvertimento di quel «particolare» che abbatte il confine tra interno ed esterno, ossia assottiglia la distanza tra il *dentro* e il *fuori* fino a farla saltare.

Un murmure, un rombo...

Son solo: ho la testa
confusa di *tetri*
pensieri. Mi desta
quel murmure ai *vetri*.

¹⁰ Pascoli 1946, p. 16-17: «I primi uomini non sapevano niente; sapevano quello che sai tu fanciullo. Certo ti assomigliavano, perché in loro il fanciullo intimo si fondeva, per così dire, con tutto l'uomo quanto egli era. Maravigliavano essi, con tutto il loro essere indistinto, di tutto; ché era veramente allora nuovo tutto, né solo per il fanciullo, ma per l'uomo. [...] Pronunziavano essi, i primi uomini, con lentezza uniforme, con misurata gravità, la difficile parola che stupivano volasse e splendesse e sonasse, e fosse loro e diventasse d'altri, e recasse attorno l'anima di chi la emetteva dopo la lunga silenziosa meditazione»; e p. 36 : «La sostanza psichica è uguale nei fanciulli di tutti i popoli».

¹¹ Pascoli 1946, p. 42, corsivo mio.

Che brontoli o bombo?

Che nuove mi *porti*?

E cadono l'ore
giù giù, con un lento
gocciare. Nel cuore
lontane risento
parole di *morti*...

Che brontoli, o bombo?

Che avviene nel mondo?
Silenzio infinito.
Ma insiste profondo,
solingo, smarrito
quel lugubre rombo¹².

L'*io* si rappresenta all'inizio del testo *Il nunzio* in una situazione di solipsistico ripiegamento su stesso: un *io* confuso che si dibatte tra pensieri «tetri», che il testo identificherà successivamente come quelli che nascono dall'ascolto delle «parole di morti». D'improvviso lo spazio chiuso dell'*io* è espugnato dal rumore di un bombo, immediatamente umanizzato, come suggeriscono l'uso del sostantivo «murmure» e la convinzione che quel suono sia un annuncio¹³. Il gioco di rime e assonanze contribuisce ad abbattere i confini tra interno ed esterno, legando il rumore del bombo presso i «vetri» (v. 5) ai «tetri / pensieri» (vv. 3-4).

Le domande e le rime che seguono costruiscono una falsa illusione, a ben guardare già anticipata della rima – grafica, s'intende – tra «vetri» e «tetri». Le serie interrogative veicolano nel testo l'aspettativa che la voce del bombo desti nell'*io* pensieri nuovi («che nuove mi porti?») per ricondurlo invece all'origine segreta della sua confusione e della sua tristezza: «porti» è in rima con «morti», ed è proprio attraverso la voce del bombo che risuonano nell'*io* le loro parole. La seconda serie interrogativa replica lo stesso meccanismo di

¹² G. Pascoli, *Il nunzio*, da *Myricae*, in Pascoli 1939, pp. 20-21.

¹³ Si ricordi che la lunga trafila della tradizione epico-cavalleresca attribuisce il mormorare alle formule di maghi e indovini.

illusione e disillusione: alla domanda segue il silenzio, rotto soltanto dal suono del bombo ormai identificato con la voce dei defunti.

La parte finale del testo stabilisce una perfetta specularità tra l'*io* e il particolare del mondo esterno che si imposto alla sua coscienza: il rombo insiste «profondo», come se fosse entrato in uno spazio interno dell'*io*¹⁴, «solingo», come «solo» era definito l'*io* all'inizio del testo (v. 2), e infine «smarrito», come «confusa» era la mente dell'*io* al v. 3; i tre attributi del «rombo» si configurano quindi come designazioni indirette dell'*io*, come sue ipallagi: essi non vanno riferiti soltanto al suono ascoltato ma anche all'*io* che ascolta.

Proprio perché indiretta, tale designazione è leggibile secondo due diverse chiavi interpretative. Da un lato essa sancisce, come si diceva, una sorta di identificazione, di drastico assottigliamento della distanza tra l'*io* e il mondo; dall'altro, essa dà vita alla rappresentazione di un *io* che attraverso il suono del bombo proietta nel mondo esterno il proprio smarrimento di fronte alla morte – o alla vita concepita come stéresis («e cadono l'ore / giù giù con lento / gocciare», vv. 8-10) – per distanziarlo e riconoscerlo. Le due possibilità interpretative coesistono proprio nella misura in cui l'occhio del lettore riesce a scorgere nel testo l'*io* del fanciullino, che sostanzia la sua voce attraverso il rombo del bombo secondo un processo identificativo, e l'*io* dell'uomo adulto, che proiettando il proprio smarrimento nel mondo esterno riesce a distanziarlo e a circoscriverne la natura, per identificarlo infine con la paura di morire.

Anche il mondo montaliano sembra non portare all'*io* buone nuove e costringerlo ad una forma di scissione, all'assunzione di uno sguardo “doppio”.

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzone.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:

¹⁴ Cfr. *Il fanciullino*, in Pascoli 1946, p. 14: «Fanciullo, che non sai ragionare se non a modo tuo, un modo fanciullesco che si chiama *profondo*, perché d'un tratto, senza farci scendere a uno a uno i gradini del pensiero, ci trasporta nell'abisso della verità», corsivo mio.

era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato¹⁵.

Bene e male non sono concepiti come compresenti nel mondo in quanto giustapposti, uno accanto all'altro, ma non parimenti reperibili da parte di chi guarda: il bene appare come possibilità presente nell'*io* solo nella misura in cui non si lascia permeare dalla realtà che lo circonda. Per avere un'idea del bene l'*io* deve configurarsi come uno spazio serrato, dai saldi confini, o come una sorta di antispazio privo di risonanze.

La relazione tra l'*io* e il mondo che osserva assume nel testo un carattere impositivo segnalato dalla scelta del verbo «ho incontrato», che Montale colloca in posizione forte, a chiusura del primo verso: l'*io* non scruta il mondo cercandovi intenzionalmente immagini del «male di vivere» che lo percorre, giacché il male è “incontrato” o, potremmo dire, “viene incontro” all'uomo, imponendosi frontalmente al suo sguardo. Proprio tale aspetto separa *Spesso il male di vivere* dal celebre giardino della *souffrance* descritto nello *Zibaldone* e spesso richiamato dalla montalistica come riferimento per il noto *osso*¹⁶.

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. [...] Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospedale (luogo ben più deplorabile che un cimitero), e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio dell'essere¹⁷.

Comune ai due testi è l'idea di un dolore che satura l'universo. In entrambi i testi, inoltre, la presenza invasiva del dolore viene resa

¹⁵ E. Montale, *Spesso il male di vivere ho incontrato*, da *Ossi di seppia*, in Montale 1984, p. 35.

¹⁶ Tra i saggi più recenti: Arvigo 2001, pp. 101-105, e Blasucci 2005.

¹⁷ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*: cfr. Leopardi 1997, pp. 2736-2727, con tagli.

attraverso un elenco. Ma il passo leopardiano presuppone un osservatore attento, e sul finale costruisce lo stacco tra una prima superficiale visione del giardino e quella che deriva dalla messa a fuoco dei singoli dettagli: solo l'assunzione di uno sguardo ravvicinato, quasi microscopico, consente a chi si trova di fronte al giardino di rinvenire, di là da un quadro complessivamente «ridente» e «con tanta copia di vita», particolari che denuncino la *souffrance* di ciò che esiste.

Il testo montaliano sostituisce allo sguardo analitico di Leopardi una condizione di pura ricettività. Dunque il «male» di cui parla Montale non va cercato scardinando l'illusione di un ordine in natura, poiché esso ci si para di fronte non appena guardiamo il mondo. Non solo: il «male» viene incontro «spesso»; la centralità dell'avverbio temporale è marcata dalla sua collocazione incipitaria nel testo, oltre che dalla struttura elencativa sulla quale la poesia è costruita: «il male di vivere» prende forma in una serie di immagini («rivo», «foglia», «cavallo») scandita dalla ripetizione del verbo «era», a dimostrazione di quanto sia frequente la percezione del dolore nel mondo.

Il funzionamento degli elenchi in poesia differisce sensibilmente dalla loro funzione pratica e quotidiana. Ad eccezione di ciò che avviene in un testo poetico, ogni elenco – tanto più se di carattere ufficiale – tende alla completezza, viene redatto al fine di saturare un certo ambito della conoscenza: si pensi a un censimento, o anche, banalmente, alla lista della spesa o all'elenco telefonico. Le strutture elencative che si incontrano nei componimenti poetici, invece, tendono per lo più all'incompletezza, in quanto mettono a fuoco una parte della realtà cui si riferiscono per additare al lettore uno spazio di non detto, la presenza taciuta di elementi che l'elenco non comprende. Si tratta, dunque, di elenchi ellittici, vale a dire non saturi e non saturabili, il cui fine è quello di assegnare a chi legge il compito di riempire con la propria esperienza lo spazio che l'elenco lascia aperto.

In *Spesso il male di vivere ho incontrato*, il lettore si trova dunque suo malgrado incluso nel testo, coinvolto nella visione che esso origina: non è soltanto l'*io* a registrare nel mondo che osserva segnali di un male invasivo, poiché il male sembra venire incontro a ogni uomo, chiamato in causa da una struttura elencativa che spinge chi legge a completare l'elenco: come a dire che ciascun lettore non farà fatica a trovare da solo altre immagini, le proprie, del «male di vivere». Per tale motivo, Montale non definisce ulteriormente in che

cosa consiste il dolore di esistere, né quale aspetto ne mettano a fuoco le figure che l'*io* incontra.

Montale [...] vuole che la propria monodia sia in realtà un dialogo con le cose, convertiti in emblemi correlativi di uno stato d'animo la cui carica emozionale resta però implicita, priva di alcun commento di tipo psicologico¹⁸.

Certo è, come ha rilevato Blasucci, che nel mondo naturale di *Spesso il male di vivere* si rispecchiano immagini dell'uomo, come suggerisce la scelta di attribuire al «rivo» l'aggettivo «strozzato», che Montale sostituisce alla lezione precedente, «ingorgato»¹⁹. Non solo: il tratto antropomorfo attribuito al «rivo» riverbera il suo connotato umanizzante sugli altri due elementi naturali, la foglia e il cavallo.

Appare più problematica e sfuggente in questo quadro testuale la percezione del bene, per quanto anch'essa sia affidata ad una struttura apparentemente identica a quella della prima quartina²⁰; a tre immagini del male corrispondono tre immagini del bene: la statua, la nuvola, il falco. Le tre figure incarnano la «divina Indifferenza», il distacco dal mondo e da se stessi che si manifesta come un «prodigio» nell'*io*; anch'esse, dunque, non sembrano cercate da chi osserva il mondo, ma offerte al suo sguardo d'improvviso. Le rime legano l'indifferenza ad uno stato di «sonnolenza» meridiana, senza di fatto assegnare quel sonno ad un soggetto ben individuato: l'*io* è così anestetizzato e dimentico di sé da scomparire nel testo, identificato con le figure del bene solo patto di non essere.

Come nel testo pascoliano, spazio esterno e spazio interno assumono confini labili, tendono ad avvicinarsi fino a fondersi; ma mentre in Pascoli il rumore del bombo porta con sé la promessa di un risveglio, di una rielaborazione dei pensieri dell'*io*, nel testo montaliano l'*io* è sottoposto all'oblio di se stesso: per non sentire il «male di vivere» bisogna non sentire affatto, bisogna scordarsi – in senso davvero etimologico – di sé.

¹⁸ Battistini – Raimondi 1984, p. 467.

¹⁹ Blasucci 2005, p. 310.

²⁰ Per una lettura che evidenzi il carattere imperfetto di tale specularità strutturale, si veda Malagamba 2006.

A differenza di Pascoli e Montale, Primo Levi mette il lettore di fronte ad un paesaggio urbano, contaminato dalla presenza di un elemento naturale che assume tratti perturbanti nell'*io* che l'osserva.

Si potrebbe scegliere un *percorso* più assurdo?
In *corso* San Martino c'è un formicaio
A mezzo metro dai binari del tram,
E proprio sulla battuta della rotaia
Si dipana una lunga *schiera bruna*,
s'ammusa l'un coll'altra formiche
Forse a spiar lor via e lor fortuna.
Insomma queste stupide sorelle
Ostinate lunatiche operose
Hanno scavato la loro città nella nostra,
Tracciato il loro binario sul nostro,
E vi corrono senza sospetto
Infaticabili dietro i loro tenui commerci
Senza curarsi di
Non lo voglio scrivere,
Non voglio scrivere di questa schiera,
Non voglio scrivere di nessuna schiera bruna²¹.

Una schiera di «ostinate» formiche replica il percorso dei binari del tram in corso San Martino, secondo una logica che appare «assurda» a chi assiste al loro sfilare. La ragione di tale assurdità non sembra rintracciabile nelle leggi che regolano il mondo naturale, bensì nel portato simbolico che esse assumono nella mente dell'osservatore. Ma proprio nel momento in cui l'*io* è sul punto di svelare al lettore quale sia il motivo del suo turbamento, il discorso viene bruscamente interrotto: chi stava parlando si rifiuta di proseguire. Resta al lettore l'impressione che anche nella *Schiera bruna* il connotato maligno di cui si carica il «particolare» della natura registrato dai sensi passi per una serie di procedimenti analogici che conducono chi guarda a rinvenire in quel particolare un'immagine dell'uomo e dunque di sé. Ma quale?

Al centro del testo, Primo Levi inserisce una citazione dantesca. Che la memoria di Dante, specialmente il Dante della *Commedia*, sia attiva nella scrittura di Primo Levi è cosa ormai ben nota. Basta

²¹ P. Levi, *La schiera bruna* (1980), in Levi 2004, p. 52. il corsivo è di Levi.

ricordare l'undicesimo capitolo di *Se questo è un uomo*, per verificare come Primo – personaggio e scrittore – scelga il canto di Ulisse per rappresentare l'apice del processo di salvezza annunciato e regolamentato nel capitolo centrale del libro, *I sommersi e i salvati*. Nell'undicesimo capitolo la ripresa dantesca è esplicita ed evidente, così come evidente appare la sua centralità nell'ingranaggio romanzesco: l'avvertimento contenuto in *Shemà* «Considerate se questo è un uomo» fa eco al monito dantesco «considerate vostra semenza», come a ribadire per l'ennesima volta che nessuno deve dimenticare la natura precipua dell'essere uomo per portare a termine quel processo di salvezza *in interiore homine* che non trascende ma anzi innerva la dura sopravvivenza materiale nell'Inferno-Lager.

La *schiera bruna* di formiche è quella del XXVI canto del *Purgatorio*, il canto di Guinzelli e di Arnaut Daniel. Pur essendo esplicita, però, la citazione non contribuisce a chiarire il senso del testo, vale dire non aiuta a stabilire né il motivo per il quale il «percorso» delle formiche è definito «assurdo» dalla domanda iniziale, né la ragione che spinge chi parla a sospendere seccamente il suo discorso, peraltro in netta opposizione alla dichiarazione dantesca del v. 64 dello stesso canto: «ditemi, acciò che ancor carte ne verghi». Nessuna relazione evidente, dunque, col significato della metafora dantesca, nessun aggancio con l'attitudine alla lussuria che le anime del XXVI devono emendare.

E tuttavia la citazione incanala la lettura del testo nel solco di una memoria, in questo caso culturale, che scatta come una forma di automatismo nell'*io*: la fila della formiche conduce involontariamente chi parla al ricordo del passo di Dante. Il testo inscena dunque una forma di memoria meccanica sulla quale Primo Levi spesso riflette nella sua opera. Riferendosi agli studi di L. Langer, Robert Gordon ha messo in luce la sistematicità con la quale Primo Levi descrive i meccanismi della memoria involontaria.

Levi registra lucidamente le continue transazioni fra atti di memoria sensoriali e intellettuali, involontari e volontari. Modificando leggermente la formulazione di Langer, potremmo dire che comprendere la memoria non significa solo capire «ciò che siamo preparati ad ammettere» nella nostra immaginazione, ma anche quel che non potremmo cancellarne. Per uno scrittore pacato e razionalista quale Levi ha fama di essere, è notevole quanto spesso, e con quanta forza, la memoria sensoriale e involontaria faccia irruzione nella sua

opera. Nei suoi scritti sull'Olocausto, tale irruzione ha tre veicoli privilegiati: i sogni, gli odori e la musica²².

La forza meccanica della memoria in *Schiera bruna* sembra essere potenziata proprio dagli insetti che l'*io* si sofferma a guardare: le processioni delle formiche si muovono secondo un processo chimico noto ai più, e sicuramente a Levi. Al 1959 risale, infatti, la scoperta dei cosiddetti feromoni traccianti che guidano le «schiere» di formiche: quest'ultime lasciano una traccia chimico-olfattiva che costituisce il «binario» del loro percorso, dal quale non è possibile scantonare²³. Si tratta dunque di un cammino obbligato, assurdo proprio perché non scelto, involontario, come la dinamica memoriale che Levi inscena. Qui, come già nei testi di Pascoli e Montale, il *fuori* assedia il *dentro*: lo spazio esterno rispecchia inaspettatamente uno spazio interno all'*io*.

Dunque l'assurdità della domanda iniziale riguarda il percorso della memoria più che quella delle formiche, o meglio quello delle formiche nella misura in cui esso costituisce una rappresentazione allegorica della mente dell'*io*, che attraverso la processione di formiche visualizza una vita psichica dal doppio binario, in cui il passato corre sempre parallelamente al presente: le formiche «operose» sono riuscite a scavare «la loro città nella nostra», «il loro binario nel nostro». Se si associa al movimento delle formiche quello della memoria, i possessivi di sesta persona inscenano una forma di espropriazione: ad una memoria propria («nostra») si affianca memoria non scelta («loro») che si impone all'*io* suo malgrado.

²² Gordon 2003, p. 56. La frase di Langer alla quale Gordon si riferisce suona: «Forse questo significa che abbiamo cominciato a entrare nella seconda fase dell'Olocausto, muovendo da quel che sappiamo (che è regno degli storici) a come ricordarlo, il che sposta la responsabilità sulla nostra immaginazione e su ciò che siamo preparati ad ammettervi». In Langer 1995, p. 13.

²³ Si veda l'articolo di Chirico online: «Indagando sul comportamento delle formiche durante la ricerca di cibo, un gruppo di ricercatori dell'Université libre de Bruxelles, tra cui Denenbourgh, Beckers e Goss, mostrarono che le processioni di formiche che si osservano in natura (e spesso nella nostra cucina) sono originate da singole formiche che depositano lungo il loro percorso delle sostanze chimiche dette feromoni. poiché le altre formiche sono attratte da tali feromoni, queste tendono a seguire il percorso già segnato. in altre parole, durante il percorso le formiche mettono e seguono scie di feromone. Le prime formiche che ritornano al nido dopo aver raggiunto la fonte di cibo sono quelle che hanno percorso l'itinerario più breve, e poiché questo è il primo ad essere marcato due volte con i feromoni (all'andata e al ritorno) è preferito dalle altre compagne di nido».

Ogni forma di memoria meccanica costituisce per Levi una parziale sconfitta: ammettere la presenza di ricordi che affiorano involontariamente alla coscienza serve ad argomentare poi il bisogno di non patirli, ma di rielaborarli al fine di trasformare la memoria meccanica in una memoria etica.

Il dilemma che Levi implicitamente si pone è di muovere da una testimonianza patologica, nella quale la memoria è solipsistica e distruttiva, verso una memoria etica, nella quale consapevolezza e riconoscimento coscienti e volontari del passato (memoria e storia) siano in grado di comunicare un senso collettivo di valore, per lo scrittore e per il lettore. È questa la svolta etica impressa alla memoria²⁴.

L'improvvisa cesura del discorso in *La schiera bruna* potrebbe trovare, allora, una prima spiegazione nel fallimento di chi non riesce a compiere tale trasformazione, nemmeno attraverso la poesia: le nere formiche disposte in successione e allineate su un binario sono evidentemente una metafora della scrittura stessa, una successione di segni d'inchiostro sulla riga rappresentata dal binario²⁵. Ma credo che il segnale della memoria dantesca dica qualcosa di più sull'oggetto del ricordo: il canto di Dante richiama a sua volta un luogo preciso della poesia di Primo Levi, secondo un filo che porta dalla citazione all'autocitazione, dalla memoria di Dante alla memoria di sé. Il testo si chiude infatti con una cesura violenta del discorso costruita in forma di climax: chi parla dichiara di non voler dire nulla non solo su «questa schiera» – quella direttamente osservata o quella dantesca – ma su «nessuna schiera bruna».

Piedi piagati e terra maledetta,
lunga la schiera nei grigi mattini²⁶.

Dante, dunque, come strumento di attivazione della memoria che riporta Levi all'altra schiera, quella già descritta in *Buna* (la prima poesia di Levi successiva alla deportazione), e ad essa immediatamente legata da un gioco piuttosto scoperto di associazione

²⁴ Gordon 2003, pp. 61-62.

²⁵ Per l'associazione tra tracce biologiche e forme di scrittura si veda il racconto *L'amico dell'uomo*, in P. Levi, *Storie naturali*, in Levi 2005, p. 61-65.

²⁶ P. Levi, *Buna*, vv. 1-2, in Levi 2004, p. 13, corsivo mio.

fonica (*bruna/Buna*), oltre che da uno degli aggettivi che determina la schiera («lunga»). Il richiamo infratestuale porta al centro della *Schiera bruna* il ricordo del lager – il lettore ne ha l'impressione sin dall'inizio – come zona di silenzio che catalizza la memoria, luogo della coscienza che affiora nell'*io* poiché richiamato da un passo dantesco nel quale le formiche si interrogano sulla loro «fortuna», sul loro destino.

Rendere etica la memoria significa avere ben chiaro ciò siamo disposti ad ammettere del passato e ciò non possiamo cancellare. In *Se questo è un uomo* Primo prova a recitare a Piccolo il canto XXVI dell'*Inferno*, ne colma le lacune, ne spiega il senso, marcando i versi già direttamente richiamati, come si è detto, nella poesia *Shemà*. Anche qui è la rappresentazione di una dinamica del ricordo, non solo il contenuto dei versi citati, a conferire senso all'episodio: un'inaspettata dimenticanza di una terzina segna il passaggio dalla salvezza alla salvazione, dalla sopravvivenza materiale a quella spirituale: «darei la zuppa di oggi per sapere saldare “non ne avevo alcuna” col finale»²⁷.

Mentre nel romanzo la memoria lacunosa dei versi di Dante serve a inscenare uno slittamento cruciale sul piano della salvezza, in *La schiera bruna* la memoria non fallisce, anzi attiva, aggirando il controllo dell'*io*, una seconda memoria, una forma di autocitazione della propria esperienza: non è ciò che non si riesce a ricordare che conta qui, ma ciò che non si riesce a dimenticare. La tenacia del ricordo del lager è all'origine sia dell'aggettivazione, altrimenti poco comprensibile²⁸, attribuita alle formiche («stupide», «lunatiche», oltre che «operose»), sia dell'altrettanto misteriosa interruzione del discorso.

Le formiche descrivono allora la formazione di una spaccatura dentro di sé, un faccia a faccia, un “ammusarsi” interiore: in esse si specchiano i volti dell'*io*, quello del passato e quello del presente, come suggerisce la conclusione del testo di *Buna*, ancora intessuta di poesia dantesca:

Uomo spento che fosti un uomo forte:
Se ancora ci trovassimo davanti

²⁷ Levi 1971, pp. 144-145.

²⁸ Non escluderei, però, che nella stupida operosità delle formiche si specchi l'inutilità del lavoro cui erano costretti i deportati, anch'esso oggetto della memoria richiamata dalla «schiera».

Lassù nel dolce mondo sotto il sole,
Con quale viso ci staremmo a fronte?²⁹

Un dubbio destinato a rimanere insoluto, confinato nel silenzio di chi non sa e non può risponderci.

BIBLIOGRAFIA

- Arvigo 2001: T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale*, Ossi di seppia, Roma 2001
- Battistini – Raimondi 1984: A. Battistini, E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1984
- Benveniste 1994: E. Benveniste, *La natura dei pronomi* (1956), in *Problemi di linguistica generale* (1966), Cuneo 1994
- Blasucci 2005: L. Blasucci, *Montale tra Leopardi e Schopenhauer. Lettura di «Spesso il male di vivere ho incontrato»*, in Bruni 2005, pp. 307-319
- Bruno 2005: F. Bruni (ed.), *«Vaghe stelle dell'Orsa». L'«io» e il «tu» nella lirica italiana*, Venezia 2005
- Chirico online: U. Chirico, *Una colonia di formiche artificiali*, Neuroingegneria.com: Magazine Online di Psicologia, Intelligenza Artificiale, Neuroscienze e Scienze Cognitive URL: <http://www.neuroingegneria.com/art/Ugo%20Chirico%20-%20Una%20colonia%20di%20formiche%20Artificiali/355.php>
- De Man 1975: P. De Man, *Ludwig Biswanger e la sublimazione dell'io*, in *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea* (1971), Napoli 1975
- Debenedetti 2000: G. Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento* (1974), Milano 2000
- Gordon 2003: R.S.C. Gordon, *Primo Levi: la virtù dell'uomo normale*, Roma 2003
- Langer 1995: L.L. Langer, *Admitting the Holocaust*, Oxford 1995
- Leopardi 1997: G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano 1997
- Levi 1971: P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino 1971
- 2004: P. Levi, *Ad ora incerta*, Milano 2004
- 2005: P. Levi, *Tutti i racconti*, a cura di M. Belpoliti, Torino 2005

²⁹ P. Levi, *Buna* (1945), vv. 19-22, in Levi 2004, p. 13.

- Malagamba 2006: A. Malagamba, *Gli «Ossi di seppia» e la disunità dell'io. Grammatica e retorica dell'anonimia*, *Critica del testo* 9 (2006) pp. 909-912
- Montale 1984: E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano 1984
- Pascoli 1939: G. Pascoli, *Tutte le opere. Poesie*, Milano 1939
- 1946: G. Pascoli, *Tutte le opere. Prose*, vol. I: *Pensieri di varia umanità*, Milano 1946