

Primo Levi narratore e *Il sistema periodico*

Fabio Magro

1. Nella *Ballata del vecchio marinaio* (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1798), Samuel Taylor Coleridge narra la storia di un vecchio navigante sopravvissuto al naufragio della sua nave il quale, incontrati tre giovani gentiluomini invitati ad un banchetto nuziale, ne ferma uno e con occhio fiammeggiante lo costringe ad ascoltare le proprie tristi e inquietanti vicende.

Il vecchio marinaio, che ha vissuto in prima persona un evento tragico, è spinto dalla necessità di liberarsi di quella esperienza angosciante affidandola attraverso il racconto a qualcuno, non importa chi. Al ritorno da Auschwitz lo stato d'animo di Primo Levi è esattamente quello del vecchio marinaio: «il mio raccontare [...] in treno e così via era di questo tipo. Sì, dicevo, questo gesto del costringere l'invitato a nozze, che ha tutt'altro per la testa, a stare a sentire questa storia di malefizi, mi assomigliava molto, soprattutto allora, e ho scritto *Se questo è un uomo* in questo stato d'animo. Cioè, anche se tu adesso hai altro da fare, io ti voglio raccontare cosa è successo, cosa mi è successo» (da una *Conversazione* con Daniela Amsallem; OC, III, p. 879).

Ecco, se questo è lo stigma, l'impronta originaria della narrativa di Levi, va anche detto che la presenza di Coleridge e della sua ballata è diffusa nell'opera dello scrittore torinese non solo nei testi direttamente implicati con l'esperienza della deportazione, ma anche ne *Il sistema periodico* e ne *La chiave a stella*; e del resto il titolo stesso dell'unica raccolta poetica di Levi, *Ad ora incerta*, è tratto proprio da Coleridge. Quel marchio d'origine insomma fa mostra di sé e riemerge lungo tutta l'opera di Levi.

Torniamo dunque a Coleridge. La narrazione del marinaio non solo funziona, perché ottiene ascolto dal suo interlocutore, ma riesce a tal punto efficace che al termine del racconto il giovane «He went like one that hath been stunned, / And is of sense forlorn: / A saddler and a wiser man, / He rose the

morrow morn»¹. Secondo Walter Benjamin, questo passaggio, questa transittività è possibile perché «il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita – e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia»². Per quanto mostruoso o stravagante o grottesco o fantascientifico sia l'oggetto della narrazione, chi ascolta sente che quel racconto lo riguarda.

Il saggio di Benjamin, dedicato come noto allo scrittore russo Nicolaj Leskov, tocca in effetti alcuni punti fondamentali dell'arte del narrare che possono aiutare ad inquadrare anche l'opera di Levi. Vediamone dunque almeno alcuni aspetti. 1. Benjamin innanzitutto individua due tipi di narratore, l'agricoltore sedentario, ossia colui che non ha mai lasciato la propria terra e ne conosce le tradizioni, e il mercante navigatore, che ha fatto molti viaggi e conosciuto genti e costumi diversi. Dice Benjamin che «il personaggio del narratore acquista tutta la sua fisica concretezza solo per chi li tenga presenti entrambi» (*Ibid.*, p. 248). Ora, la figura di Levi, proprio come quella del suo caro amico Mario Rignoni Stern, riassume in sé questi due attributi: l'attaccamento alle proprie radici ebraiche e piemontesi e il viaggio a cui è stato costretto, i nuovi mondi di cui suo malgrado ha fatto esperienza. Tra questi vanno anche considerati naturalmente i mondi di fantasia, ossia la fantascienza leviana, che ha sempre salde radici nella realtà del suo tempo.

2. Una seconda caratteristica ha a che fare con lo scopo anche implicito che si prefigge la narrazione: secondo Benjamin dunque «essa implica, apertamente o meno, un utile, un vantaggio. Tale utile può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita: in ogni caso il narratore è persona "di consiglio" per chi lo ascolta» (*Ibid.*, p. 250). Da un lato Levi scrive *Se questo è un uomo* anche con lo scopo di capire, di comprendere come l'uomo abbia potuto produrre una mostruosità come Auschwitz,³ dall'altro è un fatto che la lettura dell'opera di Levi ci lasci proprio nello stato d'animo del giovane invitato della ballata di Coleridge, che si sveglia «più triste e più saggio».

3. Benjamin sottolinea la centralità della memoria: «la memoria è la facoltà epica per eccellenza. Solo mercé una vasta memoria l'epico può, da un lato, appropriarsi il corso delle cose, e, dall'altro riconciliarsi col loro scomparire,

¹ «Andò via come uno stordito, / abbandonato dal senno: / uomo più triste e più saggio / si levò l'indomani» (S.T. COLERIDGE, *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di R. CORONATO, con testo a fronte, Marsilio, Venezia 2018, pp. 100-01).

² W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. SOLMI, Einaudi, Torino 1995, pp. 247-74: p. 251.

³ Da questo punto di vista l'opera che più è ispirata a questo aspetto è naturalmente *I sommersi e i salvati*, che tuttavia, al di là del fondamentale tono saggistico, è sostenuta da una tensione anche narrativa.

con la potenza della morte» (*Ibid.*, pp. 261-62). Da questo punto di vista in più occasioni Levi afferma di ricordare bene, di essere perciò un testimone credibile. Pur riconoscendo che «la memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace»⁴, nel corso di un'intervista a Philip Roth afferma infatti: «ricordo di aver vissuto il mio anno di Auschwitz in una condizione di spirito eccezionalmente viva. Non so se questo dipenda dalla mia formazione professionale, o da una mia insospettata vitalità, o da un istinto salutare: di fatto, non ho mai smesso di registrare il mondo e gli uomini intorno a me, tanto da serbarne ancora oggi un'immagine incredibilmente dettagliata. Avevo un desiderio intenso di capire, ero costantemente invaso da una curiosità che ad alcuni è parsa addirittura cinica, quella del naturalista che si trova trasportato in un ambiente mostruoso ma nuovo, mostruosamente nuovo» (OC, III, p. 1078). La sua testimonianza dunque si fonda oltre che sulla presenza concreta (è l'*adtestatio rei visae*), anche sul sostegno di una memoria costantemente sollecitata da uno spirito lucido e reattivo. Ha dunque tutte le carte in regola per stipulare un patto di verità con il proprio interlocutore, il quale a sua volta è invitato, anzi spinto, a farsi portatore di quella testimonianza. Proprio in quel momento però, per la consapevolezza dell'enormità della tragedia di cui ha fatto esperienza, nasce nel narratore-testimone anche il timore di non essere creduto, di raccontare la storia di cui è stato protagonista nell'indifferenza dei propri interlocutori.

Si può aggiungere come postilla a questo punto che la memoria non riguarda solo i fatti accaduti ma è anche una memoria letteraria. Le pagine di Levi sono ricche di vita vissuta e di storie che sono state raccolte dal narratore, ma sono anche intensamente attraversate dalla memoria delle pagine che Levi ha letto e assimilato, tra cui ai primissimi posti ci sono la Bibbia e Dante.

4. Nel delineare le differenze tra romanzo e racconto, Benjamin nota ancora che «chi ascolta una storia è in compagnia del narratore; anche chi legge partecipa a questa società. Ma il lettore di un romanzo è solo»⁵. Si tratta di un'affermazione che si fa immediatamente esperienza con l'opera leviana, dal momento che la voce del narratore è sempre presente e vicina anche se sembra rivolgersi a una collettività; mantiene la spontaneità e il calore di un racconto orale anche se mediato dalla pagina scritta. Anche in questo caso possiamo dire che abbia contato il fatto che Levi, subito dopo il suo ritorno da Auschwitz, prima di mettersi a scrivere e anche durante la scrittura, ha raccontato a voce quelle storie: la sua scrittura nasce da una testimonianza, e la testimonianza è anzitutto orale. Levi non perderà mai questo timbro di voce, neanche quando vorrà raccontarci degli effetti della realtà virtuale (si veda il racconto *Trattamento di quiescenza* nelle *Storie naturali*; OC, I, pp. 633-51).

⁴ Così inizia *La memoria dell'offesa*, capitolo primo de *I sommersi e i salvati* (OC, II, p. 1155).

⁵ W. Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit., p. 265.

5. Benjamin inoltre mette in relazione la memorabilità del racconto con i tratti della brevità ed essenzialità: «Non c'è nulla che assicuri più efficacemente le storie alla memoria di quella casta concisione che le sottrae all'analisi psicologica. E quanto più naturale in chi le narra la rinuncia al chiaroscuro psicologico, tanto maggiore il loro diritto a un posto nella memoria di chi le ascolta»⁶ (p. 255). Levi ha scritto un solo romanzo, tra l'altro in tarda età. Per il resto è sempre stato autore di racconti, alcuni brevissimi: i suoi libri infatti sono costruiti con un sapiente montaggio di storie brevi; sono veri e propri contenitori per racconti. All'interno di questo genere va detto comunque che lo scrittore piemontese ha pure ampiamente sperimentato, provando il racconto realistico o memoriale, quello fantascientifico e la *detective story*, il bozzetto e il racconto allegorico, la novella drammatica e l'*exemplum*, sempre mantenendo però alcune caratteristiche come la brevità, l'unità e coerenza del racconto, la vocazione morale.

L'insieme di queste caratteristiche – tutte riscontrabili in Levi – individua per Benjamin un narratore ideale, colui che si fa voce di una collettività perché ne raccoglie le memorie e sa renderle memorabili, consentendo così una trasmissione di sapere alle generazioni future. È del tutto evidente che al di là di un giudizio sull'opera (nel suo caso, come detto, l'opera di Leskov) c'è qualcosa d'altro che preme al critico tedesco di mettere in rilievo. In primo luogo si può dire che a Benjamin interessi la funzione sociale del narratore, che non può essere disgiunta dalle sue doti morali. Soprattutto, a Levi calza perfettamente la frase che chiude il saggio del critico tedesco: «Il narratore è la figura in cui il giusto incontra sé stesso»⁷.

2. Nel saggio intitolato *Dello scrivere oscuro* (ne *L'altrui mestiere*, cfr. II, pp. 839-43) Levi contesta l'espressione comune secondo cui la sincerità, l'immediatezza e l'autenticità della scrittura sarebbero legate al cosiddetto linguaggio del cuore, da preferire dunque per la sua forza empatica a quello della mente o razionale. Dice dunque Levi: «non è vero che il solo scrivere autentico è quello che "viene dal cuore" [...] il linguaggio del cuore è capriccioso, adulterato e instabile come la moda. [...]. Perciò, a chi scrive nel linguaggio del cuore può accadere di riuscire indecifrabile, ed allora è lecito domandarsi a che scopo egli abbia scritto: infatti (mi pare che questo sia un postulato ampiamente accettabile) la scrittura serve a comunicare, a trasmettere informazioni o sentimenti da mente a mente, da luogo a luogo e da tempo a tempo, e chi non viene capito da nessuno non trasmette nulla, grida nel deserto [...]. Sta allo scrittore farsi capire da chi desidera capirlo: è il suo mestiere, scrivere è un servizio pubblico, e il lettore volenteroso non deve andare deluso» (II, p. 840).

⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁷ *Ibid.*, p. 274.

Si tratta di un brano che esprime con grande efficacia il pensiero di Levi e insieme dà conto delle qualità della sua scrittura; la sua attitudine per una lingua chiara, esatta, trasparente, l'amore per la precisione e il conseguente rifiuto del quasi uguale e del pressappoco, tutte condizioni che Levi stesso fa risalire al mestiere di chimico («lo stesso mio scrivere diventò [...] un'opera di chimico che pesa e divide, misura e giudica su prove certe» I, p. 973; e anche «ho sviluppato l'abitudine a scrivere compatto, a evitare il superfluo. La precisione e la concisione, che a quanto mi si dice sono il mio modo di scrivere, mi sono venute dal mestiere di chimico», dall'intervista a Roth citata).

Per inquadrare almeno nelle sue linee generali la lingua e lo stile dello scrittore torinese occorre seguire il saggio di Pier Vincenzo Mengaldo (*Lingua e scrittura in Levi*, pubblicato come introduzione al terzo volume delle *Opere* del 1990, e poi in *Un'antologia della critica* del 1997) che affronta con sistematicità i vari aspetti della scrittura di Levi e ne fornisce un quadro ampio e circostanziato. Si possono innanzitutto individuare due tensioni fondamentali, apparentemente opposte ma in realtà compresenti: la prima spinge in direzione di una lingua classica, che si distingue per chiarezza e precisione; l'altra invece vira verso uno sperimentalismo linguistico su larga scala: «la compresenza, globalmente, di classicismo e sperimentalismo in Levi richiede che si percorra la diacronia e la diffrazione in "generi" della sua opera» (Mengaldo 1997, p. 199). In sostanza, e semplificando, se queste due caratteristiche sono sempre attive, la loro gradazione o il loro affioramento sulla pagina dipenderà anche dalla maggiore consapevolezza e sicurezza nelle proprie doti di scrittore che via via Levi acquisisce, e insieme, dall'oggetto stesso della narrazione. La narrativa che ha come tema l'esperienza del Lager, e che nasce – ricordiamolo – dall'esigenza anche di capire quel contesto e i suoi attori, punta tendenzialmente verso una lingua e uno stile trasparente ed essenziale, mentre la narrativa non di testimonianza (le *Storie naturali*, alcuni racconti del *Sistema periodico*, *La chiave a stella*, lo stesso romanzo *Se non ora quando* ecc.) presenta un tasso di sperimentalismo maggiore. Del resto, come ha osservato Cesare Cases per *Se questo è un uomo*, l'italiano letterario e un po' antiquato di Levi ha anche l'obiettivo di opporre un ordine al caos, l'ordine di una lingua che ha il prestigio e la solidità della tradizione (Levi stesso parla di «italiano marmoreo, buono per le lapidi») alla Babele linguistica che caratterizzò la sua esperienza di Auschwitz (e tuttavia quella Babele è presente in *Se questo è un uomo*, registrata attraverso le molteplici lingue dei deportati).

Sul versante del classicismo si allineano non solo le tante citazioni o pseudocitazioni letterarie (da Dante e da Manzoni, da Leopardi e dalla Bibbia ecc.), ma anche le precise scelte linguistiche di stampo letterario di cui sono ad esempio

una spia precisa già gli aspetti più di superficie della lingua, dalla grafia alla fonetica alla morfologia. Anche se come detto la narrativa di Levi ha un timbro che rinvia sempre e squisitamente alle modulazioni del racconto orale, così che la lettura si trasforma in una esperienza di presenza concreta dell'autore, le scrizioni analitiche, le mancate elisioni, le apocopi letterarie ecc. rinviano a tratti che sono invece tipici dello scritto controllato o formale. Così come ad esigenze di eleganza e di innalzamento del tono sono da ascrivere anche certe collocazioni delle parole nella frase, e in particolare la posizione marcata, anticipata e rallentante o ritardata e conclusiva, dell'aggettivo. Coppie o terne di aggettivi, ma anche di sostantivi o verbi, sono poi sempre scelte da Levi con attenzione, in modo da creare, a seconda della situazione emotiva, effetti diversi che vanno dalla sottolineatura ritmica e sonora, al climax, all'ossimoro all'accostamento inedito e spiazzante (la divisa dei prigionieri del lager è definita «lurida, muta e grigia») ecc. Sul versante della scrittura letteraria si colloca poi anche il lessico aulico o formale, che a volte potrà essere presente per pura inerzia di scuola, ma che può anche essere usato con lo scopo di alzare il tono del discorso o evidenziarne alcune parti. Ancora, a sostenere la fisionomia classica della lingua di Levi in direzione della limpidezza e chiarezza concorre la preferenza per una sintassi breve, spesso costruita sulla giustapposizione asindetica, che ama l'ellissi (ma non con funzioni di oscurità, bensì di rapidità e snellezza) e predilige uno sviluppo orizzontale del discorso. Si tratta di un gusto per lo staccato che non accentua la frammentarietà ma ha come fine quello di una scansione ordinata e razionale del discorso che mette a giorno le sue strutture ragionate, come confermato dalle abbondanti figure di ripetizione (sfruttate anche qua e là al fine di sottolineare emotivamente alcuni episodi) e dal frequente ricorso all'anafora⁸.

Il versante dello sperimentalismo si caratterizza invece per alcune tendenze che vanno in direzione opposta a quanto visto finora. Alle scelte che privilegiano la lingua scritta si sostituiscono quelle che virano in direzione dell'oralità, sia che si tratti di giochi di parole («omicidio polposo», «cloruro demonio» ecc.) sia che si tratti della ricerca di un tono più colloquiale o dell'adozione sempre precisa e motivata, *pour cause*, del termine tecnico o scientifico. Si tenga presente poi che Levi lavora molto con il dialogo e che nel complesso la sua scrittura presenta una forte vocazione teatrale. Altro elemento tipico della narrazione, e quindi anche della scrittura di Levi, è quello di far muovere i propri personaggi in un contesto dialogico ed espressivo realistico (il che significa, quando ci vuole, anche dialettale), mentre d'altra parte la sensibilità linguistica per la storia

⁸ Per tutti questi aspetti, e in genere per ogni riferimento alla lingua e allo stile di Levi, rinvio al saggio di P.V. MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, pubblicato in origine come introduzione a P. Levi, *Opere III. Racconti e saggi*, Einaudi, Torino 1990, e ora in Id., *Per Primo Levi*, Einaudi, Torino 2019, pp. 28-92. Si veda però anche G.L. BECCARIA, *I «mestieri» di Primo Levi*, Sellerio, Palermo 2020.

delle parole è un tema che riemerge spesso nell'opera dello scrittore piemontese. Così il protagonista de *La chiave a stella*, Libertino Faussonne, si esprime con un italiano fortemente attraversato da elementi regionali e colloquiali; e così in *Se non ora quando*, grazie all'uso di proverbi e modi di dire, si fa sentire anche sul piano linguistico la cultura yiddish dei protagonisti.

Possiamo dunque concludere che queste aperture del linguaggio a registri diversi da quello formale, e in senso lato classico, sono tutt'altro che gratuite e vanno anzi nella medesima direzione di una ricerca di precisione, coerenza e credibilità del mondo narrato e dei personaggi che vi prendono parte. In buona sostanza, con le parole di Levi, ma che non riguardano solo Levi, «Abbiamo una responsabilità, finché viviamo: dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno» (*Dello scrivere oscuro*, in OC, II, p. 842).

3. Dopo la pubblicazione dei due libri di racconti con i quali si allontana dalla tematica concentrazionaria e memoriale per dedicarsi agli scenari di un futuro fanta-tecnologico (*Storie naturali* del 1966 e *Vizio di forma* del 1971), Levi porta a compimento un progetto ancor più ambizioso, che apre in buona sostanza una nuova fase, la terza, della propria carriera di scrittore. In realtà l'idea di scrivere un libro sul proprio mestiere di chimico era già stata annunciata da Levi dopo la vittoria del Campiello con *La tregua*: «perché in fondo oggi forse mi diverte più scrivere che fare il chimico; e tuttavia un'altra aspirazione da coltivare in segreto sarebbe quella di trovare un punto di congiungimento, raccontare cioè al pubblico il significato della ricerca scientifica, una documentazione fantastica, ma non poi tanto di ciò che avviene nel chiuso dei laboratori [...]. C'è tutta una tradizione narrativa sulla vita dei medici e degli operai, ma quasi nulla sulle avventure spirituali di un chimico» (da un colloquio con Pier Maria Paoletti del 1963 in OC, III, p. 11). Non diversamente, a conferma della centralità del progetto, nello stesso periodo a Ernesto Ferrero che lo intervista per «Paese Sera» rivela: «sappiamo tutto sui minatori, sui ladri, sui ragazzi di vita, sulle prostitute, ma sui chimici sappiamo pochissimo: nessuno se ne è mai occupato. Eppure l'arte del chimico contiene spunti e stimoli che meriterebbero di essere conosciuti... Ho la tentazione di fare dei racconti proprio sul mio mestiere» (OC, I, p. 1515). Frutto comunque di una lunga gestazione (alcuni tra l'altro furono pensati e abbozzati ancor prima di Auschwitz) questi racconti usciranno per Einaudi nel 1975, l'anno in cui – e la circostanza è quasi più di una curiosità – Levi lascia la direzione della fabbrica di vernici in cui aveva lavorato per tanti anni per andare in pensione e dedicarsi interamente alla scrittura.

Sotto la cornice offerta dalla Tavola di Mendeleev, Levi raccoglie ventuno racconti ciascuno dei quali porta come titolo il nome di un elemento chimico⁹. Il rapporto tra l'elemento e la materia del racconto è vario ma trova sempre radici nella biografia stessa di Levi, il quale dunque torna a dire di sé, a parlare in prima persona, e ci dà con quest'opera una sorta di romanzo di formazione *sui generis* (anche inserendo, in corsivo, un paio di racconti – *Piombo* e *Mercurio* – di pura invenzione, ma che rientrano tra le opere di cui è responsabile il narratore)¹⁰.

Nel primo racconto in realtà, che funziona un po' da prologo, il rapporto tra l'elemento chimico e l'argomento narrato è puramente metaforico, poiché alle qualità di gas inerte dell'*Argon*, «l'Inoperoso», è accostato il carattere stesso degli antenati dello scrittore, di cui è raccontata la storia sia come gruppo sia attraverso una serie di gustosi ritratti individuali, al limite della macchietta. Levi punta a mettere in rilievo non tanto l'inattività pratica (erano giunti in Piemonte dalla Spagna nel 1500 e si davano da fare con la tecnologia della seta) quanto l'atteggiamento esistenziale complessivo dei suoi avi: «inerti erano senza dubbio nel loro intimo, portati alla speculazione disinteressata, al discorso arguto, alla discussione elegante, sofisticata e gratuita» (OC, I, p. 861). La chimica in questo racconto iniziale non è dunque al centro del discorso, ma lo è un altro aspetto che caratterizza il libro e la scrittura stessa di Levi, cioè lo spiccato interesse per la lingua, in questo caso per i tratti linguistici di origine ebraica che via via si intrecciano con quelli piemontesi.¹¹ Con leggerezza e curiosità l'autore ci introduce in un mondo scomparso in cui la singolarità e bizzarria dei personaggi tratti dalla memoria è sostenuta da un repertorio di nomi e parole di cui è necessaria più che la traduzione la chiosa esplicativa, da cui si sprigiona quanto e forse più delle vicende narrate il carattere e gli umori di una minoranza, quella degli ebrei piemontesi, tollerata e mai troppo amata.

⁹ Sulla formazione del testo si veda senz'altro M. MENGONI, *Elementi inattesi. Come nacque Il sistema periodico*, in *Cucire parole, curire molecole. Primo Levi e Il sistema periodico*, a cura di A. PIAZZA, F. LEVI, «Quaderni», 32, Accademia delle Scienze di Torino, Torino 2019, pp. 67-79. Si veda anche, in particolare per gli aspetti linguistici e stilistici, P. ZUBLENA, *Un sistema quasi periodico. Il linguaggio chimico nel Sistema periodico di Primo Levi*, in ID., *L'inquietate simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 65-92.

¹⁰ È lo stesso narratore infatti ad introdurre *Piombo* e *Mercurio*, scritti in corsivo proprio per indicarne la diversa natura. Alla fine di *Nichel* si può leggere: «Neppure sono scomparsi i due racconti minerali che allora avevo scritti. Hanno avuto una sorte travagliata quasi quanto la mia: hanno subito bombardamenti e fughe, io li avevo dati perduti, e li ho ritrovati di recente riordinando carte dimenticate da decenni. Non li ho voluti abbandonare: il lettore li troverà qui di seguito, inseriti, come il sogno di evasione di un prigioniero, fra queste storie di chimica militante» (OC, I, p. 919).

¹¹ Cfr. G. L. BECCARIA, *I «mestieri» di Levi*, cit., pp. 16 sgg.

Il vero e proprio romanzo di formazione, ossia la storia dei rapporti del protagonista – che già si affaccia sul finire del primo racconto – con la chimica inizia dunque con il secondo capitolo, *Idrogeno*, che ci restituisce, assieme ai primi incerti passi nella scoperta della materia e delle sue leggi, le ragioni di una vocazione: «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» (OC, I, p. 876). Lo stile ispirato e metaforico è funzionale in questo passo a mimare gli entusiasmi giovanili, la confusa ma genuina passione per il sapere scientifico che contraddistingue l'autore fin dall'adolescenza (qui a sedici anni), ma insieme attraverso l'introduzione del tema biblico permette di sottolineare la dialettica spesso conflittuale dello scrittore laico con le proprie radici ebraiche.

I racconti successivi, sempre sotto le insegne dei diversi elementi chimici, continuano la storia della formazione professionale del protagonista attraverso episodi significativi legati agli studi universitari (*Zinco*, *Ferro*) e poi alle prime esperienze lavorative (*Nichel*, *Fosforo*), non mancando di accompagnarle con le vicende della maturazione intellettuale e politica, sullo sfondo di un'Europa che stava precipitando nella sua notte più buia, rispetto alla quale «se si voleva vivere, se si voleva in qualche modo trarre profitto dalla giovinezza [...] non restava altra risorsa che la cecità volontaria» (da *Potassio*; OC, I, p. 897). Una condizione fragile e necessariamente temporanea, che non poteva non portare, una volta riaperti gli occhi, alla maturazione della scelta partigiana (raccontata in *Oro*), seguita di lì a poco dalla cattura e dalla deportazione. Dopo un episodio, decisivo, ambientato nel laboratorio della Buna (*Cerio*), ad Auschwitz, il racconto riprende (*Cromo*) alla fine della guerra, con l'inizio di una vita finalmente risolta sul piano personale grazie all'amore e al lavoro (anche quello di scrittura su Auschwitz: «scrivendo trovavo breve pace e mi sentivo ridiventare uomo, uno come tutti»; OC, I, p. 971), sia pure nel difficile contesto della ricostruzione postbellica. La sfida con la materia può riprendere e i racconti da qui in poi narrano episodi in cui l'elemento chimico è al centro di situazioni, lavorative (*Azoto*) o di vita quotidiana, personali o anche con altri protagonisti ed altre voci (*Titanio*). Si tratta di situazioni concrete, in cui il problema da risolvere apre un affascinante, avvincente percorso di scoperta in vista di una soluzione che consenta, anche solo nel contesto di quella piccola occasione, di rimettere un po' di ordine nel caos del mondo (è quello che fa d'altra parte la stessa tavola periodica, che ordina tutti gli elementi conosciuti in base al loro numero atomico). L'esperimento in buona sostanza si fa sempre esperienza e incontro, tra le sostanze chimiche e tra le persone, anche quando si tratta, grazie ad un errore

ortografico, di ritrovare tra i propri fornitori un borghese tedesco conosciuto nel laboratorio chimico della Buna (*Vanadio*).

Levi riesce a mettere in relazione ricerca scientifica – ancorata a precisi problemi da risolvere –, maturazione umana e scrittura. E così nel raccontare le peripezie di un ipotetico atomo di *Carbonio*, con cui si dà sfogo al «mio primo sogno letterario, insistentemente sognato in un'ora e in un luogo nei quali la mia vita non valeva molto» (OC, I, pp. 1026-27; con riferimento alla prigionia dopo l'arresto da parte della milizia fascista), Levi termina il libro con una parabola che ha a che fare con la pratica stessa della scrittura, chiudendosi anzi sulla stessa azione della mano che, guidata dal cervello, scrive. L'autore riconduce in questo modo ad unità, e riconcilia in sé, quelle due anime da cui spesso si è sentito diviso. Con una serie di ricadute che interessano anche gli aspetti linguistici e stilistici del libro, perché se da un lato, com'è naturale, è massicciamente presente la terminologia scientifica dall'altro Levi mantiene e anzi porta ad un ulteriore stadio di maturazione le qualità della sua lingua, la sua capacità di estensione lessicale (dall'aulico al quotidiano, dal letterario al dialettale ecc.) e di variazione di registri (dal sublime al comico, dal drammatico al riflessivo) pur senza perdere le qualità di chiarezza e precisione (soprattutto in capo alla sintassi) che hanno sempre contraddistinto la sua scrittura.