

Titanio

Attilio Motta

Ai promotori di queste giornate va riconosciuto non solo il merito della splendida idea di far reagire studiosi di letteratura e chimici, ma anche quello di aver strutturato una modalità organizzativa che, facendo precedere alle nostre analisi la lettura dei racconti di Levi da parte degli studenti, ha plasticamente messo in scena – e riattivato – il rapporto originario tra opera, destinatari e disposizione esegetica, evidenziando così anche le stelle polari del nostro lavoro. Quella disposizione è per certi versi più estrema per il racconto che mi compete, in quanto esso appartiene al sottogenere dei racconti brevissimi, i quali mettono in una condizione ermeneutica particolare, che induce a funzionalizzare ogni elemento del testo nel tentativo di estrarne il massimo: una condizione di “accanimento analitico” in qualche modo privilegiata, ma che pure porta con sé il rischio di un eccesso di interpretazione. Per circoscrivere il più possibile questo rischio, la lettura che propongo si articola in quattro parti: la prima dedicata alla storia del testo e alla verifica delle sue varianti; la seconda all’analisi della sua struttura nella redazione finale e dei suoi temi; la terza alla ricostruzione delle sue interpretazioni; la quarta alla ricognizione del tema in altri testi leviani e a una modesta ipotesi esegetica.

1. Storia del testo e varianti

Come detto, *Titanio* è il più breve dei racconti del *Sistema periodico*; ma questo è solo il più evidente dei suoi segni particolari rispetto agli altri testi della raccolta, recandone esso ben altri quattro, tra loro in qualche modo connessi:

a) Intanto è il racconto di più antica pubblicazione, essendo apparso, col titolo *Maria e il cerchio*, sul quotidiano romano «L’Italia socialista», il 19 settembre 1948, e fra quelli di più antica concezione: composto nel 1947, come

indicato sul dattiloscritto inviato all'editore nel 1974¹, è successivo (forse) al solo *Argon*, che Levi dichiara a una studentessa essere stato scritto, almeno in abbozzo, nel 1946 (anche se sul dattiloscritto «manca la data di stesura»)². Di *Piombo* e *Mercurio*, invece, che aveva «indicato come scritti prima della guerra», Levi confesserà nell'intervista a Giovanni Tesio del gennaio 1987, non senza qualche imbarazzo, la fittizia retrodatazione³. Così come di *Carbonio*, che Levi dichiara (nel racconto *Oro*) essere stato concepito nel 1942, ma anche di averlo scritto «molti anni più tardi».

b) In secondo luogo *Maria e il cerchio* è l'unico, tra i testi poi confluiti nel *Sistema periodico*, ad essere stato ripubblicato, e per ben due volte, peraltro distanziate tra loro di più di vent'anni, in due antologie di racconti: la prima nel 1949, e dunque ad appena un anno dalla *princeps*, nell'ennesima edizione aggiornata de *Le più belle novelle italiane*, curata per la prima volta nel 1927 da Giuseppe Morpurgo (che di Levi era diventato suocero nel 1947, in quanto padre di Lucia), e poi dichiaratamente estesa ad includere autori ulteriori alla campata del pur conservato sottotitolo, che recita *Dai Sette Savi a Pirandello*⁴; la seconda nel 1971, in una raccolta di *Quattordici racconti* apparsa da Mondadori senza nome del curatore, e dunque probabilmente redazionale⁵; l'altezza cronologica e il carattere extravagante di questo racconto determinano che il suo ingresso nel *Sistema periodico* comporti il cambiamento del titolo e, come vedremo, di altri elementi non privi di significato.

c) La terza particolarità è che *Titania* è l'unico dei racconti del *Sistema periodico* a recare l'indicazione di un dedicatario, Felice Fantino, che è anche uno dei due protagonisti, come è evidente dalla coincidenza del nome.

d) Quarta e ultima particolarità, che il nostro testo condivide con il solo *Zol-*

¹ OC, I, p. 1522: «*Titania*, un vecchio racconto uscito qualche decennio prima, riporta come data "1947"».

² *Ibid.*, p. 1521. La datazione al 1946 è in L. ZARGANI, *Lo scrittore e la liceale*, «Lettera internazionale», XXIII, 2007, n. 93, p. 27.

³ Cfr. M. BELPOLITI, *Primo Levi: di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015, p. 254, e P. LEVI, *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, in OC, III, pp. 996-1073: 1058-59.

⁴ *Le più belle novelle italiane. Dai Sette Savi a Pirandello*, a cura di G. MORPURGO, Edizioni Scolastiche Mondadori, Milano 1949, pp. 413-14. Il termine novella è inteso in senso inclusivo (e non oppositivo rispetto a *racconto*), come dimostra il fatto che esso venga utilizzato anche nella nota di accompagnamento al testo leviano: «È una breve, deliziosa novella pubblicata sul quotidiano di Roma "L'Italia socialista", del 19 settembre 1948. Ne è protagonista una bambinetta vera, viva, colta in un momento di pura ingenuità, con una grazia e una leggerezza di tocco fuori dal comune: e non credo che l'affetto che mi lega al giuovane autore facciano velo al mio giudizio» (p. 413).

⁵ *Quattordici racconti (Giovanni Arpino, Elio Bartolini, Arrigo Benedetti, Carlo Bernari, Luciano Bianciardi, Italo Calvino, Primo Levi, Marianello Marianelli, Silvio Micheli, Carlo Montella, Anna Maria Ortese, Leone Sbrana, Bonaventura Tecchi, Donatella Ziliotto)*, Mondadori, Milano 1971. Il racconto di Levi è alle pp. 90-91, 93.

fo, che lo precede nella sequenza del *Sistema periodico*, è di avere un narratore eterodiegetico, sebbene, come vedremo, con focalizzazione interna.

Praticamente tutte queste particolarità sono connesse con l'origine della storia, sulla quale ci dice qualcosa Levi stesso, rispondendo, in un incontro tenuto a Pesaro nel 1986, a due domande di uno studente, il quale gli aveva chiesto: «*Esiste e qual è il significato simbolico nel racconto «Titanio»? Perché è situato proprio in quel punto del Sistema periodico?»*. Levi risponde:

No, non c'è un significato simbolico; è un raccontino che mi è stato detto da quel Felice Fantino a cui io ho dedicato il racconto: era il collaudatore della fabbrica in cui io lavoravo, cioè quello che controllava che le vernici fossero buone. A tempo perso faceva l'imbianchino e mi ha raccontato, nel suo linguaggio che era il piemontese, della sua valle, questa avventura: di aver fatto un cerchio di gesso per tener buona una bambina; le aveva fatto un cerchio di gesso intorno, in modo che non uscisse. Poi dopo ho ritoccato questo racconto in modo che c'entrasse il titanio, è un'aggiunta mia il gioco di parole titanio e tallio [sic], è un'aggiunta per farle quadrare nel *Sistema periodico*⁶.

E, poco più avanti:

Perché poi è situato proprio in quel punto del *Sistema periodico*, è una ragione cronologica. I racconti del *Sistema periodico* sono una forma contrabbandata di autobiografia, un'autobiografia e questo episodio si situa ad un certo punto della mia carriera, cioè quando ero apprendista verniciario in una fabbrica vicino a Torino, ed è avvenuto che il mio amico collaudatore mi raccontasse questa storia⁷.

All'epoca della pubblicazione di *Maria e il cerchio* Levi lavorava alla Siva di Settimo Torinese, ma «abbellisce un aneddoto orecchiato alla Duco», la fabbrica di vernici du Pont de Nemours & Company ad Avigliana, a nord-est di Torino, dove rimase per un anno e cinque mesi, dal 21 gennaio 1946 al 30 giugno del 1947; la fonte era appunto Felice Fantino, che il biografo di Levi Ian Thomson ci descrive come «un piemontese alto con gli occhi azzurri», che «non aveva interessi letterari ed era cinque anni più grande di lui», ed era dotato di un «umorismo austero e bonario incredibilmente rassicurante»⁸. Thomson aggiunge anche che Levi probabilmente fuse l'aneddoto «con una leggenda alchimistica tratta da *I cacciatori di microbi*, libro che aveva amato da bambino in cui si racconta di ragni che non possono varcare un anello disegnato con la polvere del

⁶ *Primo Levi, Il gusto dei contemporanei*, a cura di L. COSTANTINI e O. TOGNI, Quaderno n. 7, Banca Popolare Pesarese e Ravennate, 1990, pp. 5-22: 20 [Testo del dibattito tra Primo Levi e gli studenti di Pesaro, 5 maggio 1986].

⁷ *Ibid.*

⁸ I. THOMSON, *Primo Levi. Una vita*, Dea Planeta, Milano 2017, p. 337.

corno di unicorno»⁹. Questo libro di Paul De Kruif, «contenente la storia dei più leggendari batteriologi del mondo», era stato pubblicato per la prima volta nel 1927, e la notizia della sua lettura da parte di Levi si deve alla testimonianza di Mario Piacenza, suo compagno di classe (la II) al D’Azeglio dalla fine del 1932¹⁰.

Dunque Fantino riferisce a Levi l’episodio probabilmente prima del giugno del 1947 e questi ne scrive un raccontino, di cui poi si ricorderà al momento di assemblare il *Sistema periodico*, adeguandolo però alla nuova destinazione, con una trentina di modifiche che vediamo nel dettaglio nella tabella, disposte in ordine topologico (con indicazione del capoverso), evidenziate in grassetto e corredate dall’indicazione della loro natura o del livello linguistico di pertinenza:

capov.	<i>Maria e il cerchio (1949)</i>	<i>Titanio</i>	
Esergo	<i>Omittit</i>	<i>A Felice Fantino</i>	aggiunta
2	di andare a guardarvi dentro	di andare a guardarci dentro	morfologia
	e fischiava, poi smetteva di fischiare	e fischiava; poi smetteva di fischiare	punteggiatura (+)
	ogni tanto faceva un passo indietro	ogni tanto faceva due passi indietro	lessico
	e andava anche talvolta a sputare nella pattumiera	e andava qualche volta a sputare nella pattumiera	espunzione e lessico
	e quando tutto l’armadio fu bianco,	e quando l’armadio fu bianco,	espunzione
	raccolse la scatoletta	raccolse la scatola	lessico
3	e disse : «Perché?»;	e chiese : – Perché? –	lessico
	<i>Omittit</i>	Maria ci pensò sopra, poi chiese ancora: – Perché è così bianco? – Anche l’uomo pensò un poco, come se la domanda gli sembrasse difficile, e poi disse con voce profonda: – Perché è titanio.	aggiunta
4	<i>Omittit</i>	Maria si sentì percorrere da un delizioso brivido di paura, come quando nelle fiabe arriva l’orco; guardò con attenzione, e constatò che l’uomo non aveva coltelli, né in mano né intorno a sé: poteva però averne uno nascosto. Allora domandò: – Mi tagli che cosa? – e a questo punto avrebbe dovuto rispondere «Ti taglio la lingua». Invece disse soltanto: – Non ti taglio: titanio.	aggiunta

⁹ *Ibid.*, pp. 373-74.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 112-113.

5	doveva essere un uomo molto potente. Tuttavia	doveva essere un uomo molto potente: tuttavia	punteggiatura (-)
	a poco a poco cominciò invece	a poco a poco incominciò invece	lessico
6	tutto il resto della cucina sembrava sporco e giallo.	tutto il resto della cucina sembrava giallo e sporco.	ordine parole
	Ma mentre si avvicinava in punta di piedi, avvenne un fatto	Ma mentre si avvicinava in punta di piedi avvenne un fatto	punteggiatura (-)
	Dopo di che, strofinò un fiammifero	Dopo di che strofinò un fiammifero	punteggiatura (-)
6/7	credenza. // Maria	credenza. / Maria	organizz. testuale
7	con attenzione; ma dovette	con attenzione: ma dovette	punteggiatura (-)
	Provò a strofinarlo in un punto	Provò a fregarlo in un punto	lessico
	l'uomo non avrebbe considerato valido	l'uomo non avrebbe ritenuto valido	lessico
8	e si sporgeva in avanti fin quasi a perdere l'equilibrio,	e si sporgeva in avanti fino quasi a perdere l'equilibrio,	fonetica
9	Dopo moltissimo tempo, l'uomo ripose il pennello	Dopo moltissimo tempo l'uomo ripose il pennello	punteggiatura (-)
	cominciò a chiamare, «Signore!», dapprima	cominciò a chiamare – Signore! – dapprima	punteggiatura (-)
10	adesso posso uscire?»; l'uomo	adesso posso uscire? – L'uomo	punteggiatura (+)
	non si capivano; non pareva che fosse in collera . / Infine	non si capivano, ma non pareva che fosse arrabbiato . Infine	punteggiatura (-), lessico e org. testuale
	Maria lo guardava perplessa;	Maria lo guardava perplessa e non si muoveva ;	aggiunta
	Quando il cerchio fu sparito, Maria si alzò	Quando il cerchio fu sparito Maria si alzò	punteggiatura (-)

Esaminiamo rapidamente queste varianti, partendo dal livello più basso della lingua per arrivare a quelle più rilevanti sul piano semantico.

Appena due le varianti di morfologia e fonosintassi che, con eliminazione del tratto letterario (-vi >-ci) e del troncamento (*fin*>*fino*, che si avvicina anche al piemontese)¹¹, mi pare vadano in direzione di un abbassamento di registro.

¹¹ Ma cfr. B. VILLATA, *Primo Levi e il piemontese. La lingua de* La chiave a stella, Fondazione Enrico Eandi, Torino 2018, p. LVI: «In alcune strutture *fino* ha il valore del piemontese *fin*, ma sarebbe arbitrario affermare che qui si tratta di influenza piemontese, perché anche il toscano *fino* può assumere il significato di “persino”».

Più numerose (dieci) le modifiche alla punteggiatura, che viene per lo più allentata, con eliminazione di virgole non obbligatorie (sei casi), o diminuzione dell'intensità della pausa (due); solo due i casi in controtendenza (, >); uno dei quali "attenuato" dalla contemporanea trasformazione dei caporali in trattino. Associabili alla punteggiatura sono gli emendamenti che riguardano l'organizzazione testuale, ossia l'eliminazione di un intervallo tra capoversi (/ / > /) e la trasformazione di un capoverso in semplice punto fermo (/ > .), che vanno nella direzione di un compattamento del già esile racconto (anche se la scelta potrebbe essere redazionale).

Non troppo appariscenti ma significativi gli otto interventi lessicali (oltre al titolo, di cui parliamo tra un attimo): il raddoppio dei *passi* avrà probabilmente la funzione di evitare l'involontaria interferenza con la fraseologia traslata di «fare un passo indietro» (e infatti più avanti, già nel 1949: «con due passi le fu vicino»); costituiscono invece a vario titolo abbassamenti di registro *qualche volta* per *talvolta*, *incominciare* per *cominciare* e *arrabbiato* per *in collera* (già usato); sembrerebbero equivalenti *fregare* e *strofinare*, ma il primo è sostenuto dall'uso regionale (piem. *freghe*), e considerazione analoga si può fare forse anche per *ritenuto* (piem. *ritenê*) in luogo di *considerato*. Ad esigenze di *variatio* vanno invece addebitate probabilmente la normalizzazione in *scatola* di *scatoletta* (che sopravvive poco prima, peraltro dopo *barchetta*) e la sostituzione di *disse* (appena utilizzato) con *chiese* (dove è però anche un aumento di precisione).

L'ordine delle parole registra soltanto l'inversione della dittologia di aggettivi «sporco e giallo» in «giallo e sporco», una modifica sottile che a ben vedere ristabilisce però la sequenza logica della percezione oggettiva del colore (avvicinandola peraltro all'espressione della varietà "giallo-sporco") e dell'impressione conseguente (anche se si potrebbe eccepire che in questo la razionalità del narratore prevale forse sul punto di vista della bambina), a meno che non sia dovuta alla volontà di movimentare il parallelismo con il successivo «belli e bianchi», detto più avanti delle sedie e dei tavoli.

Veniamo alle modifiche semanticamente più rilevanti, espunzioni ed aggiunte: le prime riguardano due connotazioni ridondanti («e andava qualche volta» < «e andava anche talvolta», che accrescerebbe le aspettative della bambina, oltre che essere sintatticamente un peso nella seconda frase del periodo) e l'aggettivo *tutto* accanto a *l'armadio*. Se queste vanno in direzione della semplificazione, va invece in quella di un aumento della chiarezza, su un punto fondamentale del *plot*, l'aggiunta nella parte finale del racconto della specificazione «e non si muoveva», per evitare equivoci sulla circostanza che Maria sia ancora dentro il cerchio nonostante l'autorizzazione verbale a uscirne. Ma naturalmente le modifiche più significative sono quelle che coinvolgono il ti-

tolo, il dedicatario e le aggiunte della parte finale del dialogo del capoverso 3 e dell'intero capoverso 4.

1. Il titolo: *Titanio* individua un elemento chimico della tavola periodica degli elementi (con simbolo Ti e numero atomico 22), un metallo leggero e resistente, il cui biossido «è il più importante dei pigmenti bianchi impiegati nella fabbricazione delle vernici», come spiega lo stesso Levi nell'unica nota apposta a questo racconto nell'edizione scolastica del *Sistema periodico*, che si trova all'altezza della risposta dell'imbianchino «perché è titanio»¹². Tale pigmento fornisce alle vernici una particolare brillantezza, tanto che si parla di "bianco di titanio".

2. Il dedicatario: alla luce di quanto detto sopra, questa aggiunta si spiega da sé, in quanto rende omaggio implicitamente non solo al protagonista della storia, ma anche al suo "fornitore", alla sua fonte, in un sistema, la raccolta *Il sistema periodico*, che vede la quasi totalità degli altri racconti riferiti e narrati in prima persona dallo stesso Levi.

3. Il gioco linguistico: Levi aggiunge un bisticcio fra «titanio» e «ti taglio», che va a costituire il primo equivoco linguistico del racconto, ma non l'unico, aggiungendosi a quelli già presenti in *Maria e il cerchio*, su cui torneremo tra poco. Va detto che la trascrizione dell'incontro pesarese legge un singolare *tattalio*, che sarà probabilmente un errore di sbobinatura della registrazione (più che una traccia linguistica di mimesi del piemontese).

In chiusura di questa prima parte va segnalata l'esistenza, fuori dal *Sistema periodico*, di un racconto in qualche modo "cugino" di *Titanio*: si tratta di *Tantalio* (pubblicato su «Il Mondo» nel 1973, poi in *Lilìt*, terz'ultimo della seconda delle tre sezioni, *Futuro anteriore*), nome di un altro elemento della tavola periodica, in cui, dopo una premessa in cui Levi rivendica il proprio occuparsi di vernici e dichiara la nobiltà "biblica" dell'arte, si racconta dell'invio da parte di un rappresentante di Napoli della sua stessa ditta (Amato Di Prima) di un campione di una vernice che proteggerebbe dalla sfortuna, nella quale viene trovato appunto il tantalio: la vernice che ne viene prodotta viene dunque sperimentata su un ex compagno di scuola famoso per portare sfortuna, e, cosparsa sui suoi occhiali, ne provoca, per riflessione dello sguardo malefico, la morte. Come scrive Belpoliti nella *Nota ai testi* delle *Opere*, «l'argomento e il titolo di quest'ultimo – si tratta di un elemento chimico – lo apparentano ai racconti de *Il sistema periodico*, ma è probabile che l'aspetto fantastico della vicenda abbia spinto Levi a non includerlo in quel libro» (OC, II, p. 1794). Non è da escludere, a mio avviso, che *Tantalio* abbia lasciato il posto proprio a *Titanio*.

¹² Cfr. *Appendice* in OC, I, p. 1436.

2. Struttura e temi

Il racconto ha una evidente struttura fiabesca, tanto che in esso possiamo addirittura reperire alcune delle funzioni individuate da Propp come fondamentali della fiaba¹³. E va ricordato, che sebbene la circostanza sia rara e persino eccezionale in Levi, il legame tra fiaba e racconto non deve stupire, in quanto esso è, anche nella letteratura italiana, antico (la fiaba è una delle forme brevi da cui origina la novella: cfr. Meletinskij)¹⁴ e annoso (basti pensare allo *Cunto de li cunti* di Basile o alle *Fiabe* di Gozzi, ma anche a Calvino).

Come accennato, *Titania* ha una focalizzazione interna su Maria, di cui assume cioè il punto di vista, sin dall'esordio: «In cucina c'era un uomo molto alto» sottintende infatti il fatto che sia lei a entrare nella stanza e a trovare l'uomo, e noi con lei. L'incontro ha i tratti della *situazione iniziale*, caratterizzata dallo stupore, indirizzato innanzitutto su come è vestito l'uomo («in un modo che Maria non aveva mai visto prima»), che desta curiosità (*incomprensibile*)¹⁵; il punto di vista della bambina è veicolato dai vezzeggiativi (*barchetta*, *scatoletta*) e dalla registrazione analitica della sequenza delle azioni, una sorta di danza fuori da ogni prevedibilità, che coinvolge oggetti e movimenti: degli elementi che compongono le tre frasi («Aveva in testa una barchetta fatta con un giornale, fumava la pipa e dipingeva l'armadio di bianco»), il primo dà ragione dell'affermazione precedente («vestito...»), mentre gli altri vengono ripresi nel periodo successivo, destinati uno a un movimento di "scomposizione" (il bianco genera l'incomprensibilità), gli altri di ricomposizione («posava la pipa sull'armadio stesso»); l'iteratività dei gesti è segnalata dalle locuzioni avverbiali (*ogni tanto* – due volte –, *qualche volta*), la loro imprevedibile accumulazione dall'uso del polisindeto («e andava qualche volta a sputare nella pattumiera e poi si strofinava la bocca...»; «e portò tutto accanto alla credenza e cominciò a dipingere anche quella»).

Se questi gesti producono curiosità e fascinazione, è la fine della prima parte del lavoro dell'uomo a generare in Maria il desiderio di toccare, in una sorta di *gradatio* la cui ineluttabilità è evidenziata da due periodi dalla medesima struttura, costituiti da una principale (con l'avverbio *così* + due o tre aggettivi) seguita da una subordinata consecutiva con "è" copula, nome del predicato e frase soggettiva, l'una relativa all'uomo («Faceva insomma tante cose così strane e nuove che era interessantissimo starlo a guardare») e l'altra all'oggetto su

¹³ V. PROPP, *Morfologia della fiaba* (1928), Einaudi, Torino 1966.

¹⁴ E.M. MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella* (1990). Edizione italiana a cura di M. BONAFIN, Eum, Macerata 2014, in part. pp. 9-103.

¹⁵ Si noti che Levi non usa mai il termine "imbianchino": non si può escludere che ciò avvenga perché esso è tradizionalmente associato a Hitler.

cui il lavoro è completato («L'armadio era così lucido, pulito e bianco che era quasi indispensabile toccarlo»). Il parallelismo trova compimento in una sorta di chiasmo delle funzioni, nel senso che l'azione dell'imbianchino provoca contemplazione da parte della bambina, mentre è lo stato del primo a indurre la seconda all'azione.

La sequenza successiva (che potremmo intitolare *1° tentativo, divieto e ricognizione*) si può dividere in due parti: la prima vede il *tentativo* della bambina di toccare l'armadio, cui risponde l'*interdizione* da parte dell'uomo («Non toccare. Non devi toccare»), la quale a sua volta determina una *domanda* sull'interdizione («perché?»), che viene ribadita («Perché non bisogna»); ciò (e siamo nella parte aggiunta per il *Sistema periodico*) induce Maria a una prima *riflessione* («ci pensò sopra») che si risolve in una seconda *domanda*, questa volta sull'oggetto («Perché è così bianco?»), cui segue una riflessione dell'imbianchino («Anche l'uomo pensò un poco») prima della risposta («Perché è titanio»).

L'effetto accipite e tendenzialmente ossimorico che la risposta ha su Maria (percorsa da un «delizioso brivido di paura») si accompagna alla prima associazione fiabesca («come quando nelle fiabe arriva l'orco»), ma a ben vedere la bambina procede con una sorta di spontaneo e naturale metodo “scientifico”: sulla base di una percezione sensoriale, quella uditiva errata, associa l'ignoto al noto ricorrendo al proprio patrimonio di conoscenze (le fiabe, l'orco), e costruisce dunque un'*ipotesi* implicita sulla pericolosità dell'uomo; passa dunque all'*osservazione* per la verifica (negativa) di questa ipotesi («non aveva coltelli»), ma assume anche il limite di tale verifica («poteva averne uno nascosto»). Decide quindi di procedere all'*esperimento* più diretto, facendo una domanda («Mi tagli che cosa?») che infatti prevede già una risposta («avrebbe dovuto rispondere “Ti taglio la lingua”»), ma la replica del deuteragonista («Non ti taglio: titanio») risulta spiazzante per i presupposti della stessa. La prima incomprensione linguistica del racconto, sebbene implicitamente, è seguita presto dalla seconda, in quanto la ripetizione del nome dell'elemento non risolve i dubbi di Maria (l'ignoto non è il noto creduto, ma resta ignoto).

Qui c'è un punto delicato del racconto, che risente della sutura tra la versione originaria e l'inserito del capoverso 4; in *Maria e il cerchio*, infatti, la bambina pensa che l'uomo debba essere potente, ma che tale potenza possa essere connessa soltanto alla sua capacità di trasformare le cose; in *Titanio* la ripetizione della parola genera una nuova incomprensione, ma viene il sospetto che il riferimento alla potenza sia dovuto ad una nuova associazione, forse con il nome “titano”, che tuttavia l'autore potrebbe non aver esplicitato per l'evidente ragione che sarebbe stato difficile supporre la conoscenza di una parola così difficile da parte della bambina. Questa almeno è stata la ricezione di alcuni studenti

chiamati a riassumere il racconto, che hanno dato per certo tale riferimento¹⁶. Che sia questo sotterraneo rapporto, o la semplice qualità del suono, l'effetto sulla bambina è comunque quello di evocare l'idea di potenza, che si coniuga con quella dell'altezza.

La seconda parte della sequenza vede una *nuova riflessione* da parte di Maria, che concepisce una *nuova ipotesi* (l'uomo è potente ma buono) e la *volontà* di acquisire altre informazioni, con una nuova *domanda* («come ti chiami?»), la cui *risposta* genera però delle perplessità (Felice/Alice) e spinge ad un'ulteriore *domanda*, che questa volta è però autocensurata; segue una ulteriore riflessione che porta alla diminuzione della perplessità. Si collocano qui il terzo e il quarto equivoco linguistico del racconto, in quanto il nome Felice provoca dapprima una titubanza per la somiglianza con Alice (che è nome femminile)¹⁷, e poi il suo superamento, dovuto evidentemente alla convinzione che esso si addice perfettamente alla serenità con cui l'uomo svolge il suo lavoro, in una spontanea idea di rapporto *nomen/omen* della lingua (o forse anche per «attrazione magica»?). Allo stesso tempo è questo il luogo della seconda allusione fiabesca di *Titanio*, quella inevitabile ad *Alice nel Paese delle Meraviglie*, della cui protagonista Maria appare in qualche modo una «cugina».

Inizia qui quella che potremmo chiamare la seconda fase del racconto (2° tentativo, *marchiatura*): il movimento è introdotto da una frase consecutiva che ricorda quelle sopra analizzate («L'armadio dipinto era talmente bianco che in confronto tutto il resto della cucina sembrava giallo e sporco»), se non fosse che la vera conseguenza che essa suscita (il rinnovo del desiderio di avvicinarsi all'armadio) è rimandata al periodo successivo, coerentemente con la ponderazione che muove ora Maria, la quale autolegittima il proprio secondo tentativo (che si può leggere anche come *infrazione* di un *divieto* già espresso) in forza di un'assunzione parziale dell'*interdizione* («solo vedere senza toccare»), che però non basta a evitare la reazione dell'antagonista, che questa volta non è verbale, ma produce una concretizzazione del divieto col disegno del cerchio di gesso intorno alla bambina (che può essere anche letta come una *marchiatura*).

Col consueto metodo Maria si pone allora in osservazione della nuova situazione, e poi alla verifica della tenuta dell'*interdizione*. E qui interviene un elemento molto importante, in quanto proprio nel momento in cui si accerta

¹⁶ Si tratta di studenti del primo anno del corso di laurea di Lingue e Letterature della Mediazione Culturale dell'Università di Padova 2018/19: «Data la giovane età, però, travisa completamente la risposta, titanio, scambiandola prima per una minaccia di tagliarle qualcosa, poi per una dichiarazione di potenza da parte di quell'uomo» (Samuele Dalla Libera); Maria «capisce prima «ti taglio» e poi «titano», imparendosi un po' e arrivando alla conclusione che l'uomo fosse potente» (Francesca Giulia Carlotta Furlan).

¹⁷ In realtà anche Felice è stato, nella storia, nome pure femminile, ma da tempo non lo è più.

del suo carattere simbolico Maria decide di accettarne il codice, intrattenendo cioè una sorta di nuovo dialogo, questa volta implicito, con l'antagonista. Paradossalmente, mentre la comunicazione verbale aveva generato solo equivoci e fraintendimenti, è quella non verbale a mettere effettivamente in comunicazione i due protagonisti. Allo stesso tempo Maria rubrica tale codice sulla base delle sue competenze, dando luogo al terzo riferimento "fiabesco" del racconto («Il cerchio era palesemente magico»). I successivi tentativi minori di Maria si muovono già all'interno di una fondamentale rassegnazione, che la spingono infine ad una situazione di attesa e di contemplazione.

Anche la parte finale del racconto, segnalata da uno stacco temporale («dopo moltissimo tempo») si può dividere in due fasi: quella in cui Maria prende atto delle reali sembianze dell'antagonista («che aveva i capelli come tutti gli altri uomini»: una sorta di *smascheramento*), il quale però si allontana e sembra essersi dimenticato di lei, costringendola a invocarlo, seppure con il consueto misto di desiderio e timore, che dà luogo a un periodo improntato alla *correctio* e tendenzialmente ossimorico («cominciò a chiamare – Signore! – dapprima sottovoce, poi più forte, ma non troppo, perché in fondo aveva paura che l'uomo sentisse»). E l'ultima scena (*Rimozione e ritorno*), in cui si ripropongono i temi che hanno attraversato il racconto: l'ennesima domanda di Maria, questa volta però sotto forma di richiesta di autorizzazione («Signore, adesso posso uscire?»), riattiva infatti un canale di comunicazione verbale che è però nuovamente soggetto all'incomprensibilità («disse molte cose che non si capivano»: e si ricordi che Levi riferisce che Fantino gli aveva raccontato la storia «in piemontese») o comunque, anche nel suo dispositivo finale («Sì, si capisce, adesso puoi uscire»), all'inefficacia, almeno fino a quando l'imbianchino non si rende conto che deve riassumere il codice simbolico che aveva stabilito, cancellando il cerchio per «difare l'incantesimo», con nuovo riferimento fiabesco cui sembra alludere anche il lieto fine, in cui Maria «se ne andò» (torna cioè a casa, benché non se ne sia tecnicamente mai mossa) «contenta e soddisfatta» (che pare una variante del classico "e tutti vissero felici e contenti").

Prima di passare alla terza parte, alcune brevi considerazioni.

Titanio non ha solo riferimenti e allusioni, ma una struttura sostanzialmente fiabesca, che trova terreno naturalmente fertile nell'episodio che vi sta a monte, ma che non pare esaurirsi in esso: troppi gli elementi di stilizzazione che vanno in quella direzione (si pensi alla dinamica tra *mascheramento* e *smascheramento*, ma anche alla ricorsività della sequenza desiderio/divieto).

Da un punto di vista tematico, il racconto ha un motivo apparentemente "minore" nella riflessione sulla lingua, in quanto è percorso da una serie di segnali, già presenti nella sua antica versione, e rafforzati in quella definitiva, rela-

tivi alla difficoltà di comunicazione e ai codici. Ma *Titania* è fondamentalmente un racconto sul divieto, sul suo significato e soprattutto sulla sua interiorizzazione. Si noti che dall'inizio alla fine del testo, con l'eccezione dell'invocazione «Signore!», pronunciata con timore, Maria parla solo attraverso domande, le cui caratteristiche e i cui toni però si modificano in maniera sintomatica e significativa: le prime due («Perché?»; «Perché è così bianco?») sono spontanee, immediate e prive di preoccupazione alcuna, la terza («Mi tagli che cosa?») è già frutto di una riflessione e concepita infatti insieme ad una sua possibile risposta; la quarta («Signore, come ti chiami?»), oltre a spostare il discorso abbandonando la materia del contendere (quasi a segnalare una strategica "ritirata"), reca il segno verbale della consapevolezza di una gerarchia, di un rapporto di forza, con l'adozione di un epiteto molto rispettoso che non sarà più abbandonato, mentre l'ultima, come già rilevato, è una pura richiesta di autorizzazione («Signore, adesso posso uscire?»). Di domanda ce ne sarebbe anche almeno un'altra, e sarebbe ancora un perché («avrebbe voluto domandare perché si chiamava Felice»), ma viene formulata solo nel pensiero, in quanto su di essa si abbatte la prima esplicita autocensura di Maria («ma poi non osò, perché i bambini non devono mai chiedere perché»).

Il percorso di interiorizzazione del divieto da parte di Maria ha naturalmente il suo apice in relazione al cerchio tracciato col gesso: la bambina infatti dapprima si convince, mediante l'osservazione, che non c'è nessuna uscita "legittima"; passa poi alla verifica della possibilità di cancellarlo, subito seguita però della consapevolezza che "così non vale" (*interiorizzazione*). Alla sperimentazione dunque del tentativo (vano) di raggiungere il proprio scopo accettando quel limite, subentra la rassegnazione, accompagnata poi da un sentimento di abbandono¹⁸, la cui causa narrativa è la (naturale) forza di assorbimento del lavoro dell'uomo, ma che, come tutto il rapporto con il cerchio, non può non far pensare a significati ulteriori alla superficie del dettato, spingendo (anche in considerazione della data di composizione del testo, il 1947) a interpretare il racconto e le sue dinamiche anche in relazione alla prigionia di Levi nei campi di sterminio.

3. Interpretazioni

Nonostante la sua brevità puntiforme, il racconto *Titania* ha attirato l'attenzione di più d'uno studioso soprattutto in ragione del potenziale simbolico

¹⁸ Una volta ancora rilevato dagli studenti: «Distratto dal lavoro terminato, l'uomo esce dalla cucina, lasciando Maria da sola, ancora nel cerchio» (Elena Critelli); «quasi dimenticandosi della bambina» (Alessia De Barba).

del “cerchio magico”, che ha infatti dato luogo a interpretazioni tra loro anche piuttosto divergenti. Il primo a soffermarsi sul significato di questo racconto è stato in realtà Levi stesso, che pure nella risposta allo studente pesarese aveva esordito negando un suo valore simbolico. Tuttavia nel prosieguo della stessa risposta egli aveva in parte modificato quell’affermazione così *tranchant*:

Però, a domanda rispondo, nessun racconto è privo di simboli, un racconto lo si può leggere in molti modi e si può anche vedere con diverse lenti d’ingrandimento, mi viene in mente in questo momento, questo fatto del cerchio di gesso che è un *cerchio nullo*, che *non è una prigione, però viene sentita come una prigione*: in questo si può ravvisare un simbolo. Forse alcuni di noi si sono trovati in una condizione simile di credere di essere *imprigionati*, di essere *vincolati*, di essere *racchiusi* in un *muro* invalicabile, che poi è un *muro* di gesso che si cancella con un dito. Questo mi riporta ad un tema già discusso pochi minuti fa, cioè che un racconto per sua natura deve avere molti livelli di lettura e molte chiavi di lettura¹⁹.

Una certa varietà se non altro di sfumature si verifica in effetti tra le successive interpretazioni del racconto, che passiamo qui in rapida rassegna.

Nel 1989 Paola Valabrega, studiosa della tradizione ebraica, si è soffermata sulla figura del cerchio come simbolo negativo che esprime «la condizione umana, lo scorrere del tempo scandito dai giorni e dalle stagioni», collegandolo dunque fondamentalmente alla problematica del tempo²⁰. In questo senso la studiosa cita altre sue occorrenze in Levi, a cominciare da un passo del capitolo quinto di *Se questo è un uomo* (*Le nostre notti*), in cui sono riferiti i sogni dei prigionieri, «talora in marcia a cerchio, senza principio e senza fine, con vertigine accecante e una marea di nausea che ci sale dai precordi fino alla gola» (OC, I, p. 41 e p. 184), per finire a *I sommersi e i salvati*, dove le donne di Ravensbrück sono costrette «a spalare la sabbia delle dune: a cerchio, sotto il sole di luglio», «in un girotondo senza scopo e senza fine» (OC, II, p. 1222), ed esso è dunque «metafora di alienazione ed è rivelatore di tutta la carica di disperazione di questa condizione di prigionia»²¹. Nella scrittura leviana, per la studiosa, il cerchio non avrebbe dunque il valore di un «incantesimo bonario» come per Maria (per cui «indica pur sempre uno stato di costrizione, “terribile”, agli occhi della bambina»), ma un segno di morte, come i gironi danteschi²², e un deformato rapporto

¹⁹ P. LEVI, *Il gusto dei contemporanei*, cit., p. 20 (corsivi miei).

²⁰ P. VALABREGA, “*Il segreto del cerchio*”. *La percezione del tempo nell’opera di Primo Levi*, «La Rassegna Mensile di Israel», III serie, vol. 55, n. 2/3, *Scritti in memoria di Primo Levi* (Maggio-Dicembre 1989), pp. 281-87.

²¹ *Ibid.*, p. 283.

²² *Ibid.* Valabrega allega a sostegno altri passi leviani: la poesia *Erano cento* (1959), in cui i compagni sommersi appaiono fare un passo avanti «tutti in cerchio»; la definizione di Eichmann come «uomo cerchiato di morte» nella poesia omonima (in *Ad ora incerta*, OC, II, p. 700); Lilit che vola «in volta ed in cerchio» alla ricerca dei bambini che dormono per farli morire nell’omonimo

con il tempo, di cui sarebbe testimonianza per altri versi anche la fretta maligna, l'impazienza che caratterizza alcuni personaggi di Levi come Faussonne.

L'anno successivo anche la scrittrice Francesca Sanvitale, commentando proprio il colloquio di Levi con gli studenti di Pesaro, si è soffermata sul cerchio di gesso, nel quale «si è prigionieri senza che ci siano muri, si è incatenati senza che ci siano catene, e che ci impedisce di stare al mondo insieme agli altri, ci separa senza che ci siano impedimenti», evidenziando dunque il carattere introiettivo e mentale della costrizione²³.

Nel 2007 l'italianista Franco Baldasso ha dedicato al cerchio di gesso addirittura il titolo di una monografia su Levi, nella quale definisce il cerchio «la figura per eccellenza dell'incomunicabilità»²⁴. Dopo aver rilevato come essa sia «una delle più ricorrenti» nella sua opera, «tanto da far pensare ad una sorta di "cronòtopo"», sottolinea infatti come in ogni sua comparsa esso rappresenti «la totale incomunicabilità tra gruppi e singoli individui», aggiungendo che esso «è inoltre il simbolo iniziatico di entrata in un altro mondo», quello della morte. La declinazione in gesso ne costituirebbe una «variante [...] "icastica", narrativa e non riflessiva»²⁵, che ricorre in due casi: quello di cui ci stiamo occupando, sul quale Baldasso sviluppa il ragionamento della Sanvitale, sottolineando come «proprio perché tracciato con quanto di meno coercitivo ci sia, proprio perché tracciato con il gesso che anche una bambina può cancellare, il divieto e l'impossibilità di opporvisi diventa autocensura e condanna al silenzio»²⁶, ma valorizzando in direzione dell'incomunicabilità il dettaglio delle «molte cose che non si capivano» dette dall'uomo prima di procedere alla "liberazione" di Maria. Baldasso imputa invece alla Valabrega di «forzare insieme» due tematiche (quelle della prigionia e del tempo) che Levi sviluppa separatamente²⁷, e trova conferma del suo ragionamento nella seconda occorrenza del cerchio di gesso.

racconto (*Ibid.*, p. 703); un passo de *La tregua*: «come noi trascinati dal vento, come noi affidati all'arbitrio lontano e sconosciuto, che trovava simbolo nelle ruote che trasportavano noi e loro, nella stupida perfezione del cerchio senza principio e senza fine» (OC, I, p. 397); il personaggio della poesia *Autobiografia* che ha investigato «il segreto del cerchio» (OC, II, p. 719); e infine la storia dell'atomo di *Carbonio*, «in un perpetuo spaventoso girotondo di vita e di morte» (OC, I, p. 1032).

²³ F. SANVITALE, *In margine a un incontro di Primo Levi con gli studenti di Pesaro*, in *Primo Levi*, a cura di L. COSTANTINI e O. TOGNI, «Il gusto dei contemporanei», Quaderno n. 7, 1990, pp. 25-26, poi in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di E. FERRERO, Einaudi, Torino 1997, pp. 34-39 (38).

²⁴ F. BALDASSO, *Il cerchio di gesso. Primo Levi narratore e testimone*, Pendragon, Bologna 2007, p. 176.

²⁵ *Ibid.*, pp. 176-77.

²⁶ *Ibid.*, p. 178.

²⁷ *Ibid.*, p. 179.

Questa si trova nel capitolo *Teatro della Tregua*, in cui il gruppo degli ex deportati, “parcheggiato” *sine die* in Russia, monta uno spettacolo con vari *sketch*: in uno di essi «un grasso e grosso personaggio, mascherato, imbacuccato e infagottato, simile al celebre “Bibendum” dei pneumatici Michelin» cercava di alzare «un enorme attrezzo fatto di una barra e due ruote, di quelli usati dai sollevatori di pesi», senza riuscirci, e riprovandoci vanamente ogni volta che si spogliava di uno dei suoi numerosi mantelli, poi delle giacche, infine delle camicie, fino a quando non individuava sul colletto di una di queste «un immaginario pidocchio», «lo appoggiava con delicatezza al pavimento, vi tracciava intorno un cerchietto di gesso», e lo schiacciava con l’attrezzo sollevato solo per l’occasione con la massima facilità, salvo poi riprovare ad alzarlo senza riuscirci e continuare a spogliarsi (OC, I, p. 440). Baldasso collega questa scena a quella seguente, quando viene cantata la canzone del cappello a tre punte, nella quale a ogni ripetizione una nuova parola viene sostituita da un gesto, e che si conclude «in una pantomima sinistra, oscuramente allegorica, piena di risonanze simboliche e inquietanti», il che dimostrerebbe il legame – qui indiretto – tra il cerchio, il presagio funesto e il campo semantico dell’incomunicabilità²⁸.

Nello stesso anno del volume di Baldasso anche la scrittrice e studiosa inglese Carole Angier, già autrice di una biografia di Levi, ha scritto un saggio in cui parla di *Titanio*²⁹. Partendo dalla considerazione del nostro quale scrittore di scienza e di prigionia, la Angier si è soffermata sul suo fascino per i contenitori, citando per esempio il racconto *Cerio* nel *Sistema periodico*, un passaggio de *Il doppio legame* («la nostra pelle “delimita un dentro e un fuori” e tiene “separate cose che altrimenti si mescolerebbero”») e il saggio del 1985 *Una bottiglia di sole* in cui l’uomo appare come costruttore di recipienti. Ha inoltre fatto notare come in molti racconti qualcosa vada storto con un recipiente: con la resina nella

²⁸ *Ivi*, p. 441 e BALDASSO, *Il cerchio di gesso*, cit., p. 180. A sostegno della sua tesi, Baldasso allega poi una serie di altre occorrenze leviane del cerchio come simbolo di esclusione, incomunicabilità, silenzio o morte, fra cui il citato «ampio cerchio» di *Se questo è un uomo* e due racconti “fantastici”, *Ammutinamento* (in *Vizio di forma*), «dove Clotilde, un’altra bambina che questa volta parla con le piante, conduce il narratore a visitare il cerchio nel bosco creato dal consenso degli alberi, precluso agli uomini» (p. 184) e *I costruttori di ponti* (da *Lilit*), in cui Danuta, probabilmente una gigantessa, affascinata dalla figura di un bambino, lo cattura e lo accudisce, ma per non farlo scappare gli costruisce intorno una gabbia di frassini, divelti e «ripiantati in terra a cerchio», da cui però il piccolo riesce a fuggire. Alla fine del racconto lei e il padre sono svegliati da un incendio che divora le montagne e le valli che si comportano «come le sbarre di una gabbia, ma questa volta dentro erano loro». Fallito il tentativo di fuga, «L’anello di fuoco e di fumo si faceva sempre più vicino» e i due «sedettero a terra ad aspettare» (ultime due citazioni dal racconto, in OC, II, p. 1019).

²⁹ C. ANGIER, *Le storie di Primo Levi: messaggi in bottiglia*, in *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*, a cura di L. DEI, con una lettera di G. Napolitano, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 1-20. La biografia è ID., *Il doppio legame. Vita di Primo Levi* (2002), Milano, Mondadori, 2004.

caldaia (*Zolfo*) o nel reattore (*La sfida della molecola*, in *Lilit*); con i contenitori (rimossi) dei blocchi gelatinosi di vernice in *Cromo*; con l'interno delle scatolette di acciughe in un racconto de *La chiave a stella*; con i fusti di segatura in *Stabile/Instabile (L'altrui mestiere)*; con vari materiali nel Capitolo Cinque de *Il doppio legame*, in cui si racconta una serie di disavventure (tra cui un impolmonimento della vernice – poi risolto – dei tempi della DUCO e un problema col rivestimento di zinco che per eccesso di zelo Levi mise nei serbatoi dove era contenuto il rame per cavi isolanti che era il principale prodotto della SIVA). In definitiva la Angier sottolinea il valore ancipite nell'immaginario di Levi dello “stare chiusi dentro”, che corrisponde certo alla prigionia e dunque al massimo dell'innaturalità, ma, prima, anche al bene (al grembo materno); e qui cita il comportamento di Maria in *Titania*:

È “contenta e soddisfatta” semplicemente di andarsene? No, c'è qualcosa di più. Non c'è neanche un pericolo al di fuori del cerchio, come all'esterno del serbatoio della Buna-Monowitz; e Maria non vede l'ora di uscire dal cerchio solo per toccare la splendida e proibita vernice fresca. Ma quando se ne va saltellando non c'è niente che suggerisca che lo faccia per toccare la vernice: se ne va e basta, la sua gioia è già completa. Chiaramente la magica esperienza di essere trattenuta da una figura benevola è stata, già questa, stranamente soddisfacente³⁰.

Poco più avanti la Angier sostiene che «in essa s'intravede una forma benevola d'imprigionamento, una sorta d'incantesimo, come l'amore» e aggiunge che il 1947 è l'anno del matrimonio di Levi³¹; sebbene questa finale associazione non sia a mio avviso convincente, mi pare invece molto interessante l'intuizione sulla centralità della “funzione recipiente” e sul suo valore non univoco nell'immaginario di Levi. C'è semmai il dubbio che la determinazione del “recipiente” sia un po' troppo stretta e limitante rispetto a un meccanismo divisorio di fondo che, sotto questo aspetto, sembra attraversare la narrativa del nostro autore, e che agisce, ancor più diffusamente che nella forma del cerchio o del “contenitore”, in quella di “soglia” tra spazi concreti o simbolici, come sembrerebbe autorizzarci a ritenere lo stesso Levi quando, rispondendo allo studente sul significato di *Titania*, evoca il muro (che a rigore è cosa diversa dal cerchio), dimostrando che ai suoi occhi quella che conta non è la forma assunta dal limite, ma la sua funzione, appunto, di soglia, di confine, di divieto.

³⁰ C. ANGIER, *Le storie di Primo Levi*, cit., p. 10.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

4. Altri obblighi e divieti (con un'ipotesi)

Da questo punto di vista non si può fare a meno di ricordare qui come anche altri racconti del *Sistema periodico* vedano comparire il tema degli obblighi e dei divieti, con tanto di soglie, inibizione al loro superamento ed eventuale violazione di tale inibizione con effetti conseguenti, con la precisazione però che gli spazi che quei limiti individuano non sono investiti da un significato costante, ma sono soggetti a funzionalizzazioni diverse soprattutto in rapporto al desiderio del protagonista o della voce narrante, ma anche in relazione all'utilità dell'esistenza di quella stessa soglia.

Prendiamo, ad esempio, il caso di *Idrogeno*, dove una "soglia" ricorre tre volte: la prima è quella che individua uno spazio desiderato (il laboratorio) e dunque un divieto ad entrare, e viene varcata, perché «il fratello, contrariamente al solito, non aveva nascosto le chiavi» e «inoltre, aveva dimenticato di rinnovare la proibizione di impadronirsi delle chiavi medesime, e le minacce» (OC, I, p. 875). La seconda è quella che divide i noiosi studi scolastici dall'amore del protagonista per la chimica, «nuvola indefinita di potenze future» dalla quale, «come Mosè», attendeva «la sua legge», per cui dice dentro di sé: «Capirò anche questo, capirò tutto, ma non come loro vogliono. Troverò una scorciatoia, mi farò un grimaldello, forzerò le porte» (OC, I, p. 876)³²; dove l'anelito è a uscire dalle costrizioni della cultura libresca e "scolastica". La terza è in qualche modo una nuova occorrenza della prima, di cui questa volta però Levi sembra valutare la ragionevolezza, in quanto commenta lo scoppio della bolla del vetro addirittura chiamando in causa la morale delle favole classiche: «In qualche modo, era una giusta punizione; il vetro è vetro, e non avrebbe dovuto simulare il comportamento dell'acqua saponata. Forzando un po' i termini, si poteva ravvisare nella vicenda un apologo esopiano» (*Ibid.*, p. 878)³³.

L'efficacia del divieto, se non la sua ragionevolezza, appare poi in *Nichel*, dove si racconta che, per porre rimedio ai danni provocati dallo sconfinamento delle galline da un orto all'altro, il Direttore dello stabilimento aveva fatto comprare un fucile, che «chiunque vedesse dalla finestra una gallina straniera razzolare nel proprio orto aveva il diritto di prendere» per sparare (OC, I, p. 910), il che conduce all'interruzione degli sconfinamenti. E l'importanza del limite è apprezzata anche in *Cerio*, in cui compare l'opposizione dentro/fuori riscontrata dalla Angier, nel passaggio sui recipienti, e in generale, nel «grande problema dell'imballaggio, che ogni chimico esperto conosce: e lo conosceva bene il Padre Eterno, che lo ha risolto brillantemente, da par suo, con le membrane cellulari, il

³² Primo corsivo per «mia», secondo nel testo.

³³ Si noti il riferimento favolistico.

guscio delle uova, la buccia multipla degli aranci, e la nostra pelle, perché liquidi infine siamo anche noi» (*Ibid.*, p. 963).

Più spesso, però, a essere sottolineata è invece l'assurdità di obblighi e divieti: si pensi alle «molte prescrizioni» che il Commendatore dà al protagonista in *Fosforo*, «una congerie di pastoie insulse, al limite della mania di persecuzione»: il divieto di parlare con chiunque delle ricerche, cui si collegano l'orario differenziato di ingresso e uscita degli impiegati, l'obbligo dello smontaggio quotidiano degli attrezzi, e della relazione quotidiana, ma soprattutto le norme per la biblioteca, custodita «come lo avrebbe fatto un cane da pagliaio, uno di quei poveri cani che vengono deliberatamente resi cattivi a furia di catena e di fame» (OC, I, pp. 942 e 947).

Un immaginario molto simile è evocato in *Azoto* per la biblioteca dell'Istituto Chimico dell'Università di Torino, «a quel tempo impenetrabile agli infedeli come la Mecca, difficilmente penetrabile anche ai fedeli qual ero io», il cui bibliotecario «era un tanghero incompetente, insolente e di una bruttezza invereconda, messo sulla soglia per atterrire col suo aspetto e col suo latrato i pretendenti l'ingresso» (OC, I, p. 991: in questo caso il divieto è a entrare, e l'immaginario non è semplicemente canino, ma del Cerbero dantesco).

Ancora: a metà tra concreta e metaforica è la limitatezza dell'analista di laboratorio responsabile dell'errore di *Cromo*, immaginato «arroccato in laboratorio nella fortezza della sua minuscola sapienza» e «deriso e malvisto fuori del laboratorio proprio per le sue virtù, di guardiano incorruttibile, di piccolo minosse pignolo e senza fantasia, di bastone fra le ruote della produzione» (con riferimento a un altro custode dell'inferno dantesco), mentre la diagnosi viene trovata «attingendo alla buona chimica inorganica», definita «lontana isola carsesiana, paradiso perduto per noi pasticcioni organisti e macromolecolisti» (OC, I, pp. 974 e 976).

Un'isola vera e propria è invece la "soglia" di *Mercurio*, un piccolo scoglio dal nome parlante di "Desolazione" a 1200 miglia da Sant'Elena, in un racconto che tematizza la questione della fuga, così come un lancinante anelito alla libertà attraversa il Levi protagonista di *Oro*, rinchiuso nella cella della prigione.

Anelito a uscire e conseguenze in termini di responsabilità della scelta compiuta si uniscono in *Stagno*, in cui il confine, evocato retrospettivamente, è quello tra sicurezza e libertà: «Stavi sotto le ali di quella fabbrica in riva al lago, un uccello rapace, ma di ali larghe e robuste. Hai voluto uscire di tutela, volare con le tue: ti sta bene. Vola, adesso: volevi essere libero e sei libero, volevi fare il chimico e fai il chimico» (OC, I, p. 996).

Un'altra soglia è quella dei misuratori della caldaia al centro di *Zolfo* (che ricordiamo essere l'unico altro racconto eterodiegetico del *Sistema periodico*), il

termometro e il vuotometro, il cui ago, che si trovava normalmente nell'emisfero sinistro del cerchio, «come un dito che minacci, risaliva sullo zero, ed ecco, grado dopo grado, cominciava a pendere sulla destra», finché il protagonista Lanza, effettuate una serie di corrette operazioni, non «vide l'ago risalire fino a zero» – si noti la similitudine – «come una pecora smarrita che ritorni all'ovile, e inclinarsi di nuovo docilmente dalla parte del vuoto» (OC, I, pp. 979-80). Qui la soglia divide lo spazio in due emisferi: il destro, quello del pericolo, del disastro, della morte, e quello sinistro, dell'ovile, della sicurezza, della salvezza.

Particolarmente delicata, perché coinvolge il dovere della veridicità della parola, e ha dunque una connotazione metaletteraria, la situazione di *Uranio*, il cui protagonista è un narratore di eventi bellici non fededegno, privo degli scrupoli di Levi, la cui dichiarazione finale però è sorprendente: «ma invidiai in lui, io impigliato nella rete del SAC, dei doveri sociali ed aziendali e della verosimiglianza, la libertà sconfinata dell'invenzione, di chi ha sfondato la barriera ed è ormai padrone di costruirsi il passato che più gli aggrada, di cucirsi intorno i panni dell'eroe, e di volare come Superman attraverso i secoli, i meridiani e i paralleli» (OC, I, p. 1007)³⁴.

Da queste esemplificazioni, limitate peraltro al *Sistema periodico*, emergono a mio avviso due elementi: da un lato la ricorsività della separazione dello spazio, concreto e/o simbolico, attraverso l'affioramento di una soglia, di un confine, di una linea divisoria; dall'altro la circostanza che lo spazio delimitato dalle soglie non è caratterizzato univocamente: alcune volte ciò che ne sta al di qua è più connotato come sicurezza, altre volte come prigionia, il che parrebbe confermare ed estendere l'intuizione della Angier sul valore ancipite dei recipienti in Levi, in cui convivono una tendenza spontanea a individuare il *dentro* come un elemento protettivo e naturale, e una contraria (e preponderante) caratterizzata dal desiderio di poter uscire, di essere liberi, di poter percorrere il mondo affrontandone i rischi.

Fuori dal *Sistema periodico* si potrebbero trovare significative ulteriori conferme a questa sensazione; ne cito solo due, entrambe in racconti di *Lilit*: il primo, che mette in evidenza il rapporto di questo immaginario con la legge, è un passo de *Il cantore e il veterano*, in cui si dice che Ezra «era erede di una tradizione antica, dolorosa e strana, il cui nocciolo consiste nell'avere il Male in abominio, e nel “fare siepe intorno alla Legge” affinché dalle lacune della siepe il Male non dilaghi a sommergere la Legge medesima» (OC, II, p. 271). Il secondo, tratto da *Il re dei Giudei*, testimonia più di altri come in Levi la recinzione agisca *anche* come elemento di garanzia rispetto al pericolo: «anche noi siamo così

³⁴ Si noti che il termine *barriera*, qui in un'espressione dal valore metaforico di “ha preso il largo”, è altrove utilizzato nel senso settentrionale per significare la soglia della città («bullo da barriera» in *Azoto*, *ibid.*, p. 989).

abbagliati dal potere e dal denaro da dimenticare la nostra fragilità essenziale: da dimenticare che nel ghetto siamo tutti, che il ghetto è cintato, che fuori dal recinto stanno i signori della morte, e che poco lontano aspetta il treno» (OC, II, p. 297). Due occorrenze che sembrano complicare ulteriormente il quadro, coinvolgendo anche il rapporto con la Legge, con tutto ciò che questo tema veicola anche in termini di eredità culturale dell'ebraismo, il che ci porterebbe però troppo lontano dalle nostre competenze.

Se è vero però che in Levi coesistono almeno due diverse connotazioni dello spazio di qua dalla soglia, una positiva e protettiva (una "funzione-grembo", se non proprio "ghetto"), e una negativa e reclusiva (la "funzione-lager"), *Titania* sembra realizzare una sorta di composizione di queste due funzioni, nella realizzazione di una fuoriuscita dal limite esternamente imposto, sofferto ma poi accettato, la quale, dopo i primi tentativi di violazione, avviene in realtà alla fine solo con l'autorizzazione della legge, consentendo a Maria di coniugare il piacere della libertà con quello dell'obbedienza, che sono i due elementi della conclusione del racconto («Quando il cerchio fu sparito Maria si alzò e se ne andò saltellando, e si sentiva molto contenta e soddisfatta»). E, se questa lettura è corretta, non è forse eccessivo supporre che sia proprio la natura e la strutturazione fiabesca del racconto a consentire, diversamente che altrove, la fusione di queste "funzioni" (anelito alla libertà e rispetto della legge) che altrove abbiamo intravisto separate e alternativamente prevalenti.