

FILOSOFIA _____ _____ ITALIANA

_ Filosofia Italiana nasce nel 2005 su iniziativa di un gruppo di professori e giovani ricercatori inizialmente basati alla Sapienza – Università di Roma. Sin dall'inizio, la rivista si è proposta come una voce contro corrente rispetto all'interesse fortemente prevalente nel nostro Paese per la filosofia di lingua tedesca, inglese e francese. Né, per altro, voleva essere in alcun modo polemica riguardo a un fenomeno che è necessario considerare e capire. Più modestamente, ma con vera convinzione, i promotori consideravano molto importante che il patrimonio di idee, testi, riviste, dibattiti, riflessioni filosofiche di cui la storia italiana è ricca fosse non solo noto, ma conosciuto a fondo. La fiducia che implicitamente riponevano nel progetto era di contribuire a una coscienza intellettuale e civile più critica, più affinata, del panorama filosofico attuale. La speranza era anche che il contatto con una materia filosofica trascurata, ma non priva di valore, potesse servire a riallacciare dei fili, di prosecuzione o anche solo di confronto, con un passato che non è mai tale se non lo si è conosciuto, elaborato, trasformato.

A dodici anni dalla sua nascita, Filosofia Italiana si è confermata ed è, anzi, cresciuta come laboratorio di ricerca e riflessione non solo sui temi, ma sullo statuto stesso della tradizione filosofica in Italia, essendo riconosciuta come un punto di riferimento autorevole negli studi italiani. A tal proposito, convinzione della redazione è che il problema di una filosofia "italiana" resti ancora aperto: lo dimostra la variegata rinascita odierna dell'interesse scientifico per il pensiero nostrano. Tuttavia, il fatto che esista una filosofia in lingua italiana, radicata nelle vicende della nostra cultura, è appunto un fatto. Questo fatto, dove essere e pensiero (per usare due termini della tradizione metafisica) si tengono in reciproca tensione, è uno degli accessi possibili alla riflessione filosofica. Per noi, che abbiamo maestri e storia italiana, è quasi un passaggio obbligato – pur nella disseminazione e nella fuoriuscita dai confini italiani, che caratterizza sempre più il lavoro scientifico delle ultime generazioni di ricercatori.

_ filosofiaitaliana.redazione@gmail.com

_ REDAZIONE

Massimiliano Biscuso
Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli
(m.biscuso@iisf.it)
Ambrogio Garofano
Sapienza – Università di Roma
(ambrogio.garofano@uniroma1.it)
Stefania Pietroforte
Independent Researcher
(stefania.pietroforte@tin.it)
Federica Pitillo
Istituto Italiano per gli Studi Storici /
Università Sapienza di Roma
(federica.pitillo@uniroma1.it)

_ COMITATO SCIENTIFICO

Andreas Arndt
Humboldt Universität zu Berlin
(andreas.arndt.1@hu-berlin.de)
Joseph A. Buttigieg †
University of Notre Dame, Indiana, USA
Eugenio Canone
CNR – ILIESI, Roma
(eugenio.canone@iliesi.cnr.it)
Giuseppe Cantillo
Università degli Studi di Napoli Federico II
(giuseppe.cantillo@unina.it)
Michele Ciliberto
Scuola Normale Superiore di Pisa
(michele.ciliberto@sns.it)
Roberto Esposito
Scuola Normale Superiore di Pisa
(roberto.esposito@sns.it)
János Kelemen
Università ELTE, Budapest
(jim218@t-online.hu)
Fabrizio Lomonaco
Università degli Studi di Napoli Federico II
(fabrizio.lomonaco@unina.it)
Marcello Mustè
Sapienza – Università di Roma
(marcello.muste@uniroma1.it)
Angelica Nuzzo
City University of New York
(anuzzo@gc.cuny.edu)
Wolfgang Röther
Universität Zürich
(wolfgang.rother@philos.zuh.ch)
Nuria Sánchez Madrid
Universidad Complutense, Madrid
(nuriasma@uclm.es)
Elena Pulcini
Università di Firenze
(elenapulcini2@gmail.com)

Gennaro Sasso
Sapienza – Università di Roma
(gennarosasso@gmail.com)
Giuseppe Vacca
(gvacca@fondazionegramsci.org)
Mauro Visentin
Università degli Studi di Sassari
(maurovis@uniss.it)
Renata Viti Cavaliere
Università degli Studi di Napoli Federico II
(viti@unina.it)

_ DIRETTORE RESPONSABILE

Mario Sesti

ISSN 2611-3392 (testo stampato)
ISSN 2611-2892 (online)
Aut. Tribunale di Roma n. 14/2017 del 9/2/2017
Periodicità: semestrale
Tutti gli articoli sono sottoposti a peer review e/o a
doppia blind review
Dominio web: www.filosofia-italiana.net

www.aracneeditrice.it
www.narrativaracne.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3899-1

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di
riproduzione e di adattamento anche parziale, con qual-
siasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi

Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'editore

I edizione: novembre 2020

«Filosofia italiana», XV (2020), II
a cura della redazione

Indice

_ SAGGI

Auschwitz in mimesis. Primo Levi e la rappresentazione di Demetrio Paolin	9
«Martiri della verità» e modelli di umanità. Sulle fonti italiane di Herder di Laura Follesa	25
Alcune osservazioni di Benedetto Croce e Giovanni Gentile sulla filosofia di Jacobi di Cecilia Castellani	43
La chiave e la bussola. Sul carattere della <i>Scienza Nuova</i> di Vico di Matteo Carducci	61
Obbligo pattizio e vincolo promissorio nella teoria contrattualistica del giansenista Pietro Tamburini (1737-1827) di Alberto Carrera	75
Le radici schopenhaueriane del pensiero di Giuseppe Rensi di Fabio Ciracì	91
L'immanazione: una forma-di-vita... di Flavio Luzi	111

_ INTERVISTE

Origini ed eredità dell'operaismo Intervista a Mario Tronti di Giulia Dettori	133
---	-----

_ RECENSIONI

Retorica e logica. Le due culture di Niccolò Argentieri	143
--	-----

Essere, libertà moralità. Studi su Antonio Rosmini di Stefania Zanardi	153
Per un nuovo materialismo. Presupposti antropologici ed etico-politici di Nicolò Galasso	159
Il soggetto e l'educazione in Gramsci: formazione dell'uomo e teoria della personalità di Camilla Sclocco	165
Ritorno all'essere. Addio alla metafisica moderna di Stefania Pietroforte	171
La teoria della scienza nella logica di Benedetto Croce di Renata Viti Cavaliere	179
L'Italia dal 1914 al 1918. Pagine sulla guerra di Stefano De Stefano	187
Gli autori	197

Saggi

Auschwitz in mimesis. Primo Levi e la rappresentazione

di Demetrio Paolin*

ABSTRACT

The essay by analyzing some of Primo Levi's texts on the nature of pain in the lager universe tries to reflect on the possibility or not of being able to give narrative representation to questions such as: Can the reader contain my experience of the lager in himself? Can the reader experience what I experienced in Auschwitz? And furthermore, how can I make the reader feel this limit experience of mine?

– Contributo ricevuto il 23/07/2020. Sottoposto a peer review, accettato il 24/08/2020.

Non sarà fatto alcun serio tentativo per entrare in competizione con la realtà.

ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*

Il romanzo – o meglio il *qualcosa di scritto*¹ – ha da sempre problemi con la rappresentazione; questa complessità è oggetto, sin dagli albori, di riflessione estetica: Aristotele, infatti, nella *Poetica* scrive: «Compito della poesia non è di dire ciò che è avvenuto, ma ciò che potrebbe avvenire»². Non è certo mia intenzione riprendere, in questa sede critica, i mille fili di riflessione e di approfondimento che questa frase ha avuto nella storia della scrittura artistica fino ai giorni nostri. Mi piacerebbe, però, sottolineare come

essa registri il confine invalicabile della narrazione. La scrittura è – comunque – un'operazione di immaginazione, di verisimiglianza e di fantasia; lo scrittore si illude di rappresentare la realtà, ma la sua opera è al massimo un scarto tra 'ciò che è' e 'ciò che viene detto'. Si pensi all'*incipit* de *La vita nova* di Dante. In quelle prime righe ci viene mostrato un procedimento di distillazione: ci sono le cose accadute/la vita, la memoria di queste e infine la piccola parte di quelle che verranno raccontate. Questo procedimento e volontà di semplificazione stanno alla base della narrazione e del racconto in qualsiasi epoca o temperie. Il desiderio di ogni scrittore può essere riassunto nel tentativo di riuscire a riprodurre in scala 1:1 la realtà che vive. È il sogno paranoi-

* Ricercatore indipendente.

co di Uncle Toby, personaggio del magnifico romanzo di Sterne³ che, mutilato durante una campagna militare, passa la sua vita a ricostruire su di un plastico – con tanto di soldatini, colline artificiali, accampamenti – l'esatto momento in cui venne ferito. Esiste, quindi, un trauma alla base di questo desiderio mimetico di riprodurre con esattezza ciò che è accaduto; un trauma che potremmo definire, per ora, come una scissione tra le cose e le parole.

2. Proprio a seguito di tale crisi, stando a Foucault de *Le parole e le cose*, assistiamo alla comparsa del personaggio prototipo di ogni romanzo, Don Chisciotte:

Egli stesso è fatto a somiglianza dei segni. Lungo grafismo magro come una lettera, eccolo emerso direttamente dallo sbadiglio dei libri. L'intero suo essere non è che linguaggio, testo, fogli stampati, storia già trascritta. È fatto di parole intersecate; è scrittura errante nel mondo in mezzo alla somiglianza delle cose⁴.

Con il romanzo di Cervantes, che inaugura il genere e lo porta a compimento, assistiamo, secondo il filosofo francese, alla crisi tra la realtà e la sua rappresentazione, allo scollamento delle parole e delle cose. Il *Don Chisciotte* racconta la storia di un cavaliere che vive in un mondo, che non è quello reale o concreto, ma è il prodotto della sua mente malata di

libri e di poemi: «Don Chisciotte legge il mondo per dimostrare i libri»⁵.

In questa rottura tra realtà e rappresentazione nasce l'idea del comico come «presupposto del romanzo»⁶. Berardinelli ne segnala appunto la centralità, proprio grazie all'invenzione di un eroe impermeabile al mondo, che non lo capisce, che ne ignora le leggi e nonostante tutto lo sfida:

Niente di più tipicamente comico del malinteso, dell'incongruità, dell'azione impropria, inopportuna, inefficace, anacronistica e dissonica. Nel romanzo di Cervantes la comicità è strutturale e perciò onnipresente. Sotto-linea di continuo la presenza dell'eterogeneo, tiene ben ferma la separazione irrimediabile fra personaggio e mondo⁷.

Potremmo, quindi, sostenere che il comico sia da intendersi come una sorta di “divertimento”, ovvero etimologicamente come uno spostamento di sguardo, un tentativo di cambiare il punto di vista sulle cose e sulla realtà⁸. Tale spostamento di prospettiva è già tutto dichiarato nel prologo dell'opera di Cervantes:

Inoperoso lettore, ben mi potrai tu credere, senza che te lo giuri, che questo libro, perché figlio del mio intelletto, vorrei che fosse il più bello, il più giocondo e il più assennato che potesse immaginarsi. Non ho potuto però contravvenire all'ordine di natura, dacché in essa ogni essere produce il suo somigliante. Quindi, che mal poteva produrre lo sterile

e incolto ingegno mio, se non la storia di un figliuolo stento, sparuto, strambo, sempre con dei pensieri nuovi e che a nessun altro sarebbero mai venuti in mente, appunto come quella che fu concepita in un carcere dove ogni disagio fa sua dimora e dove ogni triste schiamazzo sta di casa?»

All'origine di questo personaggio e romanzo così moderni c'è un trauma dell'esperienza carceraria. La parola "trauma" – in queste pagine – è da intendersi come qualcosa che viene fuori da un foro o un taglio. In questa apertura, che è anche una apertura di senso e un tentativo di dare una direzione a ciò che accade, si annida l'impossibilità da parte dello scrittore di rendere pienamente consapevole il proprio lettore di ciò che lui racconta e dice. C'è una ulteriore distanza, direi, esperienziale tra chi scrive e chi legge ciò che è scritto: un'esperienza che potremmo definire molto simile all'esperienza dell'arto fantasma.

Sappiamo come, dopo un'amputazione, l'uomo soffre dolori provenienti da quella parte del corpo che non c'è più. Il dolore, pur esistendo, non ha nulla di corporeo o fisiologico, ma è assimilabile a uno stato immaginativo; esso è reale, ma la sua causa è separata dal resto del corpo.

3. Il dolore individua il rapporto tra il mondo e il linguaggio. È possibile non solo descrivere ma far sentire il dolore che proviamo? Come afferma Wittgenstein «i

limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo»¹⁰, ovvero ciò che posso esprimere del mio mondo è coincidente con quello che la sintassi, la parola, il significato e il significante possono dichiarare. È sempre così? Esiste la possibilità che il linguaggio, pur nelle sue limitazioni, possa dire il mio mondo? Il filosofo austriaco aggiunge: «Ciò che può essere mostrato non può essere detto»¹¹, mettendo così in crisi il rapporto tra la concreta realtà e la rappresentazione/scritto di essa. Viene in mente la scena de *Il mercante di Venezia* di Shakespeare (III, 1):

E dunque? Non ha forse occhi un ebreo? Non ha mani, organi, membra, sensi, affetti e passioni? Non si nutre egli forse dello stesso cibo di cui si nutre un cristiano? Non viene ferito forse dalle stesse armi? Non è soggetto alle sue stesse malattie? Non è curato e guarito dagli stessi rimedi? E non è infine scaldato e raggelato dallo stesso inverno e dalla stessa estate che un cristiano? Se ci pungete non versiamo sangue, forse? E se ci fate il solletico non ci mettiamo forse a ridere? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci usate torto non cercheremo di rifarci con la vendetta? Se siamo uguali a voi in tutto il resto, dovremo rassomigliarvi anche in questo¹².

Shylock vuole raccontare a ognuno di noi il suo dolore, che è dolore esistenziale, millenario, ontologico, poiché riguarda la sua esistenza come persona e la sua appartenenza a un popolo, ma per farlo usa delle immagini che mostrano atti-

nenza con i sensi di ognuno (nutrimento, dolore, freddo e caldo). Per quale motivo Shakespeare usa queste metafore e non altre? Perché produce una serie di immagini così quotidiane e fruste? Il tentativo di Shakespeare è di far immedesimare il pubblico/lettore con ciò che prova Shylock, ma tale immedesimazione non può che condannarsi al fallimento. Perché per quanto cerchiamo di sentire su di noi la condizione dolorosa del mercante ebreo, la sua sorte, la sua esistenza, il suo dolore, in particolare il suo dolore fisico, ci risultano estranei.

Il dolore pare essere un limite invalicabile della rappresentazione scritta. Abbiamo così messo a punto sulla pagina i nodi di questo scritto: la scrittura, il dolore, la rappresentazione del dolore, lo scollamento tra realtà e parola che trova proprio il suo scacco maggiore nel dire la sofferenza.

4.

Siamo stati capaci, noi reduci, di comprendere e far comprendere la nostra esperienza? Ciò che comunemente intendiamo con ‘comprendere’ coincide con ‘semplificare’: senza una profonda semplificazione, il mondo intorno a noi sarebbe un groviglio infinito e indefinito, che sfiderebbe la nostra capacità di orientarci e di decidere le nostre azioni ¹³.

L'incipit del capitolo *La zona grigia*, de *I sommersi e i salvati*, è una delle porte

di ingresso privilegiate per leggere Primo Levi. Esistono diverse tensioni narrative nell'opera leviana, che convivono in maniera armoniosa (il dato morale, il discorso etico, il racconto di sé, il ritratto), ma tutte possiedono un collante comune da rintracciarsi nella forte carica epistemologica. Una delle più profonde preoccupazioni di Primo Levi è descrivere perché le cose sono andate così; c'è, quindi, nella sua opera una sorta di tensione galileiana a leggere il libro della natura e a ricavarne le leggi che lo regolano.

Proprio come Galileo, Levi sa che ogni esperienza non può che tradursi in un'opera di semplificazione, in uno schema, in un racconto che ne dia le coordinate. Di fatti in *Se questo è un uomo* Levi descrive se stesso «vivere in un mio mondo scarsamente reale, popolato da civili fantasmi cartesiani»¹⁴. La semplificazione non è in Levi paragonabile al processo di banalizzazione, ma significa ridurre l'infinito e l'indefinito (due termini leopardiani, in particolare delle riflessioni sulla lingua contenute nello *Zibaldone*) a qualcosa di comprensibile e quindi dicibile.

‘Comprensione’ in questo caso significa fare in modo che il lettore, nel brano evocato *in absentia*, possa in qualche modo fare esperienza. ‘Comprendere’ viene usato da Levi etimologicamente nel senso di ‘contenere in sé’. Letta in questo modo la domanda che viene posta è abissale: può il lettore contenere in sé la mia esperienza del lager? Può il let-

tore vivere ciò che io ho vissuto ad Auschwitz? E inoltre come posso io fare in modo che il lettore possa sentire su di sé questa mia esperienza limite?

Le domande che sottendono la frase de *I sommersi e i salvati* sono tutte ascrivibili a quella tensione sperimentale/scientifica che orienta la scrittura leviana. Ne *La ricerca delle radici*, sorta di antologia auto-compilata con i testi formativi dell'autore torinese, Levi pone *in principio* il libro biblico di *Giobbe*, definendo il suo protagonista «il giusto degradato ad animale da esperimento»¹⁵. L'esperimento è quello del lager che, con precisa e chiara metodologia scientifica, ci viene presentato nel capitolo *I sommersi e i salvati* di *Se questo è un uomo*:

Si rinchiudano tra i fili spinati migliaia di individui diversi per età, condizione, origine, lingua, cultura e costumi, e siano quivi sottoposti a un regime di vita costante, controllabile, identico per tutti e inferiore a tutti i bisogni¹⁶.

Si noti la definizione del campione di studio, le modalità dell'esperimento, e l'impersonalità data dal 'si' passivante, che rende queste parole simili a quelle che possiamo trovare in un documento di un laboratorio scientifico. Uno dei requisiti fondamentali dell'esperimento, questo sin dai tempi di Galileo, è la sua riproducibilità: solo la riproducibilità fa in modo che un esperimento e i dati raccolti possano essere considerati quanti-

ficabili, qualificabili e, stando a Popper, falsificabili, cioè si possa produrre una confutazione o una riflessione critica su di essi. È possibile, quindi, sembra chiedersi Levi quando parla di «comprensione», riprodurre un esperimento come il lager? È possibile semplificare così tanto l'esperienza vissuta dai deportati fino al punto di farla comprendere ai lettori? È possibile in qualche modo condividere uno statuto ontologico così profondamente divaricante tra il lettore che vive sicuro nelle sue tiepide case, con cibo caldo e visi amici e il deportato che lavora nel fango, non conosce pace, che muore per un sì o per un no¹⁷?

5. Per rispondere a queste domande è necessario scegliere una strada di riflessione e questa è da individuare nel dolore fisico. Possiamo dire con Natoli che nel dolore «il nesso esperienza-conoscenza si configura in un modo del tutto singolare»¹⁸, perché «il dolore è veicolo di conoscenza non per astrazione, ma per *immedesimazione*»¹⁹. Il dolore insomma rappresenta un limite epistemologico, che pone una difficoltà enorme dal punto di vista esperienziale. Posso io fare esperienza del dolore altrui? Posso farlo tramite la parola? Natoli risponde sostenendo che

Ogni uomo afflitto dal dolore nel momento stesso in cui lo esperisce in un certo senso lo tradisce: lo *tradisce* nel doppio significato che

lo *dissimula* ed insieme lo *trasmette* [...]. Il dolore quindi si tradisce nel senso proprio del verbo *tradere* che significa *porgere, consegnare, trasmettere* e quindi *lasciar trasparire, lasciar intravedere* [...]²⁰.

Il dolore, quindi, si può dissimulare e trasmettere, ma come è possibile farlo? Prendiamo la celebre scena del dentista nel film *Il maratoneta*²¹; un episodio terribile indubbiamente, carico e denso di significati, perché noi sappiamo chi sia e cosa rappresenti il personaggio che sta compiendo quelle azioni, sappiamo cosa ha fatto in altri tempi e in altri luoghi. Dichiarare che una scena è disturbante significa sostenere che lo spettatore possa sentire su di sé i dolori inflitti al protagonista, seduto sulla poltrona medica? Possiamo sentire noi il dolore che la punta del trapano provoca? Possiamo avere consapevolezza della lacerazione della pelle, del sangue in bocca, o dell'irrigidirsi del corpo poco prima che nuovamente la punta ferisca la gengiva? La risposta è ovviamente no. Certo la visualizzazione di ciò che avviene può aiutarci, ma sappiamo, lo sentiamo nel nostro intimo, che siamo di fronte a una finzione di finzioni. Il dentista non è reale così come non lo è il protagonista sulla sedia: sono due attori che stanno recitando una scena, in cui il dolore è solo mostrato visivamente, ma non è esperito da nessuno degli 'agenti' sulla scena.

Esiste una sorta di diaframma che divide chi ha provato dolore e chi non

lo ha provato, è come se fosse avvenuta una rottura, come se l'idea di uomo così come è stata concepita dall'Umanesimo in poi, si fosse completamente dissolta nei forni crematori, nelle stanze della tortura della Gestapo, nel brillio della bomba di Hiroshima o nei tremendi bombardamenti di Dresda.

Jean Amery nel suo libro *Un intellettuale ad Auschwitz*²², nel capitolo dedicato alla tortura, parla appunto di una sorta di incomunicabilità sancita tra il torturato e il mondo, e pone come un limite invalicabile di dicibilità l'essenza dell'essere deportato e torturato. Contemporaneamente è proprio l'esperienza della tortura il *punctum* di cui si dovrebbe dare testimonianza scritta: questa duplice tensione produce una *impasse* scritturale. Declinata in questo modo la scrittura diventa o una mistica indecifrabile o un grido oscuro non intellegibile; oppure una necessaria forma di reticenza, che si ferma prima di valicare i confini dell'ineffabilità così come avviene ne *Il grande viaggio*²³ di Semprun, le cui pagine finali si concludono con la descrizione dei cancelli, che si scorgono arrivando a Buchenwald.

Non dobbiamo, però, dimenticare l'assunto che si propone Levi, ovvero di far comprendere ciò che i sopravvissuti hanno vissuto, che rimane decisivo anche perché è contenuto nel suo libro lasciato, nel libro che prova a riordinare le fila del suo discorso sull'/dell'universo dei lager.

6. La pellicola *Il maratoneta* sancisce un parallelismo interessante tra denti e tortura. I denti rappresentano un dato simbolico importante nell'*imagery*²³ del lager. Nella nostra immaginazione è forte l'idea delle otturazioni d'oro che vengono tolte dai cadaveri; immagine di una profanazione totale, in cui il corpo del deportato è ridotto a semplice oggetto, al quale si applica non solo il paradigma del completo e totale annientamento, ma anche quello di 'ritorno economico', legato a costi e benefici. Se vogliamo possiamo ridurre un uomo ai suoi denti; questi – nelle perizie scientifiche di accertamento *post mortem* – possono fornire dati per il riconoscimento dell'identità del morto: i denti sono, quindi, una sorta di luogo in cui l'uomo è ciò che è, la sua perfetta identità. La violazione dentale pone in essere l'ultimo e definitivo passaggio di alienazione del corpo del deportato, che privato dei suoi denti conclude il processo di reificazione, codificando così il lager come una immensa fabbrica di cose/cadaveri. I denti, quindi, sono quello che distingue l'uomo, sono ciò che fa dell'uomo un uomo. Lo stesso Levi in un racconto dal titolo *Un testamento*, tratto da *Lilit*, scrive:

Nella sua sapienza Dio ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, come tu leggi nelle sacre scritture: osserva, a sua somiglianza, non a sua identità. La figura umana diverge da quella divina per alcuni aspetti, e fra questi prima è la dentatura. Dio ha donato all'uomo

denti più corruttibili di ogni altra sua parte affinché non dimentichi di essere polvere, ed affinché prosperi la nostra corporazione: vedi dunque che il cavadenti che abbandona il suo ufficio è in abominio a Dio [...]»²⁵.

Il racconto in questione si configura come il testamento di un «cavadenti», scritto poco prima della morte, in cui lascia al figlio, spiegandogli il mestiere, le astuzie, i suoi incerti e i suoi guadagni. Il tono è scherzoso, con una spruzzata di altisonanti passaggi sapienziali/biblici. A dimostrazione di ciò è sufficiente, a mo' di ricognizione nella porzione di testo citata, il passaggio del *Genesi* e la sottolineatura solenne del termine «abominio».

Come sempre in Levi, a una lettura facile, allietata da un leggero sorriso, se ne può aggiungere un'altra di tenore differente. Se torniamo al capitolo *La zona grigia*, con cui avevamo iniziato la nostra esplorazione leviana, possiamo imbatterci nella descrizione delle squadre della morte (*Sonderkommandos*): esse erano addette allo 'smaltimento' del materiale delle docce. Quando lo Zyklon B aveva prodotto i suoi devastanti effetti, questi uomini entravano in azione e portavano via i morti, conducendoli infine al crematorio. Essi si occupavano appunto di cavare i denti ai cadaveri e di recuperare, riutilizzare e riciclare da questi corpi tutto quello che potesse essere utile nel complesso e astruso ciclo economico del campo di concentramento. Ogni com-