

Dušica D. Todorović¹
Università di Belgrado
Facoltà di Filologia

LO SCRITTORE SULLA SOGLIA: IL MOTIVO PIRANDELLIANO DELL'INCONTRO CON I PERSONAGGI IN ALCUNI RACCONTI DI PRIMO LEVI²

Partendo dalla cooperazione testuale postulata dalla semiotica interpretativa di Umberto Eco e dalla nozione di satira menippea bachtiniana, facendo inoltre tesoro della semantica narrativa di Lubomir Doležel, analizziamo la presenza in alcuni racconti di Primo Levi del motivo dell'incontro dell'autore con i personaggi, considerato una variante del *topos* dell'incontro con i morti nella sua declinazione novecentesca (Luperini: 2007) che ha caratterizzato l'opera pirandelliana. Riteniamo questo approccio fruttuoso e promettente per le future ricerche sia delle altre opere di Levi che degli altri autori, in primo luogo Elio Vittorini, Đorđe Lebović e Danilo Kiš.

Parole chiave: Luigi Pirandello, Primo Levi, satira menippea, umorismo, semiotica interpretativa, l'incontro con l'autore

1. Scrittore sulla soglia

1.1. Incontro con i morti nella modernità

In questo articolo trattiamo un argomento tipicamente pirandelliano, riscontrato nella letteratura leviana. Si tratta del tema dell'incontro dell'autore con il personaggio come incontro con la propria coscienza: versione novecentesca dell'incontro con i morti, un *topos* importante della letteratura italiana.

Romano Luperini (Luperini 2007) traccia la parabola critica dell'incontro con i morti dall'antichità come un momento pubblico dei grandi miti, notando anche che a differenza dai tempi di Dante, nella modernità il senso non preesiste, ed è per questo motivo che nella letteratura contemporanea vengono tematizzati spesso gli incontri casuali. Nel Novecento, dall'incontro con i morti passiamo al tema del ritorno dei morti che diventano i fantasmi della mente.

1 ladusica@gmail.com

2 Istraživanje je sprovedeno uz podršku Fonda za nauku Republike Srbije, Program dijaspora, br. 6524509, MemoLit. Za sadržinu ove publikacije isključivo je odgovorna korisnica sredstava, autorka Dušica Todorović, i ta sadržina ne izražava stavove Fonda za nauku Republike Srbije./This research was supported by The Science Fund of the Republic of Serbia, Program diaspora, grant number 6524509, MemoLit.

1.2. Pirandello

L'incontro sulla soglia (Bahtin 2000: 131, 133 e 139) dell'autore con il proprio personaggio è un motivo attribuibile alla letteratura pirandelliana. Lo scrittore sulla soglia³ è personaggio di tante opere pirandelliane, condannato a volte a continuare a osservare il mondo dopo essersene staccato, disilluso, ma non ancora maturo/pronto per altre prove *d'altre vite in altri cieli*, come scriveva Pirandello nei suoi foglietti di *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*. È un motivo riscontrabile ad esempio nella novella pirandelliana *Notizie del mondo*, dove fra altri motivi tipici della menippea notiamo anche il motivo della vita dell'oltretomba che rispecchia la vita dei vivi con tutte le implicazioni sociali come, ad esempio, l'affitto delle tombe.⁴ (Bahtin 2000: 135) (Pirandello 2007: 570 e 581).

In Pirandello i morti sono trasformati spesso nei personaggi che l'autore, *piccolo padreterno*, estrae dallo spazio-soglia limbico, indaga i loro casi e ricaccia a volte qualcuno di nuovo nel limbo, rifiutandosi di *immortalarlo* nella scrittura. (Pirandello 2007: 625). D'altronde, anche i *Sei personaggi in cerca d'autore* subiscono, si può dire, il confinamento in una specie di limbo – sottosuolo dostojevskijano (Krysinski 1988: 137; Angelini 1995: 10), non sentendosi accolti dal loro autore (dal quale si sono allontanati o sono stati abbandonati/cacciati, a seconda delle loro interpretazioni; ad ogni modo, non sentendo più la sua presenza),⁵ e quindi la *commedia da fare* pirandelliana può essere letta come una storia della caduta dei personaggi nel mondo possibile non realizzato della piramide di Leibniz. In effetti, l'opera pirandelliana, in questo senso, con la figura dello scrittore/autore che in apparenza si rifiuta di scrivere/copiare/presentare l'accaduto dramma familiare dei personaggi (al livello metadrammatico l'opera è scritta, ma questo mondo metatestuale è accessibile al lettore e all'autore, non ai personaggi), rifiutandosi così di riaffermare in eterno l'accaduto dramma, tematizza la de-creazione, la teodicea rovesciata, riscattando in questo modo anche il mondo impossibile accanto al migliore dei mondi possibili leibniziano.

Cosa si intende, in ottica appena presentata con riferimento al pensiero di Agamben, per *scriba* pirandelliano, analogamente allo *scriba* melvilliano interpretato dal filosofo menzionato? Si tratta della figura dello *scriba/notaio/scrittore* che porta con sé l'ambivalenza e la potenzialità di fare, ma anche la

3 A proposito della soglia come cronotopo della crisi e della svolta di una vita cfr. (Bahtin 2001: 395). Sull'immagine di "morti d'oggi, che non sono più in grado nemmeno di morire e fertilizzare la terra", e bevono invece in un caffè concerto (Bahtin 2001: 104) o giocano a carte e vincono cfr. (Bahtin 2000: 132, 135 e 140); sulla carnevalesizzazione della morte in Pirandello cfr. ad esempio (Pirandello 1993: 97) e (Pirandello 2007: 570 e 581). A proposito del carnevale dei morti in Pirandello cfr. (Zaccaria 2003: 107–143).

4 È un motivo riscontrabile anche nel racconto di Đorđe Lebović *Vazan esek*, in origine dedicato proprio a Primo Levi.

5 In effetti, ricordiamo che l'autore proverà a farne una commedia, come si deduce dal sottotitolo (*commedia da fare*), alludendo a un possibile/augurabile cambiamento, ma la mancanza della *fede* dei personaggi in autore impedisce un fine diverso da quello raccontato dai personaggi.

possibilità del rifiuto di fare, che nel caso pirandelliano è presente, tematizzata al livello testuale nelle sue novelle e anche nel suo dramma più famoso. Attraverso la figura del notaio presente nell'opera pirandelliana come *doppio* problematizzato e problematizzante dello scrittore/autore, *piccolo padreterno* che osserva invece di vivere, creando i mondi possibili per i suoi personaggi con l'aiuto della fantasia (e naturalmente ne scrive anche quando nel corso dell'*udienza* con i personaggi stessi annuncia di non volerne affatto scrivere, come nel caso della novella già nel titolo segnata dal paradosso, *Novella che non farò*, del 1905, utilizzando spesso il paradosso come una figura che stabilisce nel rapporto con i lettori). Il motivo pirandelliano del notaio/scrivano/scriba e del suo doppio ruolo/status paradossale, riguarda la situazione nella quale, "per forza" della differenza fra i mondi possibili dell'autore e quello dei personaggi, è impossibile che i personaggi nella ricerca "trovino" l'autore ad un certo punto, dato che l'autore si trova soltanto nella scrittura, non nel teatro dove si svolge invece il dramma dei personaggi: la scrittura, che accoglie il loro dramma, è però in questo modo anche la "prova provata" dell'esistenza dell'autore al livello metatestuale, accessibile soltanto ai lettori del testo pirandelliano, non agli spettatori del dramma al teatro (Eco 1989: 166 e 195)⁶ Se i personaggi in cerca d'autore si trovano in una specie di limbo, non sentendo la presenza del loro creatore, allora *Sei personaggi* è anche la storia della loro caduta nel mondo impossibile della piramide di Leibniz. *Scriba* che decide di non scrivere è interpretato da Agamben, in effetti, come un'interruzione della scrittura e passaggio a una creazione altra, diversa, dove Dio chiama a sé la sua potenza a non esistere e crea partendo dal punto del non distinguo fra potenza e impotenza. Creazione che ne consegue non è ri-creazione o un eterno ripetersi, ma piuttosto de-creazione, dove quello che è accaduto e quello che non è accaduto sono riportati alla innata unità nella mente divina, e quello che poteva non essere e invece è stato si unisce a quello che poteva essere e invece non è stato.⁷ Il viaggio della scrittura verso la morte nel corso della vita qui termina per sempre [...] Agamben legge nella formula "preferirei di no" dello scrivano di Melville la formula della potenza pura, un esperimento letterario in cui il Possibile si apre alla libertà di uno riscatto. (Agamben 2009: 66-67).

In alcuni dei suoi racconti anche Primo Levi ci offre la possibilità di avvicinarci al modello della sperimentazione narrativa attraverso il paradigma dell'esperienza letteraria come una sorte di esperimento al di là della polarità vero/falso, verità/menzogna. *Priva della verità perché di verità si tratta in essa*, per parafrasare Agamben, e sigillando uno dei legami fra l'opera pirandelliana e quella leviana.⁸ Nei casi letterari appena menzionati, ma anche in molti altri nel corso del Novecento: ricordiamo ad esempio la *situazione pirandelliana* in Vittorini (Guglielmi 1998: 110) e (Todorović 2018: 68, 72), viene tematizzata, attraverso la figura del dialogo dell'autore con la propria coscienza, la creazione nelle sue varie sfaccettature.

6 Cfr. a proposito anche in (Todorović 2013a: 67-86).

7 A proposito delle analogie fra Pirandello e Agamben cfr. (Perniola 2003: 5-8).

8 Sarebbe utile considerare e analizzare in futuro entro questa cornice teorica anche *I sommersi e i salvati* di Primo Levi.

2. *Primo Levi*

2.1. *Lavoro creativo*

Nel racconto *Lavoro creativo* che appartiene alla raccolta *Vizio di forma* (Levi 1990: 274–283) all'autore in crisi creativa si presenta un suo personaggio scritto, diventato a sua volta uno scrittore facendo del proprio autore un personaggio. All'inizio del racconto assistiamo a un'entrata di tipo pirandelliano, del personaggio *in udienza* (Sciascia 1989: 83), preceduta da una crisi creativa dell'autore:

Antonio Casella, essendo uno scrittore, sedette alla scrivania per scrivere. Meditò per dieci minuti; si alzò per andarsi a cercare una sigaretta, tornò a sedersi, e percepì uno spiffero noioso che veniva dalla finestra. Si dette da fare finché non l'ebbe localizzato e tappato con nastro adesivo, poi andò in cucina per scaldarsi un caffè, e bevendolo si rese conto che non scriveva perché non aveva niente da scrivere: la penna pesava come piombo, e il foglio bianco gli dava vertigine come un pozzo senza fondo. Gli dava nausea: era un rimprovero *fatto materia, anzi, una derisione*.⁹ Non scrivi, non mi scrivi, perché sei vuoto e bianco come me: non hai più idee di me, sei uno scrittore prosciugato, un ex, un uomo finito. Su, fatti sotto: *sono qui, docile, disponibile, tuo servo*. (Levi 1990: 274).¹⁰

Con l'autore irritato dalla inspiegabile apparizione nella stanza di una delle sue creature, siamo di fronte all'incontro di tipo pirandelliano, ma stavolta l'autore insiste sulla *prova provata* dell'esistenza del proprio personaggio nel "mondo reale", richiamando ironicamente i motivi pirandelliani insieme ai *topoi* del modo fantastico che accomunano Levi allo scrittore siciliano:

Antonio si sentì sorpreso ed irritato.

- Ebbene? Ammettiamo pure che lei sia James Collins (e mi parrebbe opportuno che lei lo dimostrasse): ma che cosa vuole da me? In primo luogo, per sua stessa ammissione, lei non è che un personaggio, e non ha nessun diritto di interferire con le persone in carne ed ossa; in secondo luogo, lei ricorda benissimo che nell'ultimo racconto muore. Convengo che forse non è stato generoso da parte mia, che forse avrei potuto mostrare per lei un po' più di gratitudine: ma lei mi deve comprendere, tutti dobbiamo morire, personaggi e non, e, del resto, combinato com'era quel racconto, non avevo nessun'altra maniera deccente di concluderlo: lei doveva proprio morire, non avevo altra scelta. Qualsiasi altro finale avrebbe fatto pensare a un mezzuccio, a un artificio per farla di nuovo saltare fuori in un'altra serie di racconti. (Levi: 275).

È interessante la variazione qui presente dell'argomentazione famosa del Padre di *Sei personaggi* (Pirandello 1993a: 77),¹¹ che rivela in modo palese la situazione *sulla soglia* del racconto leviano:

9 Corsivo nostro.

10 Qui, come nella nota precedente, con il corsivo accenniamo agli elementi della concezione/ creazione in Levi riscontrabili anche nei suoi racconti *Scriba* e *Servo*, indicando una continuità del nucleo tematico riguardante il processo creativo che sta alla base dell'incontro dell'autore con i propri personaggi (con la propria coscienza).

11 Cfr. inoltre (Pirandello 1960: 344).

- Ma non si faccia idee sbagliate: a cercare di darsi da fare siamo in pochi. Gli altri, per la maggior parte, essendo appunto personaggi, sono fissi in un atteggiamento, e perciò noiosi da morire: non fanno che dire o fare una cosa, una sola, sempre la stessa, quella che li ha resi celebri. (Levi 1990: 278)

A differenza del personaggio pirandelliano della novella *Tragedia di un personaggio*, ad esempio, insoddisfatto del destino letterario assegnatogli dall'autore, e per questo motivo in cerca di un altro autore che lo possa far partecipe di una fabula più "degn", più consone alla sua alta considerazione di se stesso, questo personaggio leviano ribadisce invece la propria dignità (ma anche *hybris*) analogamente a quella espressa dal Padre in *Sei personaggi*, anche se leggermente modificata. In effetti, i personaggi qui non sono destinati a vivere *in eterno*, come affermava il Padre ribadendo la superiorità del personaggio rispetto al suo autore (Pirandello 1993a: 30), ma soltanto finché rimangono in vita nel Parco della memoria, ovvero nella memoria del lettore:

- Stia tranquillo, non ho alcun motivo di serbarle rancore. La questione è del tutto irrilevante: una volta che un personaggio è stato creato, e si è dimostrato vivo e vitale (come, per suo merito, è il caso mio), può morire o no nel libro, ma viene accolto nel Parco Nazionale, e ci sta finché il libro ha vita. (Levi 1990: 278)

L'eternità agognata dai personaggi del dramma pirandelliano non è qui una dimensione accessibile, ed è, anzi, ironicamente relativizzata. Anche la valenza carnevalesca delle gerarchie tombali che rispecchiano quelle esistenti nel mondo dei vivi, che abbiamo già menzionato a proposito della novella pirandelliana *Le notizie del mondo* è presente nel racconto leviano quando il suo personaggio descrive il mondo-soglia rappresentato dal Parco (una specie di limbo abitato da vari personaggi riusciti della letteratura) in cui vivono prima di spegnersi del tutto nella memoria dei lettori e morire definitivamente, rinviando al tema degli ultimi attimi della coscienza (Bahtin 2000: 133) e riscontrabili in Pirandello (Todorović 2013b: 116):

- Non ci si sta male, così in generale, ma dipende molto da chi ci si ritrova attorno: perché, appunto, è disagiata fare lunghi spostamenti. Io, per mia disgrazia, abito vicino al Childe Harold, quello di Byron, che è un rompiscatole pieno di boria, e poco lontano abita Panurgo, che è meglio starne alla larga, per quanto sia molto simpatico. Del resto, quasi tutti i personaggi d'autore illustre tendono a darsi un mucchio d'importanza. Sa, ufficialmente si è tutti uguali, ma poi, di fatto, anche laggiù è una questione di protezione, e uno come me, per esempio... insomma, scusi se glielo dico, il suo libro ha avuto un discreto successo, ma non lo si può mica paragonare al *Don Chisciotte*; ... e poi lei è ancora vivo... a farla breve, noi personaggi moderni, specie se di autore vivente, siamo l'ultima ruota del carro. (Levi 1990: 276).

[...]

- Laggiù è diverso: anche là c'è qualcuno che scompare, ma non c'è niente di macabro né di tragico; capita quando un'opera cade nell'oblio, e allora, naturalmente, anche i suoi personaggi subiscono la stessa sorte; ma non è come quella vostra faccenda stupida e brutale, sempre inaspettata, sempre catastrofica.

Da noi, quelli che muoiono (è successo di recente a *Tartarino*,¹² poveretto) non è che muoiano proprio: no, perdono spessore e peso di giorno in giorno, diventano vani, trasparenti, leggeri come l'aria, sempre meno cospicui, fino a che nessuno si accorge più di loro, e tutto va come se non esistessero più. (Levi 1990: 278)

La creatura davanti al creatore viene descritta come un rapporto intriso di sentimento di paternità, che sarà interessante riscontrare anche nel racconto *Servo*¹³:

Era lui che lo aveva tratto dal nulla, come un figlio, anzi, più di un figlio, perché di una moglie non aveva avuto bisogno: e adesso era lì davanti a lui, vicino e caldo, e gli parlava da pari a pari. Gli venne voglia di ricominciare subito, di rimettersi di buona lena a scrivere racconti, e di spararne giù altri a bizzeffe, altri dieci o venti o cinquanta personaggi, che poi venissero come James a tenergli compagnia, e a dargli conferma del suo vigore e della sua fecondità. (Levi 1990: 279)

A differenza della *Tragedia di un personaggio* pirandelliana (Pirandello 2007: 629) lo scrittore leviano diventa personaggio del proprio personaggio e si ribella a sua volta della vita finzionale¹⁴ creata per lui dalla sua creatura. Non contento, decide di *immortalare* nella scrittura se stesso creando a sua volta il proprio doppio-personaggio. Ricordiamo, non è il suo personaggio-autore a ribellarsi: lui difende la propria esistenza, sia quella del personaggio che quella di autore, difendendo il proprio atto creativo:

- Ma, mi scusi, lei che cosa ha fatto con me? Non ha scritto tutto quello che ha voluto?

- Sicuro, ma io... insomma, io esisto e lei no. Lei, l'ho creata io, dalla prima pagina all'ultima, mentre io ero vivo anche prima, e lo posso dimostrare. Basta una telefonata all'anagrafe. (Levi 1990: 281)

[...]

Non le sembra che esista anch'io? – disse cinicamente James. – Non vedo che cosa conti l'anagrafe, un polpettone di burocrati e di cartaccia: quello che conta, sono le testimonianze, e lei ne ha scritto un bel numero con le sue stesse mani, e, per comune consenso, sono valide. Le sarebbe disagevole dimostrare che James Collins non esiste, dopo aver impiegato 500 pagine e due anni per dimostrare che esiste. (Levi 1990: 281)

Siamo di nuovo di fronte alla ricerca della *prova provata* umoristicamente pirandelliana, e anche di fronte a un altro argomento che sarà trattato altrove in Levi. Per farlo, bisognerà leggere il suo saggio *Il rito e il riso*, che tratta del *riso nascosto* spiegato da Levi, simile al riso carnevalesco bachtiniano, o anche a quello umoristico pirandelliano, che ritroviamo anche nel racconto *Servo*.

12 Nostro corsivo. Si parlerà in modo significativo di questo personaggio in un altro lavoro di Primo Levi, a cui accenneremo più avanti a proposito della poetica pirandelliana dell'umorismo.

13 Da notare anche la somiglianza con il rapporto dell'autore pirandelliano con i suoi personaggi, soprattutto nell'Introduzione ai *Sei personaggi*.

14 A proposito della concezione del mondo finzionale operante in questo testo rimandiamo a (Schaeffer 2001:200–222).

2.2. Il riso nascosto: l'umorismo e carnevalizzazione

Tartarino, menzionato in precedenza come uno dei personaggi del Parco, sarà trattato da Levi nel saggio *Tartarin de Tarascón*:

Altrettanto presto ci si accorge che «qualcosa non va» nel nocciolo, nel germe del libro, vale a dire nel rapporto che unisce lo scrittore col suo personaggio. Daudet non ama il suo Tartarino, anzi, lo disprezza e lo odia. Si tratta, mi pare, di un caso assai raro in tutte le letterature: poiché l'amore di cui qui si parla è necessario, indispensabile per la creazione poetica. (Levi 1990: 610)

Di questo rapporto amore/odio dell'autore per il proprio personaggio a cui accenna Levi scrive anche Pirandello, in modo sublime, analizzando l'umorismo di Manzoni nei confronti di Don Abbondio. Per poter accogliere e compatire con amore le debolezze di un personaggio così lontano dall'ideale manzoniano, l'autore è costretto a trattarlo male, con durezza, flagellandolo con tutta la sua ironia severa, sostiene Pirandello (Pirandello 1993b: 92). Continuiamo con la lettura di Levi:

Né si può addurre ad attenuante il carattere umoristico dell'opera. La sua comicità sta tutta nelle prime pagine e nell'assunto, e decade rapidamente quando dalla descrizione si procede alla narrazione. Non c'è una sola scena che inviti al riso aperto, liberatore; anzi, intorno a Tartarino (è forse questa la maggior sorpresa di questa rilettura) si vede addensarsi una sempre più cupa aura di fallimento, di naufragio ultimo, di frustrazione; vien fatto di pensare che, se Daudet avesse preso coscienza di questa vocazione tragica del suo uomo, invece di ostinarsi a vedere in lui un comico miles gloriosus, avremmo avuto un libro diverso e migliore. (Levi 1990: 610)

Avremmo avuto un libro umoristico, ci sia permesso aggiungere, in modo simile in cui Don Abbondio è riuscito il miglior personaggio umoristico di Manzoni, secondo Pirandello: un personaggio difficile da amare, se non attraverso l'umorismo del suo autore.

Nel racconto leviano preso in esame riscontriamo anche il tema del caso, dell'arbitrarietà, tematizzata anche altrove, insieme all'argomentazione e alla verosimiglianza (più avanti leggeremo a proposito anche il racconto intitolato *Anagrafe*), o il tema dell'identità attraverso i mondi possibili:

Non le è mai nato il dubbio se le fosse lecito o no farmi morire in quel bel modo (si, morfinomane in preda ad un accesso: non finga di averlo dimenticato), quando fino a metà del libro mi aveva descritto come un giovane sano, equilibrato e padrone di sé? Lei aveva tutti i diritti di farmi morire per droga, ma allora ci doveva pensare prima, scusi se glielo dico così apertamente: e se proprio le premeva liberarsi di me, poteva farmi morire in dieci altri modi meno arbitrari. Tutto questo non per polemizzare, ma per convincerla che siamo pari. (Levi 1990: 281)

Lo scrittore, come abbiamo accennato anche in precedenza, alla fine decide di assicurarsi la vita nel Parco con le proprie forze creative, rendendo se stesso un suo personaggio (Levi 1990: 281). Facciamo per il momento attenzione al modo in cui viene descritto questo *lavoro creativo* dello scrittore:

*Limò, corresse, aggiunse e filtrò*¹⁵ per altri sei mesi, finché non si senti intimamente contento, e sicuro di ogni foglio e di ogni parola. Non erano passate due settimane dal giorno in cui aveva consegnato il manoscritto all'editore, quando si presentarono alla sua porta due funzionari del Parco. (Levi 1990: 284)

Il racconto *Nel parco* ci offre uno sviluppo narrativo della conversazione del racconto precedente, legato in maniera più immediata ai dialoghi lucianeschi, considerati un archetipo dei colloqui dei morti (Bahtin, 2000: 129–130), in Pirandello presenti ad esempio attraverso l'atto unico *All'Uscita*, che rimanda a sua volta ai dialoghi leopardiani scritti *alla maniera di Luciano: Operette morali*. (Todorović 2013b: 170–171). In effetti, nel corso di una prima lettura, per dirla con Eco, quella ingenua, o semantica (Eco 1989: 195) il lettore avrà a disposizione una serie di allusioni intertestuali di primo acchito, che non riguardano soltanto le modalità novecentesche, o quelle pirandelliane in particolare, ma anche la tradizione menippea.¹⁶

Siamo di fronte al motivo degli ultimi momenti della coscienza, ma stavolta si tratta anche della coscienza dei lettori, che decide della vita e della morte dei personaggi incidendo anche sulla loro coscienza attraverso un processo naturale, irreversibile, di selezione mnemonica delle cose da ricordare e quelle da dimenticare (che, a sua volta, rimanda alla storia di Funes, personaggio di Borges, trattato altrove in Levi):

Lì per lì non diede peso alla cosa, ma verso la fine di maggio notò che l'intera scatola cranica gli si stava facendo diafana. Era una sensazione bizzarra ed inquietante: come se il suo campo visivo si stesse allargando, non solo lateralmente, ma anche in alto, in basso e all'indietro. Percepiva ormai la luce da qualunque direzione provenisse, e presto fu in grado di distinguere ciò che avveniva alle sue spalle. Quando, a metà giugno, si accorse che vedeva la sedia su cui era seduto, e l'erba sotto i suoi piedi, Antonio comprese che il suo tempo era giunto, la sua memoria estinta e la sua testimonianza compiuta. Provava tristezza, ma non spavento né angoscia. Si congedò da James e dai nuovi amici, e sedette sotto una quercia ad attendere che la sua carne e il suo spirito si risolvessero in luce e in vento. (Levi 1990: 305)

Il dialogo intertestuale con il topos pirandelliano del colloquio con la propria coscienza in ambedue i racconti leviani letti finora funziona come un gioco narrativo ragionato che sviluppa un motivo pirandelliano. Le conseguenze che la narrazione dispiega riguardano un motivo che sembra privo dell'angoscia pirandelliana che caratterizza *il dramma gnoseologico della modernità* (Luperini 2000: 118):

Insomma, è meglio che lei non cerchi qui un'immagine del mondo che ha lasciato; voglio dire, un'immagine fedele: perché una la troverà sì, ma variopinta, pigmentata e distorta, e così si renderà conto di quanto sia stolto

15 Nostro corsivo. Ritroveremo questa formula di scrittura, che riporta sia ai saperi arcani e alchimici che al processo chimico anche altrove in Levi, e una sua variante anche nel racconto *Servo*.

16 L'interesse immediato di Levi per la scrittura leopardiana, ad esempio, qui rintracciabile attraverso le allusioni intertestuali di genere menippeo dei dialoghi, è evidente invece nel *Dialogo di un poeta e di un medico* (Levi 1990: 487–490).

formarsi un concetto della Roma dei Cesari attraverso Virgilio, Catullo e il *Quo Vadis*. Qui, non troverà un capitano di mare che non sia naufragato, una moglie che non sia adultera, un pittore che non viva in miseria per lunghi anni, e che poi non diventi famoso. Proprio come il cielo, che qui è sempre uno spettacolo. Segnatamente i tramonti: spesso durano dal primo pomeriggio fino a notte, e qualche volta annotta e poi torna la luce e il sole tramonta di nuovo, come se volesse concedere un bis. (Levi 1990: 301).

Qui è la vita a essere drammatica, segnata soltanto dagli intrecci e descrizioni letterarie, mentre la morte avviene in modo naturale e lieve, come spiega James, che fa *da Virgilio* ad Antonio. L'esperienza della vita è più drammatica dell'esperienza della morte, e probabilmente è così che succede anche dal punto di vista dei morti dei dialoghi lucianeschi o quelli pirandelliani.

2.3. Il caso e il naso

Il racconto *Anagrafe* problematizza il processo cognitivo del ragionamento e della motivazione, insieme a quello della causalità; si tratta del raccontare una storia accettabile, verosimile, anche se non vera, e che quindi presenta allo stesso tempo *un falso epitaffio*, un altro motivo pirandelliano (Todorović 2013b: 162; Todorović 2018: 88) e *la prova provata* (falsa, ma scritta e ormai autenticata, appartenente alla memoria ufficiale di archivio) della vita vissuta e della morte presentata come una conseguenza verosimile della vita stessa. Il protagonista è un altro tipo di *scriba*: un impiegato che riempie una serie di schede in modo da offrire le cause verosimili della morte delle persone/personaggi, coerenti con la loro vita (ricordiamo, naturalmente, le discussioni dei racconti precedenti a proposito dei soliti motivi); morte che invece è stata annunciata e inspiegabilmente decisa in un altro dominio rimasto nell'ombra (Doležel 2008: 195) del mondo finzionale qui rappresentato. Il mito moderno, prodotto dalla cultura secolare (laica) del Novecento sta alla radice di questi modi fantastici riscontrabili in molti testi leviani (o quelli pirandelliani). Se i comportamenti umani e azioni delle istituzioni sociali sono diventati incomprensibili, e la spiegazione trascendente, soprannaturale non è più accessibile, il mito moderno riflette la stessa insicurezza della condizione umana come un mito classico. Ma adesso, che gli dei sono morti, gli uomini stessi sono responsabili del mondo caotico che hanno creato, privo della coscienza di una suprema finalità (Doležel 2008: 205):

Il lavoro di Arrigo era di natura amministrativa. Ogni giorno, dal piano di sopra, gli arrivava un pacchetto di schede; ogni scheda era intestata a un essere umano e portava la data della sua morte; ad Arrigo spettava solo precisarne il modo. Spesso Arrigo si prendeva delle arrabbiature per vari motivi. La scadenza non era sempre la stessa: era prevista a distanza di anni, o di mesi, o di giorni, senza alcuna regola apparente, e questo gli sembrava un'ingiustizia. Neppure gli sembrava ragionevole che non ci fossero regole per l'età: c'erano giorni in cui gli consegnavano centinaia di schede di neonati. Poi il capo ufficio protestava se Arrigo si limitava a formulazioni generiche: doveva essere un sadico o un patito della cronaca nera. Non gli bastava che Arrigo scrivesse «incidente», voleva tutti

i particolari e non era mai soddisfatto. Pretendeva anche che ci fosse sempre una correlazione fra i dati delle schede e le modalità, e questo molte volte metteva Arrigo in imbarazzo (Levi 2016: 812–813).

Lo scriba è incaricato di completare la scheda in modo da determinare il modo di morte di una persona brevemente descritta nella scheda (l'unica informazione a sua disposizione), facendo attenzione soprattutto ai dettagli e alla coerenza fra i dati della cartella e la modalità della morte: è incaricato della verosimiglianza del racconto, in poche parole, in base a una fabula pre-stabilita. In un certo senso, quindi, rappresenta una variante dello *scriba*, che copia, interpreta e facendo così legittimizza la fabula decisa altrove; autentica, rappresentando come un infortunio una morte oscura delle persone giovani e sane; in un certo senso rappresenta con il proprio agire anche una sorte di giudice (come lo è anche lo scrittore come *giudice di pace* pirandelliano) che determina la modalità di condanna a morte inspiegabile altrimenti, o almeno non spiegata; un giudice che non decide la condanna, la fabula (il cui finale è sempre mortale), ma ha una certa libertà per quanto riguarda la modalità della sua esecuzione, ovvero dell'intreccio.

Nella scelta della modalità della morte dei *personaggi* a lui sconosciuti, all'interno del proprio campo di libertà di azione, molto spesso Arrigo è guidato dagli umori personali, dalle antipatie o simpatie che sono, si può dire, alquanto casuali esse stesse, come quelle di un qualsiasi *piccolo padreterno* bizzoso, o degli dei di Olimpo. Così, spinto dall'umore e dall'antipatia con la quale interpreta i dati offerti in una delle biografie brevi di un personaggio, Arrigo scrive la seguente condanna: "Schiacciò Pierre-Jean come un verme: emorragia cerebrale, così impara." (Levi 2016: 814) *Scriba* in questo caso è in primo luogo il lettore/interprete delle biografie brevi dei propri "clienti"-personaggi, che non si raccontano al proprio autore *in udienza*, ma vengono scritti e raccontati, non hanno una voce, e in questo modo sono in parte anche le vittime dell'umore di lettore e delle sue capacità o volontà interpretative, di un giudizio valoriale instabile, e poi, anche della sua *scrittura ragionata*, una condanna resa in questo modo definitiva.

Scriba dona un senso postumo alla biografia dei personaggi, fornendo una fine verosimile a una decisione inspiegabile presa altrove e che quindi sembra gratuita, arbitraria. Procede quindi nella scrittura intesa come un lavoro dettato dalle leggi narrative della verosimiglianza, offrendo un senso, ma in realtà coprendo, mascherando la mancanza del senso.

Con la propria scrittura Arrigo in effetti offre un'apologia al fatto inteso come *sacco vuoto*, che ha bisogno di parole, perché *da solo non si regge*, per dirla con Padre pirandelliano (Pirandello 1993a: 44); qui, in questo modo, riafferma la propria appartenenza al mondo del caso, che aiuta a rendere giustificabile. Adattando l'atto della morte, attraverso la biografia dei personaggi, alle regole narrative plausibili, non chiedendosi delle ragioni della decisione riguardante la condanna di morte, ovvero della fabula decisa altrove, e sottomettendosi al proprio lavoro/dovere, anche se controvolgia. *Scriba* è quindi un narratore a cui l'autore della fabula è inaccessibile. La morte è pensata altrove, e l'atto della

scrittura giustifica e rende irrevocabile e allo stesso tempo accettabile l'accaduto. In questo modo le schede funzionano anche come falsi epitaffi anticipati, che con la scrittura prendono, per così dire, vita, diventano effettivi, mentre lo stesso racconto di Levi rappresenta cenotafio, il luogo della memoria.¹⁷

Gli dei della burocrazia abitano mondi imperfetti, dove anche il portiere/manovale rappresenta una possibile figura simile a uno scriba ironico che *non aggiusta mai tutti gli ascensori* e si permette un *riso nascosto* del vizio di forma offrendone ogni volta un'interpretazione diversa, senza cambiare il finale:

Gli ascensori erano quattro, ma uno era fuori esercizio, come al solito. Non era sempre lo stesso, ed anche il cartello appeso alla maniglia non era sempre lo stesso: quello, ad esempio, diceva «fuori esercizio», altri dicevano «non funziona», o «guasto», o «non toccare», o addirittura «torno subito».

Forse era il portiere, o l'addetto alla manutenzione, che li alternava secondo un suo capriccio vagamente ironico. Davanti alle altre tre porte c'era la coda, e anche questo avveniva tutti i giorni, all'ora dell'entrata e dell'uscita. (Levi 2016: 812).

A un certo punto sembra che il lettore si trovi davanti a una ribellione dello scriba, lettore e interprete, *vagamente ironico* (o meglio, osservato da un autore umoristico):

Verso le dieci Arrigo aveva finito con gli arretrati, ma l'usciera gli aveva già messo sulla scrivania il pacco delle schede del giorno. La prima era tutta cincischiata, forse dalla macchina datatrice: si capiva solo che riguardava una persona di sesso femminile e di nome Adelia. Arrigo la mise da parte, *tanto meglio per Adelia, guadagnare tempo conviene sempre*. (Levi 2016: 814)[...] Si soffermò invece sulla scheda seguente. Karen Kvarna, di otto anni, nata a Slidre, un paesino di montagna, nel cuore della Norvegia. Karen, figlia unica, malattie n.n., scolara, doveva morire il giorno seguente, ed Arrigo si piantò. Se la immaginò bionda come la canapa, gentile, allegra, serena, sullo sfondo di solenni montagne incontaminate: se doveva morire, allora senza di lui, lui non ci avrebbe messo mano. Prese la scheda e bussò alla porta del capo ufficio: sentì brontolare «avanti», entrò e disse che era un'indecenza. (Levi 2016: 814)

Così Arrigo si trova retrocesso dal grado 7 al 6, e trasferito ad un ufficetto nell'attico del palazzo dove si stabiliva la forma del naso dei nascituri.

A proposito del naso, un motivo importante per Pirandello (e non solo), nel racconto *La pipetta di guerra* leviano leggiamo una riflessione sull'influsso delle piccole cause sul corso della storia e dell'individuo:

Qualche giorno fa, in un gruppo di amici, si parlava dell'influsso delle piccole cause sul corso della storia. E questa una controversia classica, e classicamente priva di soluzione definitiva e assoluta: si può impunemente affermare che la storia del mondo (via, siamo modesti: diciamo del bacino mediterraneo) sarebbe stata totalmente diversa se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, come voleva Pascal, e si può altrettanto impunemente affermare che essa sarebbe stata esattamente uguale, come vogliono l'ortodossia marxista e la storiografia proposta da Tolstòj in *Guerra e pace*. Poiché non è possibile ricostruire una Cleopatra col

¹⁷ Questo motivo funziona quasi come antiutopia del progetto dell'enciclopedia della morte di Danilo Kiš.

naso diverso, ma con un entourage rigorosamente uguale a quello della Cleopatra storica, non esiste alcuna possibilità di dimostrare o confutare sperimentalmente l'una o l'altra tesi, e il problema è uno pseudoproblema.

Ci siamo trovati invece tutti d'accordo nell'osservare che le piccole cause possono avere un effetto determinante sulle storie individuali, allo stesso modo che l'ago di uno scambio ferroviario, spostandosi di pochi centimetri, può avviare un treno con mille passeggeri a Madrid anziché ad Amburgo (Levi 2016: 861).

L'esperienza narrativa di questo tipo è già stato annunciato da Pirandello che nell'*Umorismo* spiega la funzione delle digressioni e dell'importanza dei dettagli, come un prodotto della riflessione umoristica che decostruisce, tematizzando il caso e citando anche *il problema del naso di Cleopatra* (Pirandello 1993b: 98). L'idea di procedimento letterario come un esperimento e l'importanza delle digressioni nella menippea ci riconduce al principio organizzativo della messa di prova di un'idea e del suo portatore in questo genere. (Sinding, Adamson 2003: 168).

A proposito della concezione dell'evento come *un sacco vuoto*, di un fatto/caso inspiegabile, ingiustificabile, immotivato, se non attraverso un'interpretazione che lo renda verosimile attraverso le convenzioni narrative, ricordiamo l'episodio della violenza immotivata subita dal personaggio della storia *Forza maggiore*, che inizialmente parte per un appuntamento in biblioteca. Non abbiamo una spiegazione delle ragioni della violenza, non ci è stata offerta nessuna spiegazione o ipotesi sull'accaduto, e il fatto funziona come un accenno all'allegoria negativa benjaminiana. (Luperini 1999: 117)¹⁸ La conclusione del racconto riguarda un altro tema pirandelliano, quello della vita che *si vive, o si scrive* (e legge, aggiungiamo), senza possibilità di prendere parte in ambedue i mondi: "Il duello non aveva corrisposto ai suoi modelli: era stato squilibrato, sleale, sporco, e lo aveva sporcato. I modelli, anche i più violenti, sono cavalletteschi, la vita non lo è. Si avviò al suo appuntamento sapendo che non sarebbe stato mai più l'uomo di prima": (Levi 2016: 886) L'istinto aveva ammonito inizialmente il personaggio aggredito inspiegabilmente nel corso del racconto, che quindi si aspettava già qualcosa di sgradevole, ma la sua esperienza della vita era di tipo letterario, e quindi riguardava le convenzioni narrative e verosimiglianze che sono risultate inapplicabili e inutili nella vita *reale*.

Nel quadro della tematizzazione dell'esperimento riscontriamo anche il racconto *Servo* sulla costruzione del Golem, che rappresenta la variante della famosa leggenda del rabbino di Praga. Nel caso del *rescriptum* di Levi l'argomento principale riguarda proprio la causalità, la ragione delle scelte creative/costruttive del rabbino e dell'interpretazione offerta delle azioni di Golem mosso dalla potenza creatrice della parola della quale lui stesso è privo, e quindi è privo anche della possibilità di raccontare la propria storia. La narrazione si basa sulla ricerca delle motivazioni: il sistema assiologico cerca di evitare la crisi di senso offrendo la spiegazione per ogni decisione potenzialmente

18 Allegoresi negativa, contraddizione fra *ordo idearum* e *ordo rerum*, il momento demoniaco, irrazionale, in quanto irriducibile agli schemi razionali e cognitivi[...]."

pericolosa o poco ortodossa del rabbino, che potrebbe determinare la creazione come opera di un *demiurgo (autore) che sfida Dio*; per questo motivo domina la descrizione del processo della creazione e l'analisi dell'azione, che serve a giustificare ogni mossa del rabbino, insieme alle interpretazioni che lui stesso offre delle azioni della sua creatura, Golem:

Rimaneva la questione del divieto di farsi immagini. Come è noto, si deve «far siepe alla Legge», e cioè, è prudente interpretare precetti e divieti nel loro senso più vasto, perché un errore dovuto a eccessiva diligenza non porta danno, mentre una trasgressione non si risana più[...] (Levi 1990: 340)

Torniamo di nuovo, alla fine, a proposito della citazione riportata, al *riso nascosto*, spiegato da Levi nel saggio *Il rito e il riso*:

Ma soprattutto, e sotto la scorza seriosa, sento in questa Tavola un riso che mi piace: è lo stesso riso delle storielle ebraiche in cui le regole vengono arditamente capovolte, ed è il riso di noi «moderni» che leggiamo. Chi ha scritto che pizzicare una pulce è un cacciare, o che aprire di Sabato un libro che porti una scritta sul taglio è probabilmente illecito (perché così facendo si cancella un messaggio scritto), ha riso scrivendo come noi ridiamo leggendo: non era diverso da noi, anche se lui si occupava di distinguere i lavori leciti dagli illeciti, e noi di bilanci aziendali o di cemento armato o di codici alfanumerici (Primo Levi 1990: 767).

Il riso nascosto è reso più evidente se leggiamo insieme a questo racconto, *Servo*, anche il racconto *Scriba*, chiudendo in questo modo per il momento le nostre letture leviane, con questa parola chiave importante, *scriba*, che abbiamo cercato di illustrare nelle nostre letture; importante, se non fra le fondamentali nell'opera di Levi, come cercheremo di illustrare nelle prossime ricerche:

E poi, dà gioia poter aggiungere un item al proprio elenco dei «la prima volta che» memorabili: che hai visto il mare; che hai passato la frontiera; che hai baciato una donna; che hai destato a vita un golem. (Levi 2016: 815)

L'autore qui si riferisce alla macchina che lo aiuta a scrivere, modernizzando in questo modo il processo creativo in fondo al quale rimangono sempre i problemi e le questioni di sempre.

Per concludere, ricordiamo che abbiamo iniziato in queste nostre letture un'analisi di alcuni racconti di Levi trovandovi dei punti in comune con le opere pirandelliane, inclusi alcuni procedimenti narrativi, nuclei tematici ma anche l'umorismo, insieme al comune denominatore nella satira menippea. Si potrà proseguire in questa direzione di ricerca ampliando il raggio di azione ad altre opere dei due autori, ma anche, come abbiamo accennato, alle letture comparate di altri autori sia serbi che italiani.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben 2009: Đ. Agamben, *Bartleby ili o kontingenciji*, traduzione in serbo di Ivan Molek, Zagreb: Meandarmedia.
- Angelini 1995: F. Angelini, Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello, in: *Letteratura italiana. Le opere*, Torino: Einaudi.
- Bachtin 2001: M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, traduzione di Clara Strada Janovič, Torino: Einaudi.
- Bahtin 2000: M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, traduzione in serbo di Milica Nikolić, Beograd: Zepet book world.
- Caputo 1996: R. Caputo, *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma: Euroma.
- Ceserani 1996: R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino.
- Doležel 2008: L. Doležel, *Heterokosmika. Fikcija i mogućí svetovi*, traduzione in serbo di Snežana Kalinić, Beograd: Službeni glasnik.
- Eco 1989: U. Eco, *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
- Guglielmi 1998: G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II*, Torino: Einaudi.
- Krysinski 1988: W. Krysinski, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Roma: Edizioni scientifiche italiane.
- Levi 1990: P. Levi, *Opere*, III Torino: Einaudi.
- Levi 2016: P. Levi, *Tutti i racconti*, Torino: Einaudi.
- Luperini 1999: R. Luperini, *Pirandello*, Bari-Roma: Laterza.
- Luperini 2007: R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari-Roma: Laterza.
- Pirandello 1960: L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, VI, Milano: Mondadori.
- Pirandello 1993a: L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Torino: Einaudi.
- Pirandello 1993b: L. Pirandello, *L'umorismo*, Roma: Newton Compton Editori.
- Pirandello 2007: L. Pirandello, *Tutte le novelle*, 3, Milano: BUR.
- Schaeffer 2001: J.M. Schaeffer, *Zašto fikcija*, traduzione serba di Vladimir Kapor e Branko Rakić, Novi Sad: Svetovi.
- Sciascia 1989: L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Milano: Adelphi.
- Todorović 2013a: D. Todorović, Probatio diabolica della Prova di Pirandello, *Rivista di letteratura italiana*, n.2, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 67-86.
- Todorović 2013b: D. Todorović, *Pirandello in fabula. Pisac i lica*, Beograd: Filološki fakultet.
- Todorović 2018: D. Todorović, *Conversazioni familiari in Sicilia di Elio Vittorini*, Rivista di letteratura italiana, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, n. 1, 61-92.
- Zaccaria 2003: G. Zaccaria, *Le maschere e i volti. Il "carnevale" nella letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Bologna: Bompiani.

Dušica D. Todorović

**THE WRITER ON THE THRESHOLD:
PIRANDELLO'S MOTIF OF THE ENCOUNTER WITH THE
CHARACTERS IN SOME STORIES BY PRIMO LEVI**

Summary

This paper starts from the textual cooperation postulated by Umberto Eco's interpretative semiotics (1989) and from the notion of Bakhtin's Menippean satire (2001), together with the theoretical instruments of the narrative semantics of Lubomir Doležel (2008). We analyze some stories of Primo Levi and the presence of the motif of the author's encounter with the characters, considered a variant of the *topos* of the encounter with the dead in its twentieth-century declination (Luperini: 2007) which characterized Pirandello's work. We believe this approach could be fruitful and promising for future research, both for Levi's other works and those by other authors, such as Elio Vittorini, Đorđe Lebović and Danilo Kiš, as well.

Keywords: Luigi Pirandello, Primo Levi, Menippean satire, humor, interpretative semiotics, encounter with the author

*Примљен: 18. јануар 2023. године
Прихваћен: 21. фебруар 2023. године*