



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

# Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

## *A partire da Tiresia. Un percorso attraverso i personaggi leviani*

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureando  
Andrea Semenzin  
n° matr.2058277 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024



## *Indice*

Introduzione .....	7
--------------------	---

### *La chiave a stella*

L'opera.....	9
Inquadramento del problema.....	15
La finzionalità nella <i>Chiave a stella</i> .....	20

### *Tiresia*: le rifrazioni di Levi

Il personaggio di Faussone tra mimesi e finzione.....	25
La vettorialità dei personaggi.....	31
L'autorappresentazione leviana.....	32
Il problema della testimonianza.....	36

### A partire da *Tiresia*: una ricognizione dei personaggi leviani

La parabola del personaggio nella letteratura.....	43
Personaggi in presa diretta.....	70
Emilia-Hurbinek.....	71
Gerhard Goldbaum.....	73
Personaggi di finzione.....	77
Mordo Nahum.....	77
Sandro/Sandro Delmastro.....	81
Il dottor Müller.....	85
In prima persona.....	89

Levi e Coleridge.....	89
Antonio Casella.....	93
Nomi vuoti.....	96
Conclusioni.....	101
Bibliografia.....	105

...though this knave came somewhat saucily into the world... there was good sport at his making.

(...questo furfante è venuto al mondo in una maniera un po' impertinente... ma c'è stato un bel divertimento nel farlo).

*Re Lear*, atto I, scena I



## *Introduzione*

Questo lavoro nasce con l'intento di analizzare la costruzione dei personaggi da parte di Primo Levi ponendo il proprio focus su uno dei racconti dell'opera *La chiave a stella*, intitolato *Tiresia*.

La prima parte della trattazione consiste in una presentazione della *Chiave a stella*. Dopo essersi soffermati sulle caratteristiche salienti dell'opera, ci si propone di inquadrare il problema che si intenderà trattare in seguito, ossia le modalità di costruzione del protagonista Faussone, le quali sono connesse all'analisi dello statuto dell'opera dal punto di vista di una compresenza di verità e finzione.

Una volta chiarite le premesse, il secondo capitolo della tesi si concentra sul racconto *Tiresia*, che rappresenta un tassello evocativo per compiere un'analisi dell'opera *sub specie* del personaggio. Innanzitutto si prende in esame più da vicino il personaggio di Faussone, per mettere poi in evidenza l'importanza tematica dei personaggi di Levi. Infine sono chiarite le modalità dell'autorappresentazione leviana, in connessione con il problema, chiave per l'autore, della testimonianza.

Il terzo capitolo tenta una ricognizione di altri personaggi leviani, per offrire un quadro più completo del modo di operare di Levi in altre sue opere. Una prima parte di questo capitolo è dedicata a descrivere teoricamente la parabola del personaggio nella letteratura; a questa segue l'altra metà del capitolo, dedicata alle figure di diversi personaggi che compaiono in diverse opere di Levi, precedenti e successive alla *Chiave a stella*. In questo modo si intende collocare l'analisi di quest'ultima opera e del racconto *Tiresia* in un discorso più articolato e variegato che sappia implementare il ragionamento sulle modalità di costruzione dei personaggi da parte di Levi.

Ciò che questa trattazione vuole mettere in luce è come Primo Levi, in un'opera come *La chiave a stella*, ma non solo, crei e mantenga i propri personaggi lungo una soglia di ambiguità tra il veridico – e in taluni casi l'autobiografico – e il finzionale.

Da questo punto di vista è saliente proprio il caso di Faussonne, che viene inquadrato in *Tiresia*, un racconto che, nella sua costruzione, si costituisce come un intreccio di voci tra l'autore e il personaggio e rivela, come una *mise en abyme* dell'intera *Chiave a stella*, le modalità messe in atto da Levi nella creazione dei propri personaggi e nel mantenimento di uno statuto narrativo al limite tra verità e finzione in questa particolare opera.

Essenziali per la realizzazione di questo lavoro sono stati, più di altri, la monografia di Marco Belpoliti *Primo Levi* (1998), l'opera di Arrigo Stara *L'avventura del personaggio* (2004) e il saggio di Cordibella e Mengoni «*Esemplari umani*». *I personaggi nell'opera di Primo Levi* (in corso di pubblicazione).

## *La chiave a stella*

### *L'opera*

*La chiave a stella* rappresenta l'opera lavorativa e operativa di Primo Levi: si costituisce infatti come la testimonianza, narrata dal protagonista Libertino Faussonne e riportata da un Levi personaggio, della propria odissea attorno al mondo, laddove centrali sono il lavoro ben fatto e l'ingegnosa quanto mirabile abilità dell'uomo operante sulla materia.

«A me i libri vengono gemellati: prima due sul Lager, poi due di racconti. *Il sistema periodico* è solo. Conto di dargli un compagno, altre storie di chimica; organica questa volta»<sup>1</sup>. Così Primo Levi risponde alla domanda – «Che cos'ha in cantiere, adesso?» – rivolta da Gabriella Poli in un'intervista per “La Stampa” di Torino del 4 dicembre 1976. Lo scrittore ha già in mente un titolo, *Il doppio legame*, e comincia a prendere degli appunti su un quaderno di scuola, come aveva già fatto per *La tregua* (1963); scrive un *incipit* da cui si evince il tema generale: il “peccato ecologico” dell'inquinamento industriale. Il libro esordiva così: «Da 15 anni Z. viveva in peccato e lo sapeva: ma il suo era un peccato esteriore, impalpabile e compensato da una vita professionale vigorosa e piena». Gabriella Poli, che ha potuto leggere l'esordio, lo riassume in questo modo:

Z. era un chimico, padrone di un'industria a dimensioni artigianali che fabbricava oggetti di finta tartaruga: pettini, cucchiali, montature per occhiali. Il peccato di Z. era ecologico (avvelenava terra e acqua con residui tossici della lavorazione), profondo il rimorso che lo tormentava, particolarmente difficile il riscatto della colpa. Questa prima storia, scopertamente autobiografica, del *Doppio legame*,

---

<sup>1</sup> Cfr. CAVAGLION, A., a cura di, *Primo Levi*, Carocci editore, Roma, 2023, p. 135.

a dispetto dell'ottimo taglio e dell'atmosfera di suspense, non vide mai la luce; o meglio: amputata del peccato e dei rimorsi di Z. finì nel libro che Primo Levi in quel momento non aveva ancora concepito<sup>2</sup>.

Levi infatti non va oltre e *Il doppio legame* non vedrà mai la luce; le idee e gli abbozzi saranno trasferiti in un nuovo cantiere, dal quale alla fine del 1978 uscirà un'opera diversa: *La chiave a stella*. Il primo capitolo di quest'opera, *Meditato con malizia*, era stato anticipato come racconto sulla "Stampa" il 3 marzo 1977; pochi mesi dopo, il 12 giugno, sul medesimo quotidiano era uscita anche *La coppia conica*, che diventerà l'undicesimo capitolo del romanzo. Il libro completo viene stampato nella collana dei "Supercoralli Nuova Serie" dopo circa un anno e mezzo dalla pubblicazione delle prime parti, e si aggiudica, nel 1979, il premio Bergamo e lo Strega.

L'origine di questo libro è, come dichiara Levi, fortemente orale<sup>3</sup>: si tratta infatti spesso di storie che gli sono state raccontate da diverse persone, operai specializzati della FIAT, nei viaggi a Togliatti, città russa sul Volga nota in Italia come Togliattigrad, in cui il chimico-scrittore si era recato nei primi anni Settanta per risolvere un problema con la fornitura di un cavo smaltato a una ditta russa. Levi stesso definisce quest'opera un romanzo, anche se la sostanza di molte critiche è riassumibile nella dichiarazione opposta: "Questo non è un romanzo". Che cos'è dunque *La chiave a stella*? A che genere o forma appartiene? Come insegna il protagonista del libro, più che la definizione o la percezione conta il funzionamento della macchina narrativa; ed è così che l'opera si costituisce come un dialogo – tendente spesso al monologo – tra Faussone e Levi che fa da cornice alle narrazioni in cui questo "operaio-Sheherazade"<sup>4</sup> inanella le proprie avventure lavorative, insomma quattordici capitoli leggibili anche come storie autonome.

Conoscevo Faussone da due o tre sere soltanto. Ci eravamo trovati per caso a mensa, alla mensa per gli stranieri di una fabbrica molto lontana a cui ero stato condotto dal mio mestiere di chimico delle vernici. Eravamo noi due i soli italiani; lui era lì da tre mesi<sup>5</sup> [...].

---

<sup>2</sup> G. Poli e G. Calcagno, 1992.

<sup>3</sup> Cfr. BELPOLITI, M., *Primo Levi*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 42.

<sup>4</sup> Definizione arguta di Philip Roth.

<sup>5</sup> LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021, p. 3.

Primo Levi, inviato in Russia per un lavoro presso l'Istituto Tecnologico di Sverdlovsk, incontra in mensa il libero montatore piemontese Libertino Faussonne, e durante i pasti conversa con lui, anzi perlopiù ascolta i racconti delle odissee lavorative di questo avventuriero con la chiave a stella in mano ed esperto di tutte le malizie del mestiere, d'altronde «ci vuole uno che sappia le malizie e che diriga<sup>6</sup> [i lavori]». Il tecnico piemontese va in giro per il mondo a montare gru, ponti sospesi, strutture metalliche, impianti petroliferi, dall'India alla Russia, dall'Alaska all'Africa, come una specie di Ulisse che erige ovunque monumenti con la sua chiave a stella. Non è sempre Faussonne a dirigere la conversazione, ed infatti da parte di Levi vi sono sia inserzioni, come nel caso di *Tiresia*, sia narrazioni più corpose, si vedano i racconti *Acciughe I* e *Acciughe II*, in cui il chimico svela il motivo lavorativo che lo ha portato in quella parte di mondo, ossia un contenzioso sorto per una vernice per scatolami poco resistente alle acciughe.

Come osserva il linguista Gian Luigi Beccaria, «l'elemento di originalità del libro è la sua lingua, l'italiano piemontizzato tipico di tornitori, fresatori, aggiustatori, elettricisti<sup>7</sup>». L'invenzione del linguaggio di Faussonne rappresenta una novità rispetto a quello adottato dagli stessi narratori piemontesi contemporanei, come Fenoglio e Pavese, che nelle loro opere avevano fornito prove di "piemontese illustre", di radice rurale; inoltre, il libro contiene una serie di termini tratti dai linguaggi settoriali (lingua di fabbrica, di azienda) con l'aggiunta di numerosi esempi di gergo furbesco cittadino. Con questo libro, come annota Beccaria, Levi non ci fornisce la traduzione del dialetto in italiano né «un italiano infetto di dialettismi inseriti a macchia qua e là», quanto un italiano pensato in dialetto, «la cui dialetticità è giocata, più che sul lessico e sulle locuzioni, sulla sintassi, [...] volutamente povera e ripetitiva, o, per influsso del dialetto, fortemente anacolutica».

Dal punto di vista tematico, *La chiave a stella* è imperniata sulla dignità e la soddisfazione del lavoro dell'uomo, in contraddizione con ciò che il lavoro coatto rappresentava ad Auschwitz, ossia una orrenda parodia dell'atto lavorativo stesso, senza scopo né senso alcuno. Levi intende così restituire al lavoro il suo senso umano,

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>7</sup> BELPOLITI, M., *Primo Levi*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 43.

vale a dire quei connotati di dignità professionale e di fatica che rendono veramente liberi: d'altronde, come afferma lo stesso Levi,

Se si escludono istanti prodigiosi e singoli che il destino ci può donare, l'amare il proprio lavoro (che purtroppo è privilegio di pochi) costituisce la migliore approssimazione concreta alla felicità sulla terra: ma questa è una verità che non molti conoscono<sup>8</sup>.

Questa caratteristica è inscritta nel nome stesso di Faussonne:

Lo sa qual è il mio nome di battesimo? Tino, come tanti altri: ma il mio Tino vuol dire Libertino. [...] Mio padre voleva chiamarmi libero perché voleva che io fossi libero. Non è che avesse delle idee politiche, lui di politica aveva solo l'idea di non fare la guerra perché aveva provato; per lui libero voleva dire di non lavorare sotto padrone<sup>9</sup>.

Libertino Faussonne è il campione del lavoro libero, che, come tema del romanzo, è reso a livello *figurale* nei termini di un'avventura dal sapore conradiano e odissiacco, di un'impresa prometeico-titanica di confronto tra l'abilità umana e le forze della natura e della materia. Da questo punto di vista, Faussonne incarna dunque l'*homo faber* che risolve problemi con la chiave a stella, ossia mediante un'operatività sapiente, creativa e gioiosa sulla materia. Su questo frangente si riscontra l'assonanza tra il mestiere di Faussonne e i due mestieri di Levi, vale a dire quello di chimico e di scrittore. Come testimoniato infatti dal capitolo *Tiresia*, l'atto creativo dell'uomo che interviene sulla materia è equiparato all'opera stessa del chimico, che vive il proprio mestiere come una sfida gioiosa lanciata dalle capacità umane alla natura. La chimica per Primo Levi è sempre un atto *positivo*, nel senso di *operativo* e *creativo*: è una chimica dal carattere vitalistico, demiurgico, magico nel suo senso di interazione e modificazione profonda della materia. Come l'atto del montatore di gru e ponti sospesi non è diverso da quello del chimico montatore di molecole, quest'ultimo, infine, non si disallinea dall'operazione dello scrittore, montatore di storie. E tutti e tre questi mestieri possono ricondurre l'uomo alla propria pienezza, alla condizione pura e ancestrale, ma sempre viva e attiva, di sapiente artigiano dell'esistente:

---

<sup>8</sup> LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021, pp. 78-79.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 79-80.

[...] tutti e tre i nostri mestieri, i due miei [di Levi] e il suo [di Faussonne], nei loro giorni buoni possono dare la pienezza. Il suo, e il mestiere di chimico che gli somiglia, perché insegnano a essere interi, a pensare con le mani e con tutto il corpo, a non arrendersi davanti alle giornate rovescie ed alle formule che non si capiscono, perché si capiscono poi per strada; ed insegnano infine a conoscere la materia ed a tenerle testa. Il mestiere di scrivere, perché concede (di rado: ma pure concede) qualche momento di creazione, come quando in un circuito spento ad un tratto passa corrente, ed allora una lampada si accende, o un indotto si muove<sup>10</sup>.

L'intreccio del lavoro del libero montatore col mestiere di chimico e scrittore si realizza nella capacità di dare senso all'esperienza umana, sempre mediante un atto operativo-creativo. La letteratura dal canto suo fa tesoro delle esperienze vissute, e così il mestiere del montatore di storie si fa raccolta di testimonianze e adempie alla doppia natura dell'atto lavorativo, ben esemplificata dalla narrazione di Faussonne: il piacere del lavorare e del raccontare il proprio lavoro:

Eh no: tutto non le posso dire. O che le dico il paese, o che le racconto il fatto: io però, se fossi in lei, sceglierei il fatto, perché è un bel fatto. Lei poi, se proprio lo vuole raccontare, ci lavora sopra, lo rettifica, lo smeriglia, toglie le bavature, gli dà un po' di bombé e tira fuori una storia; e di storie, ben che sono più giovane di lei, me ne sono capitate diverse<sup>11</sup>.

Il racconto di Faussonne si configura infatti come la raccolta di una testimonianza da parte di Levi: come ricorda Niccolò Scaffai, «Levi stesso o piuttosto una sua “maschera fittiva” assume il ruolo d'interlocutore, narratore in seconda e soprattutto “costruttore” del romanzo sulla base dei materiali narrativi grezzi che Faussonne gli affida<sup>12</sup>». In questo contesto, Levi, o meglio il personaggio in cui l'autore si identifica, assume la funzione di coscienza narrativa, con l'obiettivo di dare una forma ai racconti di Faussonne, di organizzarne l'andamento non per falsarne il contenuto ma al contrario per farlo aderire meglio all'esperienza e renderne più efficace la trasmissione. La testimonianza complica i ruoli dell'interlocutore Levi, che è innanzitutto narratore dell'incontro con Faussonne e trascrittore dei racconti dell'operaio, ma è anche, proprio in quest'ultima operazione, ascoltatore e depositario dell'esperienza che gli viene

---

<sup>10</sup> LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021, p. 51.

<sup>11</sup> LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021, p. 3.

<sup>12</sup> Cfr. Niccolò Scaffai, *La chiave a stella*, in CAVAGLION, A., a cura di, *Primo Levi*, Carocci editore, Roma, 2023, p. 137.

narrata in forma di testimonianza. Vi sarebbero insomma due narratori e due testimoni, Faussone e Levi, laddove quest'ultimo è soprattutto testimone della storia del primo, ma ad un certo punto egli stesso si apre anche al racconto in prima persona delle proprie disavventure. A questo punto è utile ricordare ciò che notava Daniele Del Giudice nell'*Introduzione alle Opere complete* di Primo Levi:

Questo libro, di epica del lavoro, dei lavori, diversi e paradossalmente contigui, di “simulata testimonianza”, è in realtà un dialogo intimo di Levi con Levi sdoppiato nella finzione del testimone narratore e del testimone ascoltatore, un libro in cui prende decisioni, trae le fila del suo lavoro di narratore-testimone-chimico, accetta fino in fondo il proprio destino, la propria scelta<sup>13</sup>.

Levi non è meramente testimone narratore e testimone ascoltatore, anzi, egli compie un tentativo di guardarsi da fuori per interposta persona, cioè attraverso Faussone: «anche lui è in parte un “doppio” dell'autore, in parte un suo erede/figlio/discepolo<sup>14</sup>».

Non solo dunque l'identità di Levi si complica, ma anche il suo rapporto con Faussone, a tal punto da diventare uno specchio dell'autore/narratore dell'opera nel capitolo – chiave per la nostra trattazione – intitolato *Tiresia*.

La complessità della testimonianza pone infine un'ulteriore questione, riguardante la verità o la falsità di ciò che è narrato. Faussone rappresenta infatti un personaggio totalmente inventato, di *fiction*, e così *La chiave a stella* stessa è rubricata. Eppure questa è impostata come una sorta di resoconto autobiografico di un incontro avvenuto, tra l'altro con l'ulteriore complicazione derivante dal fatto che di operai proprio come Faussone Levi ne aveva incontrati a Togliatti e si era intrattenuto con loro. In altri termini, si tratta di una serie di racconti testimoniali, da un lato certo ben diversi dalle precedenti narrazioni in prima persona su Auschwitz, dall'altro dotati di una impalcatura in qualche modo autobiografica ma innestata su una base *finzionale*, con un protagonista, Faussone, quasi del tutto frutto di invenzione.

Questo apre a una serie di interrogativi, circa lo statuto finzionale del testo, ovvero sulla compresenza di verità e finzione in un'opera dai tratti particolari come *La chiave a stella*.

---

<sup>13</sup> DEL GIUDICE, D., *Introduzione*, in LEVI, P., *Opere complete*, I, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018.

<sup>14</sup> CAVAGLION, A., a cura di, *Primo Levi*, Carocci editore, Roma, 2023, p. 149.

## *Inquadramento del problema*

*La chiave a stella*, seguendo le parole di Primo Levi, costituisce un'opera diversa dalle precedenti: «Questa è un po' la mia opera prima: quando ho scritto gli altri libri, avevo un'altra professione, facevo il chimico. Ma da un anno e mezzo scrivo soltanto. *La chiave a stella* è il mio primo lavoro professionale, dunque<sup>15</sup>...». Qual è il carattere di novità di quest'opera? Certo Levi, come nota Philip Roth, non ha mai cessato di essere un chimico, e questa sua anima è ben saldata alla sua condizione tanto di sopravvissuto quanto di scrittore. In questo caso Levi è tuttavia libero dalla sua precedente professione e si sente in dovere di confrontarsi con un'opera “da scrittore”, ossia un'opera di fantasia. Lo stesso sentimento lo pervaderà prima della scrittura di *Se non ora, quando?*, che è l'opera più liberamente creativa dell'autore; per quanto riguarda *La chiave a stella* però ci troviamo di fronte a un'opera certamente d'invenzione, a partire dal protagonista Faussone, ma caratterizzata da un'impostazione molto vicina alla forma veridico-autobiografica delle precedenti opere, come ad esempio *Il sistema periodico*. A questo punto appare interessante ripercorrere le parole di una domanda posta a Levi da Philip Roth a proposito di *Se non ora, quando?*:

*Se non ora, quando?* è diverso da tutto ciò che ho letto di tuo. Pur essendo puntualmente tratto da eventi storici, il libro è presentato come un puro racconto picaresco delle avventure di un piccolo gruppo di partigiani [...]. Gli altri tuoi libri hanno forse trame meno “fantasiose”, ma mi hanno colpito per una maggiore fantasia sul piano tecnico. L'impulso creativo che sta alle spalle di *Se non ora, quando?* dà l'impressione di essere più limitato, più parziale – e quindi meno libero per lo scrittore – di quelli che hanno dato vita alle opere autobiografiche<sup>16</sup>.

Levi risponde che è stato liberatorio e che ha avuto l'impressione che i suoi personaggi fossero vivi, gli stessero intorno, e gli suggerissero loro stessi le loro avventure e i loro dialoghi. Eppure anche per questo libro Levi si appoggia a una solida base documentaria, quindi non tutto è frutto di invenzione. Ci si trova ora di fronte ad una ambiguità, che è tra l'altro la cifra della composizione leviana, ovvero che le

---

<sup>15</sup> Dalla Nota introduttiva a LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021.

<sup>16</sup> Dall'intervista a Primo Levi di Philip Roth.

opere di Levi più scopertamente autobiografiche rechino in sé elementi di fantasia, o meglio di *finzionalità*, mentre le sue opere in un certo qual modo più inventive poggino invece su una struttura veridica o documentaria. A metà strada si trova per certi versi *La chiave a stella*, la quale rappresenta un insieme di racconti frutto di invenzione, ma raccolti in prima persona come testimonianza da parte proprio di Levi personaggio. È come se per la sua “opera prima” da ex chimico, Primo Levi non avesse ancora tagliato i ponti con la sua personale inclinazione ad essere chimico in ogni situazione – anche nell’estremo di Auschwitz – e che la sua scrittura rispecchi questa sua condizione, benché più aperta all’invenzione rispetto ai pochi racconti inventati presenti nel ben più largamente autobiografico *Sistema periodico*.

Questa trattazione mira a cogliere questa particolare ambiguità a livello dei personaggi, a partire da quel Libertino Faussonne che è quasi del tutto frutto di invenzione ma simula a tal punto la realtà da far dubitare se Levi lo abbia veramente incontrato o meno. A questo proposito Levi stesso dice:

[Gli altri] scrittori hanno sentito la necessità di costruirsi un altro io in cui calarsi: un personaggio totalmente esterno, altro da sé, a cui affidare un linguaggio diverso affinché possa raccontare, al posto e invece dell’autore, un vivere diverso. [...] Volevo mettere me stesso alla prova, e creare un personaggio a tre dimensioni, in carne ed ossa, talmente credibile da ingannare il lettore facendogli credere che Tino Faussonne esiste veramente [...] cosa che non avevo mai tentata nei miei libri precedenti.

Scrivendo, mi sono accorto con stupore che l’impresa non era poi tanto difficile: per trovare il mio uomo, a cui delegare il racconto, non ho dovuto andare lontano. Mi è bastato rivisitare l’esperienza del lavoro tecnico, quale io stesso l’ho vissuta per quasi trent’anni, e quale è vissuta da innumerevoli uomini-fabbricanti del nostro tempo, e da questi innumerevoli distillarne uno tipico ed essenziale<sup>17</sup>.

Tino Faussonne non è esistito veramente, anche se per tratteggiarlo Levi attinge comunque da incontri realmente vissuti; eppure appare vivo e vigile quanto un personaggio veramente esistito.

Questo è frutto del precipuo modo leviano di operare la scrittura. Secondo Levi *creare* si oppone a *trovare*, ma l’*inventio* propria dello scrittore «sembra introdurre una

---

<sup>17</sup> Dall’intervista «...Scienza, tecnica e tecnologia possono costituire una ricca miniera di “materia prima” per chi intenda scrivere...» in «Uomini e libri», XV, gennaio-febbraio 1979, n. 72, in LEVI, P., *Opere complete*, III, “*Conversazioni, interviste, dichiarazioni*”, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018, pp. 125-126.

possibilità mediana, o meglio complessa»: l'autore, attraverso l'operazione inventiva del narratore può inserirsi tra il racconto a presa diretta e la totale finzione. L'invenzione, da questo punto di vista, è assimilabile alla creazione, ma non è mai creazione dal nulla. Levi racconta che il suo lavoro letterario è stato un progressivo avvicinamento all'invenzione letteraria: *Il sistema periodico* e *La chiave a stella* sono lo stadio della scrittura leviana in cui l'invenzione prende sempre maggiore spazio, fino ad arrivare a *Se non ora, quando?*, il suo primo "romanzo", completamente fondato sull'invenzione (anche se è vero il contrario, dato che questo "romanzo" si fonda su solide basi documentarie). Levi inventa perché riscopre ciò che c'è già, perché reperisce. In Levi, nota Belpoliti, «c'è una solida struttura retorica [*inventio*] che si rivolge ai depositi della memoria e dell'esperienza e a quelli della competenza linguistica e lessicale<sup>18</sup>». Secondo Belpoliti, Levi è uno scrittore d'occasione, capace cioè di saper cogliere l'occasione – da scrittore come da scienziato intuitivo e scopritore –, ma al contempo, si badi, non c'è libro o racconto che non nasca da un'occasione offerta da un'esperienza personale, da un racconto fatto da altri, da una lettura o da una fantasia nata spontaneamente nella sua mente. Le occasioni sono le sue opere, o meglio queste sono frutto delle occasioni che l'autore sa cogliere, proprio come per il suo divenire scrittore, dato che è stata la circostanza di Auschwitz a dare questa qualifica al chimico Levi. Qui si pone il problema della testimonianza, ovvero il fatto che lo scrittore manipola la realtà usando finzioni. Invero Levi parte dall'esperienza e soprattutto adempie alla definizione di sé come scrittore inventando anzitutto se stesso come scrittore: l'autore è autore quando, come un attore, si identifica con la proiezione di sé mentre scrive. Questa è la prima finzione del racconto; in più Levi è diviso tra il testimone e lo scrittore di fiction, ma come disse Jorge Semprún, la verità essenziale dell'esperienza, anche quella del lager, è trasmissibile «solo attraverso la scrittura letteraria», «attraverso l'artificio dell'opera d'arte»: la letteratura è dunque una menzogna vera. Inoltre Levi è narratore scritto-parlato, non tanto parlato-scritto: la sua voce pare nascere dalla scrittura, o quantomeno sembra che in essa la scrittura sia un fatto preponderante, e questo dimostra la sua forte vocazione narrativa. La medietà di Levi tra testimonianza ed esperienza veridica da un lato e fiction dall'altro, è un fatto che si può ben comprendere attraverso l'operazione

---

<sup>18</sup> BELPOLITI, M., *Primo Levi*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 86.

specifica della letteratura: come nota infatti anche Giancarlo Alfano, il dato fattuale diviene esperienza solo passando attraverso l'operazione letteraria, ossia il filtro, il rimaneggiamento della letteratura.

Se da queste considerazioni si sposta il nostro focus sul piano dei personaggi – come intende fare questa trattazione – si noterà il particolare artificio per mezzo del quale Primo Levi *inventa* i propri. L'autore infatti non li crea mai di sana pianta ma attinge sempre a qualcosa di già dato:

I miei personaggi sono pochi, personaggi cartacei. I miei primi due libri non hanno personaggi, o per meglio dire sono persone, sono persone che ho riprodotto con un'impressione soggettiva di fotografarli. È chiaro che questo non avviene mai [...]

Nessun personaggio stampato su pagina è immune da una manomissione [...] si utilizzano frammenti di gente che si è incontrata. [...]

A mio parere è il risvolto più divertente, più esaltante del mestiere di scrivere questo, di questa facoltà magica: di prendere una persona esistente e trasformarla in personaggio, e l'altra di stendere le reti, pescare, cavarne fuori dei "frammenti", dei "frustoli", dei "pezzi" umani, combinarli assieme e farne un personaggio vivo. [...] far nascere qualcuno che prima non esisteva<sup>19</sup>.

I primi due libri di Levi, *Se questo è un uomo* (1947) e *La tregua* (1963), a detta dell'autore non avevano dunque personaggi, ma persone riprodotte fotograficamente. Levi tuttavia afferma che anche in questo caso siamo davanti a una finzione, ossia sia intervenuta una manomissione. La persona sarebbe equivalente a un personaggio totalmente inventato, poiché il personaggio non è mai fabbricato dal nulla, né è mai tale e quale alla persona reale. C'è una sorta di facoltà magica che interviene a metà strada a trasformare la persona esistente in un personaggio vivo e vitale, un'operazione simile al far nascere qualcuno che prima non esisteva e che si spiega con la particolare modalità di *inventio* leviana già descritta da Belpoliti. È dunque la manomissione, l'inserzione inventiva dell'autore a plasmare il personaggio, che è, nei particolari, un personaggio "di frustoli", secondo un'operazione quasi frankensteiniana.

Levi continua ancora dicendo che chi vuol fare una pura documentazione, i personaggi non ce li mette; ma lui i personaggi, nel modo che abbiamo sopra descritto,

---

<sup>19</sup> Intervista rilasciata a *V.I.P. (Very Important Piemontesi)* a cura di Bruno Gambarotta. In studio Primo Levi, Claudio Gorlier e Marinella Venegoni, 1981 (durata: 31'). Citata in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «*Esemplari umani*». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, p. 4.

li inserisce eccome, giacché la sua è un'opera di invenzione narrativa, dunque non del tutto coincidente con la stesura di un documento. Nella scrittura di Levi si apre a questo punto una dialettica tra la testimonianza e la fiction, tra la rappresentazione in presa diretta, da un lato, e l'arrotondamento finzionale dall'altro. Tra i primi due romanzi, in cui i personaggi sono assenti – eppure ci sono persone finzionalmente arrotondate – e *Se non ora, quando?*, romanzo della creazione *ex nihilo*, la prima opera inventata da scrittore di fiction, si situano *Il sistema periodico* e *La chiave a stella*: e se nel primo c'è una percentuale minore di racconti inventati, la seconda è il primo lavoro professionale da ex chimico, un'opera di invenzione, a partire dal suo personaggio, Faussonne, che Levi stesso definisce del tutto inventato: «[Nella *Chiave a stella*] mi sono prefisso di inventare un personaggio; ho di fatto utilizzato dei frammenti di persone che ho incontrato. Nella mia intenzione è del tutto costruito<sup>20</sup>». Faussonne rappresenta dunque il primo personaggio fittizio ad occupare una intera opera, prima del romanzo puramente finzionale *Se non ora, quando?*. L'invenzione certo non era una attività nuova a Levi, che l'aveva messa a frutto specialmente nei racconti brevi. Nascendo come scrittore-testimone, si direbbe che per Levi l'invenzione nasconda sempre una sorta di senso di colpa: è falsità, manomissione, al massimo capriccio; eppure, è un capriccio a lungo frequentato. Questo è riscontrabile pure sul piano dei personaggi, anche laddove l'opera abbia uno statuto prevalentemente veridico-testimoniale.

I personaggi di Levi sono al contempo opachi e trasparenti: al contempo non-referenziali e potenzialmente mimetici, pur essendo investiti di narrativa gettano un braccio verso la realtà, e la rappresentano con un grado di intensità maggiore. Così, se nei primi due romanzi c'è la creazione di personaggi *quasi* romanzeschi in un contesto di mimesi dominante, con le opere successive – tra cui *La chiave a stella* – c'è il problema della creazione di personaggi *quasi*, ma non del tutto, romanzeschi in testi in cui l'invenzione è predominante, laddove il “quasi romanzesco”, dapprima indica la convivenza dei due piani, mimetico e finzionale, con un dosaggio maggiore, ma non totale del primo; in seguito, con un dosaggio maggiore ma non totale del secondo, secondo una medesima procedura ma a caratteri invertiti. C'è dunque nelle opere di Levi un'oscillazione tra mimesi e illusione da un lato, e un rapporto tra natura

---

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

mimetica e natura tematica dei personaggi dall'altro. Il concetto di tematico designa infatti il personaggio come *vettore* di una domanda, di un significato di carattere generale, anche se di questo si tratterà più avanti. Mimesi e tema si fondono in questi personaggi (*La tregua*, *Il sistema periodico* e *La chiave a stella*) più che in ogni altra opera leviana, e tutti rappresentano un vettore tematico della storia, ma sempre in virtù della loro capacità mimetica, costituendo in tal modo dei personaggi “tondi”, cioè sorprendenti e convincenti, ma soprattutto vivi.

Da questo punto di vista, della coesistenza cioè tra piano mimetico e piano finzionale, si cercherà di analizzare *La chiave a stella*, a partire dal racconto *Tiresia*, inteso come un crocevia che rappresenta un punto d'osservazione privilegiato per comprendere i meccanismi di funzionamento della macchina della scrittura leviana attraverso la costruzione dei personaggi. Si cercherà tuttavia *in primis* di chiarire lo statuto dell'opera nella sua ibridazione tra *mimesis* e fiction.

### *La finzionalità nella Chiave a stella*

Francesco Orlando, nella sua prefazione a *Il demone della teoria* di Antoine Compagnon, scriveva che la scuola francese, memore dell'entusiastica ventata strutturalista, ancora oggi fatica a riconoscere che la letteratura parli della realtà. A proposito dello statuto di finzionalità delle opere letterarie, ci parla l'opera *Fiction e non fiction* curata da Riccardo Castellana, che attraversa la nozione di fiction fino ad approdare alle sue forme più recenti e alla non fiction. Castellana parte da un assunto molto intuitivo, cioè per comprendere la finzione narrativa la paragona ai giochi di ruolo della nostra infanzia, al “far finta” (*make believe*). Parlare di fiction conduce a confrontarsi con le nozioni di falso, vero o reale. Come ricorda Castellana, «scopo della fiction non è quello di farci credere che una proposizione sul mondo reale sia vera, e che quindi debba essere *creduta* tale, ma che una certa proposizione è *fittizia* e che quindi deve essere *immaginata*<sup>21</sup>». Si tratta di quella che Samuel Taylor Coleridge definiva *willing suspension of disbelief*, ossia “sospensione volontaria dell'incredulità”: in altre parole mettere tra parentesi i dubbi che ci accompagnano

---

<sup>21</sup> CASTELLANA, R., a cura di, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci editore, Roma, 2021, p. 16.

nella conoscenza del mondo reale e accettare temporaneamente di credere a ciò che stiamo leggendo. All'inizio dell'opera avviene insomma una sorta di patto tra autore e lettore, un patto narrativo, per cui, anche se sappiamo che di verità si può parlare solo in rapporto al mondo reale, si accetta come vero un discorso *narrativo* sul mondo, laddove la sua verità e la sua mancata falsità stanno proprio nella condizione narrativa e cioè immaginifica, per cui tale discorso è innervato di figure narrative vere nella storia e significanti nell'immaginario dell'uomo. Come si potrebbe affermare d'altro canto che un libro come la Bibbia o la *Commedia* dantesca sia menzognero o fasullo? La loro verità sta nell'accettazione della validità delle loro figure quali appartenenti a un immaginario condiviso di lettori. Si tratta, se si vuole, anche di un atteggiamento mentale: continua infatti Castellana:

La fiction [...] non dà vita a un mondo possibile, ma piuttosto stimola in noi uno stato, una postura o una disposizione particolare a immedesimarci in una storia, della quale non siamo semplici spettatori ma attori coinvolti in prima persona, dal punto di vista cognitivo ed emozionale<sup>22</sup>.

È l'atteggiamento mentale del lettore che si dispone a mettere in sospenso la sua incredulità e ad abbandonarsi al mondo della storia che legge. Certamente la letteratura può anche parlare della realtà, può cioè essere *mimetica*, ma non ha uno statuto esclusivamente documentario, vale a dire che parla del mondo che ci circonda o della storia attraverso i propri specifici mezzi, ossia adottando, a quozienti variabili, un tasso figurale, una certa cifra *immaginifica*, cioè di immagini, che non è poi altro che la nervatura tematica delle opere letterarie.

Quando ci troviamo di fronte ad un'opera come *La chiave a stella*, entrano in gioco tanto il piano della *mimesis* quanto quello della fiction. Questo romanzo è anzitutto una narrazione in prima persona, in cui cioè il narratore è omodiegetico, ed è infatti presente nelle vesti del personaggio Levi. Levi è dunque tanto l'autore quanto il narratore che come personaggio affianca l'altro narratore, Faussone. Chi dice "io" non è dunque propriamente l'autore, ma il narratore autodiegetico. Da un punto di vista strettamente testuale, dice Castellana, la finzione autobiografica sarebbe certo indistinguibile da una vera autobiografia o da un vero memoriale, ma è la dissociazione

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

tra personaggio e narratore a generare l'effetto di finzione: così infatti si può individuare «il minimo comune denominatore di ogni testo di finzione: [...] la possibilità di individuare un narratore la cui identità è ben distinta da quella della persona reale dell'autore<sup>23</sup>». Si può supporre che vi sia dunque uno scarto tra l'autore Levi e il personaggio Levi, per cui nella *Chiave a stella*, che è un romanzo d'invenzione, ci sarebbe anche un'ibridazione con la non fiction, mediante un avvicinamento all'autobiografia, che però è in qualche modo mascherata, deviata. Come infatti torneremo a dire più avanti nella trattazione, l'opera si configura come una testimonianza delle avventure di Faussone riportata da Levi, che nel dialogo con il montatore risulta alquanto reticente; ma quando è Faussone ad essere reticente, ecco che Levi può inserirsi nel quasi monologo del primo, e si rivela come presenza nella narrazione. Sostiene Cinelli, che per il restante tempo l'autore Levi si proietta allegoricamente in Faussone e nel chimico-narratore deviando così l'artificio autobiografico più svelatamente impiegato nei precedenti romanzi. Nella *Chiave a stella* Levi cambia dunque il regime narrativo, si apre alla fiction, ma lo fa rimanendo in qualche modo sempre presente come personaggio e rifrangendosi – e questo è chiaro nel paragone tra i mestieri dei due personaggi nel capitolo *Tiresia* – in Faussone. In questo modo il regime autobiografico principale, nella forma di un rendiconto testimoniale, secondo Cinelli, è *dislocato*, vale a dire che l'autobiografia è ancora impiegata ma in una forma dissimulata, quasi allegorica.

La forma della testimonianza, evidente nel reciproco raccontarsi dei due personaggi, avvicina inoltre *La chiave a stella* ai *novel* settecenteschi, tanto cari a Levi, specie quelli d'avventura. Sono quelle che Castellana definisce narrazioni pseudofattuali: resoconti di viaggio e aneddoti in cui il racconto è assimilato a una *relation*, cioè al resoconto di un testimone, e si qualifica come *true*, “vero”. Nel Settecento infatti le narrazioni sono precedute da un preambolo in cui si afferma con forza la veridicità di quanto narrato in seguito; nota Castellana:

È al costante bisogno di conquistarsi un credito che sono riconducibili stilemi ricorrenti; per esempio l'uso di etichette che rimandano a generi fattuali – come *history*, *account*, *relation* –, l'uso spesso

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 29.

pleonastico di coordinate cronologiche e toponomastica; la presenza anch'essa pleonastica di quantificazioni<sup>24</sup>.

Tra le tante formule fiorite in questa fase di transizione ne spicca anche un'altra:

*lo strange, therefore true*: l'idea, cioè, che un fatto sia vero proprio perché insolito, cosa che a rigor di logica viola il presupposto, valido allora come oggi, che la regolarità, la frequenza e la familiarità degli eventi siano garanzie di probabilità. La stranezza di un evento diventa, paradossalmente, una marca di credibilità: non avendo alcun interesse a passare per bugiardo, il relatore dimostra la sua devozione alla verità proprio esponendosi alle critiche, sfidando i pregiudizi di chi ha una ristretta conoscenza del mondo<sup>25</sup>.

Da questo punto di vista, la finzione è accettabile se fatta passare come una narrazione empirica, ossia affidabile e verificata, in cui sono comprese anche mistificazioni, che sono tali proprio perché appaiono radicate nell'esperienza. È in atto un meccanismo di eccessiva assicurazione di realtà, per cui l'eccesso di realtà stesso garantisce la finzionalità e la credibilità dell'opera da parte del lettore.

*La chiave a stella* conserva in sé tracce di questo passato, nella proposta di un racconto di avventure lavorative così vivido da apparire reale eppure frutto di invenzione, proprio come il protagonista dell'opera, Faussonne, un personaggio quasi del tutto romanzesco, partorito dalla mente di Levi ma assemblato con frustoli di persone realmente incontrate, e così veritiero da essere apparso reale. In questo modo l'opera si mantiene in bilico tra realtà e finzione, proprio a partire dai personaggi, come si vedrà nel prossimo capitolo.

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



## Tiresia: le rifrazioni di Levi

### *Il personaggio di Faussonne tra mimesi e finzione*

Conoscevo Faussonne da due o tre sere soltanto. Ci eravamo trovati per caso a mensa, alla mensa per gli stranieri di una fabbrica molto lontana a cui ero stato condotto dal mio mestiere di chimico delle vernici. Eravamo noi due i soli italiani; lui era lì da tre mesi, ma in quelle terre era già stato altre volte, e se la cavava benino con la lingua, in aggiunta alle quattro o cinque che già parlava, scorrettamente ma correntemente. È sui trentacinque anni, alto, secco, quasi calvo, abbronzato, sempre ben rasato. Ha una faccia seria, poco mobile e poco espressiva. Non è un gran raccontatore: è anzi piuttosto monotono, e tende alla diminuzione e all'ellissi come se temesse si apparire esagerato, ma spesso si lascia trascinare, ed allora esagera senza rendersene conto. Ha un vocabolario ridotto, e si esprime spesso attraverso luoghi comuni che forse gli sembrano arguti e nuovi; se chi ascolta non sorride, lui li ripete, come se avesse da fare con un tonto<sup>26</sup>.

Questa è la descrizione che Levi personaggio dà di Libertino Faussonne nell'incipit dell'opera: un uomo tutto sommato normale e un gran favellatore. Di operai come Faussonne Levi ne ha incontrati molti durante il suo viaggio in Russia, ma questo particolare operaio specializzato diventa un personaggio letterario. In un'intervista di Alfredo Cattabiani, all'autore viene chiesto se Faussonne esista realmente o sia invece un personaggio nato dalla sua fantasia. Levi risponde:

No, non esiste realmente. È un condensato di trent'anni di incontri in fabbrica e per il mondo. [...] a poco a poco ho cominciato a distillare da quegli incontri il mio personaggio che si è arricchito anche di altri tratti che ho desunto da operai conosciuti prima e dopo quel viaggio in Unione Sovietica<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021, p. 3.

<sup>27</sup> Dall'intervista di Alfredo Cattabiani, *Quando un operaio specializzato diventa un personaggio letterario*, in LEVI, P., *Opere complete*, III, "Conversazioni, interviste, dichiarazioni", a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018, p. 130.

Levi vuole mettere se stesso alla prova e creare un personaggio tridimensionale, ossia in carne ed ossa, tanto vero e vivido da ingannare il lettore che fosse vissuto veramente. E in effetti Fausstone non nasce proprio *ex nihilo*. Levi stesso nel susseguirsi delle interviste partirà con l'affermare che Fausstone non esista, fino ad approdare però, anche se forse ironicamente, a dire che un Fausstone era veramente esistito, addirittura dando prova di averne incontrato uno:

Ma certo, qualche settimana fa l'ho addirittura incontrato. In visita ad una scuola, durante una lezione delle Centocinquanta ore, un operaio, che in quella scuola si prepara per l'esame di terza media, è venuto a stringermi la mano e mi ha detto: «Mi chiamo Fausstone e non ci crederà, ma faccio il montatore meccanico». Era il mio personaggio: alto, serio, testardo, tenace, umano. Quello stesso che ho descritto nel mio libro era lì, davanti a me<sup>28</sup>!

Evidentemente questo accade *ex post*, ma di certo Levi avrà attinto dal proprio personale bacino di esperienze dei *frustoli* per comporre il personaggio di Fausstone. Eppure questo personaggio ha subito una letterarizzazione, ossia la sua conformazione è tale da farlo diventare un elemento conforme e attivo nel gioco narrativo. Da questo punto di vista, è interessante attingere al ragionamento che Martina Mengoni conduce sui modelli letterari<sup>29</sup>. La scrittura leviana è fortemente intessuta di letteratura, oltre che di esperienze reali, e questo è in qualche modo già evidente nella nota che Levi acclude alla conclusione della *Chiave a stella*. Si tratta della Nota che Joseph Conrad scrisse per *Tifone* e recita così:

...Naturalmente mi mancava il Capitano MacWhirr. Appena l'ho raffigurato, mi sono accorto che era l'uomo che faceva per me. Non voglio dire che io abbia mai visto il Capitano MacWhirr in carne ed ossa, o che io mi sia trovato in contatto con la sua pedanteria e la sua indomabilità. MacWhirr non è il frutto di un incontro di poche ore, o settimane, o mesi: è il prodotto di vent'anni di vita, della mia propria vita. L'invenzione cosciente ha avuto poco a che fare con lui. Se anche fosse vero che il Capitano MacWhirr non ha mai camminato o respirato su questa terra (il che, per conto mio, è estremamente difficile da credere), posso tuttavia assicurare ai lettori che egli è perfettamente autentico<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Dall'intervista di Lucia di Ricco, *Un uomo chiamato Fausstone, Ivi*, pp. 165-166.

<sup>29</sup> Cfr. Martina Mengoni, *Cavalieri d'industria. Giuseppe e MacWhirr*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 123-137.

<sup>30</sup> In LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021, p. 178.

L'ammirazione e il debito da parte di Levi nei confronti dell'opera di Joseph Conrad sono consistenti, e così anche per la creazione del personaggio di Faussone entra in gioco il rimando a un'operazione letteraria conradiana. Nella Nota Conrad afferma che il suo Capitano MacWhirr non è di questa terra, eppure è perfettamente autentico, ed è inoltre il prodotto di vent'anni della sua propria vita. Questo personaggio ha dunque avuto una lunga gestazione, per nascere poi nelle vesti di un prodotto attinto dalla vita, autentico, ma anche perfettamente letterario. MacWhirr è dal punto di vista della sua essenza, un simbiote, come del resto lo è Levi nella sua ibrida condizione riflessa nei mestieri di chimico e scrittore, ma come lo è anche Faussone. Quest'ultimo è infatti il prodotto di esperienze veramente vissute da Levi, ma è un personaggio che nasce dall'invenzione; ma è già stato mostrato come funziona l'invenzione, o meglio l'*inventio* leviana, e quindi non ci stupisce che Faussone sia un conglomerato di realtà e finzione, laddove questa accorpa l'apporto di modelli letterari precisi.

Martina Mengoni, prendendo in esame a vasto raggio l'opera di Levi, nota come vi siano, tra gli altri, due modelli portatori di un certo atteggiamento nei confronti della realtà e del mondo, ripresi da Levi proprio dai suoi autori preferiti: Giuseppe da Thomas Mann e MacWhirr da Conrad. Giuseppe rappresenta, secondo Mengoni, la funzione dell'eroe mitico, e caratterizza il tipo-Giuseppe, mentre MacWhirr esprime la funzione del capitano, e caratterizza il tipo-MacWhirr. Queste due tipologie sottostanno alla creazione di alcuni personaggi di Levi, e sono quindi centrali nella tessitura narrativa dell'autore. C'è infatti una serie di personaggi-Giuseppe che, modulati con intensità e sfumature morali differenti, costituiscono il nucleo dei protagonisti di *Se questo è un uomo*, ma sono presenti personaggi ricalcati su questo tipo anche nei *Sommersi e i salvati*. In questo senso, Pikolo, Henri, Alberto rappresentano tre declinazioni diverse di aspetti del Giuseppe di Thomas Mann, e potrebbero stare in una scala graduata, ma anche in un grafo ellittico o in un quadrato aristotelico dei personaggi-Giuseppe, purché al quarto vertice si aggiunga il personaggio-Primo Levi nel lager. Il personaggio di Alberto, poi, per idealizzazione ed eroismo, assomiglia al ritratto di Sandro del *Sistema periodico* – di cui si parlerà più avanti – (che è invero del tipo-MacWhirr), ed assieme costituiscono due personaggi modellati su due persone storiche che non sono sopravvissute alla guerra e al lager.

Levi ammette di aver modellato il personaggio di Libertino Faussonne su quello del Capitano MacWhirr di *Tifone*. Sandro, protagonista di *Ferro (Il sistema periodico)*, è il modello e predecessore del personaggio che diventerà Faussonne. Con lui, e con MacWhirr, condivide alcune caratteristiche fondamentali: è di poche parole, ha in sospetto i libri che insegnano il suo mestiere e ha letto Jack London. Un altro esempio di personaggio-MacWhirr è Enrico, co-protagonista del racconto *Idrogeno*, sempre nel *Sistema periodico*. I ritratti di MacWhirr sprigionano la potenza misteriosa del capitano abitudinario, calmo, pragmatico, mai brillante, che però ha scelto il mare e sa domare una tempesta. *Idrogeno*, per ammissione dello stesso Levi, è il racconto che dà il via alla creazione del *Sistema periodico*: è quando comincia a scrivere questo racconto che Levi sente infatti di aver iniziato il libro, di aver trovato una voce da cui e con cui dire “io”. Questo accade perché l’io emerge dalla contrapposizione con Enrico: Enrico, cioè, è il personaggio contrastivo attraverso cui l’io-Levi si presenta. Per opposizione ma soprattutto per affinità, questo accadrà anche con Faussonne, ma di questo si parlerà oltre.

Seguendo il ragionamento di Martina Mengoni, mettiamo assieme Giuseppe e MacWhirr. Entrambi rappresentano due opzioni differenti di atteggiarsi verso il mondo: Giuseppe sa uscire dalle avversità con l’immaginazione, ed è in grado di raccontare la propria storia; MacWhirr ne esce invece col pragmatismo. Levi usa questa coppia di personaggi maschili per costruire i suoi racconti, ne fa due poli opposti che non si toccano e che però costruiscono al loro interno una gamma di possibilità e di sfumature. Levi rappresenta uno dei due poli e così si mette in costante dialogo con l’altro personaggio-tipo. MacWhirr entra in scena quando Levi inizia a collaudare un altro filone della sua scrittura, ossia l’avventura, la montagna, la chimica e la tecnica. Mengoni si chiede se l’opposizione Giuseppe/MacWhirr possa meglio descrivere, e con più ricchezza, l’area finora definita del “centauro” e dell’“anfibia” Levi, o dello “scrittore homo faber”. Come risposta, nota che questi personaggi, vale a dire Faussonne, Sandro, Enrico e persino Leonardo di *Se questo è un uomo*, acquistano tutti senso solo nel loro incontro con il personaggio-Primo Levi, quello che dice “io”, quello che, come Giuseppe, ha potere di parola ed è quindi capace di costruire e narrare la storia. È l’io che ascolta, mette insieme e dà brio ai racconti di Faussonne; è l’io che

eterna il ritratto di Sandro; è l'io che si perde in discussioni filosofiche e vaneggia sogni romantici sulla chimica in contrasto con Enrico.

Giuseppe è una categoria più antica, ma comincia a *lavorare assieme* a quella di MacWhirr quando Levi fa uscire il racconto dal lager e la sua scrittura si spalanca sull'epica dei macro e micro-spazi. Levi fa così scontrare la sua vena autobiografica, il suo personaggio-io, con il personaggio puramente d'azione, quello ben piantato e senza brillantezza, ma in grado da solo di tirare fuori una nave da un tifone. Questa geometria è funzionale a svelare un desiderio che attraversa l'opera di Levi, o almeno quella scritta in prima persona: la perenne tensione dell'io tra la capacità di manipolazione verbale, che vive quasi come una frode, un'impostura, e la natura pacifica dei "fatti definiti, duri, esatti". Questa inquietudine spinge Levi a ricorrere alle due opzioni Giuseppe/MacWhirr, e d'altra parte sono questi modelli che contribuiscono a costruire la tensione senza mai risolverla. La potenza concreta e antiletteraria di MacWhirr può brillare perché in scena c'è anche Primo Levi-Giuseppe, l'io che seduce con le parole, che è forse il primo personaggio matrice in assoluto. Doppio però è anche Giuseppe: protagonista e critico, conoscitore e riconoscitore degli altri: Giuseppe, come dice Mengoni, sa smascherare i don Chisciotte e le Madame Bovary attorno a sé. Non legge la realtà come fosse letteratura, ma sa che la letteratura è realtà nella misura in cui i desideri e le spinte degli uomini attingono anche da essa.

Quei pochi scrittori decisivi per Levi (Thomas Mann e Joseph Conrad, Dante, Manzoni, Rabelais, Heine) gli servono per capire se stesso e orientare la propria voce, per tirare fuori un tono, una storia, e il modo in cui mettersi in scena: nel personaggio comprende se stesso, così come comprende lui attraverso sé. Ai personaggi, sia principali che secondari, e alla loro osservazione e interazione con il personaggio-io, è affidata tutta la forza del libro, e in questo doppio sguardo Levi può dire "io" attraverso Giuseppe.

Il personaggio di Faussonne accorpa dunque in sé sia le esperienze vissute da Levi sia la convergenza di modelli letterari, come quello del Capitano MacWhirr, che entrano in un'ottica dialettica con il personaggio-Levi, come vedremo anche in seguito. Per tornare invece al personaggio di Sandro del *Sistema periodico*, che con Faussonne aveva in comune l'aderenza al tipo-MacWhirr, vi sono ulteriori tratti

condivisi da evidenziare. Come Faussone, anche Sandro è frutto della convergenza di più traiettorie, ovvero, come scrive Roberta Mori, è uno stampo in cui Levi fa fondere una miscela di modelli letterari, ricordi personali e notizie storiche<sup>31</sup>. In un'intervista, Levi stesso sottolinea questa somiglianza: «[Faussone e Sandro] hanno molti punti in comune. Si somigliano moltissimo<sup>32</sup>»; e ancora, quando a Levi viene fatto notare che Faussone ha più o meno le stesse caratteristiche di Sandro, l'autore risponde: «Sì, è reale anche lui [Faussone], e si chiama esattamente così. La Sua è una considerazione giusta, ma non me n'ero mai accorto. Non è che siano fratelli, ma sono entrambi dei solitari, e questo rende il loro carattere tipicamente piemontese<sup>33</sup>». Invero questi due personaggi non sono del tutto affini, anzi sono in qualche modo opposti per quanto riguarda l'esito della loro conformazione. Per quanto infatti entrambi si compongano tanto di esperienze reali e modelli letterari, uno su tutti l'avventuriero MacWhirr, in Sandro, secondo Mori, le varie componenti in lui presenti si intrecciano indissolubilmente e lo rendono più letterario di quanto possa sembrare a una prima lettura e meno vicino all'identità biografica storicamente determinata di Sandro Delmastro. Eppure, Sandro, fra tutti i personaggi di Levi, è uno dei più memorabili perché è percepito immediatamente come vivo e complesso, dotato di spessore umano ed etico. Faussone, dal canto suo, sembra invece più reale e meno letterariamente costituito, e tuttavia è frutto di invenzione. Si torna ancora alla questione dell'*inventio* leviana, ossia alla mediazione in qualche modo letterario-narrativa che interviene nella creazione dei personaggi, anche laddove spicchino per la loro immediatezza. Ecco dunque che, pur agendo in maniera quasi identica nella costruzione di Sandro e Faussone, il primo è realmente esistito ma è letterariamente caricato e arrotondato a livello finzionale, il secondo invece è frutto di invenzione ma appare più vivido di un qualunque operaio realmente esistito. Sono in qualche modo l'uno all'opposto dell'altro, pur seguendo meccanismi di costruzione simili.

---

<sup>31</sup> Cfr. Roberta Mori, *Sandro / Sandro Delmastro: storia di un «ambigeno»*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 89-101.

<sup>32</sup> Intervista di Catherine Petitjean, *Primo Levi: tra scrittura e traduzione*, in LEVI, P., *Opere complete*, III, «Conversazioni, interviste, dichiarazioni», a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018, p. 907.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 908.

## *La vettorialità dei personaggi*

Mario Barenghi<sup>34</sup> evidenzia che i personaggi delle opere di Primo Levi, oltre che a una funzione referenziale cui una scrittura di testimonianza deve assolvere, rispondono, se considerati in una visione di sistema, anche a una funzione semiotica superiore, caratteristica, questa, che è propria di una scrittura prettamente letteraria e, nella fattispecie, narrativa. Nella costellazione dei personaggi leviani, i personaggi sono *vettori tematici*: muovono cioè l'azione a livello di significato (livello tematico), in un movimento generale che si caratterizza, di volta in volta, di una vettorialità morale, epica o epico-picaresca. A questo punto è necessaria una specificazione. I personaggi, tra cui anche Faussonne, si dividono tra una natura mimetica e una natura tematica, nella quale confluiscono i modelli letterari presi a riferimento. Il concetto di tematico, secondo Phelon, designa il personaggio come portatore di una domanda, di un significato. Questa speciale caratteristica è assunta dai personaggi a livello di *inventio*, ossia di costruzione tematica dell'opera da parte dell'autore. I personaggi, infatti, supportati dalla qualità letteraria dei loro modelli, assumono una caratura narrativa, e divengono assi portanti nella costruzione dell'opera a livello figurale, e dunque tematico. Il tema infatti si costituisce come lo svolgimento di un'immagine, una *figura* iniziale che funge da motore all'azione narrativa, con tutte le implicazioni e complicazioni a livello semantico che riesce a sollevare e a portare con sé. Da questo punto di vista, si può distinguere una vettorialità particolare dell'opera (morale, epica, etc.) che è tematica in senso non strutturale e designa il tono dell'opera, e una vettorialità tematica propria dei personaggi che agisce a livello di costruzione del testo. Perciò quello che si può chiamare, un po' sbrigativamente, il vettore epico, tiene insieme la dimensione mimetica e la dimensione tematica di personaggi come Sandro o Faussonne. Mimesi e tema si fondono dunque in questi personaggi (nella *Tregua*, nel *Sistema periodico* e nella *Chiave a stella*) più che in ogni altro nell'opera leviana, e tutti rappresentano un vettore tematico della storia, ma sempre in virtù della loro capacità mimetica, risultando in questo modo personaggi "tondi", capaci di sorprendere e convincere, ma soprattutto vivi. Nella realizzazione dei personaggi

---

<sup>34</sup> Cfr. Matteo Giancotti, *L'infanzia è morta ad Auschwitz. Ricomposizione del dittico Emilia-Hurbinek*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 28-36.

avviene pertanto una progressiva stratificazione di senso e di funzioni, tra cui appunto quella funzione complessa dei personaggi, che va di pari passo con la costruzione del senso del discorso, tanto che il personaggio può diventare un campione, un esemplare, un paradigma.

Faussone, da questo punto di vista, nella vettorialità epica generale della *Chiave a stella*, diviene portatore, a livello tematico, dell'istanza del lavoro libero e appagante, del lavoro ben fatto che è la capacità umana più creativa e nobilitante. Diviene quasi il paradigma del libero lavoratore che affida al suo mestiere la realizzazione di senso dell'opera umana, proprio come dall'altro lato cerca di fare, attraverso il suo duplice mestiere di chimico e scrittore, proprio Levi, in un modo molto affine a quello di Faussone. E di certo le affinità tra i due personaggi sono molte.

### *L'autoappresentazione leviana*

Il racconto *Tiresia* costituisce in qualche modo il punto di massimo contatto e incontro tra Levi e Faussone. Si tratta di un dialogo sui rispettivi mestieri. Ad attaccare è Faussone chiedendo a Levi se quelle storie da lui raccontate venissero poi anche da Levi scritte; questi risponde di non essere sazio di scrivere, «che scrivere era il mio secondo mestiere, e che stavo meditando, proprio in quei giorni, se non sarebbe stato più bello farlo diventare il mestiere primo o unico<sup>35</sup>». Faussone dice che certi giorni tutto va di traverso e che gli piacerebbe fare un altro lavoro, e questo gioco di confronto dei mestieri comincia a piacergli. Ciò che anzitutto lo accomuna a Levi è proprio il fatto di lavorare liberamente; dice infatti Faussone:

Il fatto è che di lavorare si parla tanto, ma quelli che ne parlano più forte sono proprio quelli che non hanno mai provato. Secondo me, il fatto dei nervi che saltano, al giorno d'oggi, capita un po' a tutti, scrittori o montatori o qualunque altro commercio. Lo sa a chi non capita? Agli uscieri e ai marcatempo, quelli delle linee di montaggio; perché in manicomio ci mandano gli altri<sup>36</sup>.

Il lavoro nelle catene di montaggio è percepito da Faussone come vuoto e ripetitivo. Il confronto tra i due continua e si assesta sul fatto che per sapere come sia un mestiere

---

<sup>35</sup> LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021, pp. 44-45.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 47.

è anzitutto necessario prima provarlo. Levi a questo punto non può resistere alla tentazione di raccontare al proprio interlocutore la storia di Tiresia. Il mito di Tiresia vuole che questo indovino cieco dovesse rispondere a una disputa sorta tra Giove e Giunone se i piaceri dell'amore e del sesso fossero più intensi per la donna o per l'uomo: Giove attribuiva il primato alle donne, e Giunone agli uomini. Accadde che Tiresia, trovando la strada sbarrata da due serpenti aggrovigliati, un maschio e una femmina, per toglierli di mezzo li colpisce col bastone, ed è così che si trovò lui stesso mutato di sesso. Pare che Tiresia sia rimasto donna per sette anni, e che anche come donna abbia fatto le sue prove, e che passato questo tempo abbia di nuovo incontrato i serpenti: conoscendo il trucco li toccò di nuovo col bastone e ritornò ad essere un uomo. Nell'arbitrato tra gli dei, Tiresia dà ragione a Giove, attirandosi tuttavia la collera di Giunone che infatti lo rende cieco.

Il mito di Tiresia è una tessera micronarrativa e figurale che permette a Levi di portare il confronto dei mestieri a un compimento, ossia alla loro identificazione. «Non vorrà venirmi a dire che Tiresia è lei?» chiede Faussone a Levi, il quale rimane sul vago, anche se poi tra sé ammette: «un po' Tiresia mi sentivo<sup>37</sup>», e ne spiega il motivo:

In tempi lontani anch'io mi ero imbattuto negli dèi in lite fra loro; anch'io avevo incontrato i serpenti sulla mia strada, e quell'incontro mi aveva fatto mutare condizione donandomi uno strano potere di parola: ma da allora, essendo un chimico per l'occhio del mondo, e sentendomi invece sangue di scrittore nelle vene, mi pareva di avere in corpo due anime, che sono troppe<sup>38</sup>.

Già Philip Roth, nella sua intervista a Primo Levi, aveva concluso che in Levi sono presenti due anime, anzi, in realtà è un'anima sola senza saldature: il sopravvissuto è indistinguibile dal chimico, così come da quest'ultimo è inseparabile lo scrittore. Chimica e scrittura sono simbiotiche in Levi, tanto che la stessa esperienza di Auschwitz, quell'orrore da cui è scaturito il potere di parola, è stata vissuta non solo con gli occhi, ma anche grazie al lavoro di chimico. Levi a tal proposito definisce se stesso "centauro" o "anfibia", insomma un ibrido tra l'essere uno scrittore e un chimico, tra la vocazione letteraria e l'amore sconfinato per la scienza.

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

Infine Levi giunge a definire i tre mestieri affini tra loro, perché in grado di soddisfare completamente l'essere umano:

Tutti e tre i nostri mestieri, i due miei e il suo, nei loro giorni buoni possono dare la pienezza. Il suo, e il mestiere di chimico che gli somiglia, perché insegnano a essere interi, a pensare con le mani e con tutto il corpo, a non arrendersi davanti alle giornate rovescie ed alle formule che non si capiscono, perché si capiscono poi per strada; ed insegnano infine a conoscere la materia ed a tenerle testa. Il mestiere di scrivere, perché concede (non di rado: ma pure concede) qualche momento di creazione, come quando in un circuito spento ad un tratto passa corrente, ed allora una lampada si accende, o un indotto si muove<sup>39</sup>.

Il mestiere del chimico come quello del libero montatore perpetuano la sfida dell'abilità creatrice dell'uomo contro la natura e la materia inerte, e concorrono a definire pienamente la dignità umana attraverso l'atto lavorativo. Il mestiere dello scrittore ne condivide la vena creativa, ed è anch'esso un atto di costruzione, di montaggio e smontaggio di storie, come molecole, che possa dare senso all'esperienza umana raccogliendola, narrandola e interpretandola.

Mentre per quasi tutta l'opera è Faussone a parlare, in questo racconto, è anche Levi a prendere parola. Quando cala uno, si innalza quindi l'altro, che si pone in confronto con il suo interlocutore appunto sui propri mestieri – per loro quasi un'essenza – attraverso la mediazione del mito di Tiresia. In questo confronto, emerge una profonda affinità che lega il personaggio-Levi al personaggio di Faussone, così diversi nell'atteggiamento ma simili sotto il profilo della vocazione lavorativa. Pare quasi che Faussone in questo caso sia il riflesso stesso di Levi, una sorta di *alter ego*: «[...] il suo tentativo di guardarsi da fuori, per l'interposta persona di Faussone: anche lui è in parte un “doppio” dell'autore, in parte un suo erede / figlio / discepolo<sup>40</sup>». C'è un'ulteriore figura in cui Levi si identifica, ed è quella dell'indovino Tiresia, dimidiato nella sua natura come Levi stesso avverte di sé, centauro, ibridato tra chimico e scrittore. Vi sono a questo punto due *rifrazioni* della persona di Levi, ma il cerchio non è ancora chiuso, poiché Levi è presente come autore e come personaggio. In quanto autore, ricorda Calvino, questa è la prima finzione in assoluto, cioè l'autore nel

---

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>40</sup> CAVAGLION, A., a cura di, *Primo Levi*, Carocci editore, Roma, 2023, p. 149.

momento della scrittura, della proiezione di sé scrivente. Quanto poi al Levi narratore e personaggio, la sua presenza ulteriore e speculare a quella dell'autore, dimostra il realizzarsi in *Tiresia* di un auto-rispecchiamento, di una meta-riflessione o dialogo intimo dell'autore con se stesso. Nota infatti Daniele Del Giudice:

Questo libro, di epica del lavoro, dei lavori, diversi e paradossalmente contigui, di “simulata testimonianza”, è in realtà un dialogo intimo di Levi con Levi sdoppiato nella finzione del testimone narratore e del testimone ascoltatore, un libro in cui prende decisioni, trae le fila del suo lavoro di narratore-testimone-chimico, accetta fino in fondo il proprio destino, la propria scelta. Tutto ciò ha inizio nel capitolo *Tiresia*<sup>41</sup> [...].

Levi autore riflette attraverso la narrazione – che in questo punto è altamente figurale col richiamo del mito di Tiresia – su se stesso, sulla propria condizione, e sul proprio lavoro. E in quanto personaggio Levi vive un doppio ruolo testimoniale: quello di reportage dei racconti di Faussone da un lato, e quello della loro trasmissione dall'altro. In *Tiresia* avviene una *rifrazione dei Levi*: è come se il lettore fosse davanti a un caleidoscopio che moltiplica in più spicchi di luce la persona di Levi. Levi si fa finzionale all'ennesima potenza: è infatti autore, narratore – e come tale doppio testimone –, personaggio *loquens*, rifranto nell'*alter ego* di Faussone e allegorizzato in Tiresia. *Tiresia* stesso è l'allegoria di Levi: una *figura* complessa in cui l'autore rivela se stesso sotto le spoglie della finzionalità, tuttavia presentandola in forma quasi autobiografica. Levi infatti si apre con Faussone ma anche col lettore stesso, e così facendo si accosta a una forma di racconto quasi veridico-autobiografico in seno tuttavia a un romanzo d'invenzione. L'allegoria è notata anche da Del Giudice:

Anche in questo caso Levi affida a una metafora mitologico-animale la sua propria condizione [...], dimidiata tra fare scientifico e fare letterario. Tiresia è un'altra incarnazione del Centauro, di Levi stesso diviso tra il mestiere primario del chimico e quello secondario di scrittore e “testimone”; ma sappiamo tutti che nel bellissimo racconto *Quaestio de Centauris*, in realtà il centauro, creatura anfibia dell'uomo e del cavallo, risulta alla fine migliore di entrambi, sommando in sé il meglio dell'uno e dell'altro. Centaura e anfibia è l'opera di Levi, come lo sono la sua intelligenza e la sua immaginazione<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> DEL GIUDICE, D., *Introduzione*, in LEVI, P., *Opere complete*, I, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018, p. XXXV.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. XXXVI.

Ed il luogo in cui questa natura anfibia viene narrata chiaramente è proprio *La chiave a stella*:

Ed è proprio nella *Chiave a stella* che questa saldatura viene narrata esplicitamente. Tema del libro è l'*opera* – metallica, chimica e letteraria –, l'opera del montatore Faussonne, l'opera del chimico Levi, l'opera del narratore Levi, poiché tre sono le figure in gioco: tema del libro sono il piacere e la fatica che le opere danno tutte, nell'ordine appunto del *lavoro ben fatto*, e nell'ordine della responsabilità<sup>43</sup>.

Tiresia è dunque il luogo delle moltiplicazioni di Levi, a partire proprio dal rapporto che il suo personaggio instaura con Faussonne. Si tratta di una dialettica tra poli opposti, come abbiamo visto, l'uno del tipo-Giuseppe e l'altro del tipo-MacWhirr, che origina una tensione tale da permettere l'emersione dell'uno o dell'altro in modo contrastivo. Su questo contrasto qualche spunto degno di nota proviene dal saggio di Giovanni Miglianti.

### *Il problema della testimonianza*

Secondo Giovanni Miglianti<sup>44</sup>, il dialogo tra il narratore Levi e Faussonne in generale nella *Chiave a stella* e in particolare in *Tiresia*, può essere letto come una riflessione metaletteraria sulla relazione tra autore e personaggio, a partire dalla figura della reticenza. Miglianti infatti individua a livello stilistico «una tensione costante che merita di essere analizzata fra pudore ed esibizionismo in Primo Levi, fra scrittura che riveste e scrittura che espone<sup>45</sup>», e si tratta di un paradosso che attraversa l'intera opera di Levi, con una particolare rilevanza sul piano dei personaggi. La “scrittura che riveste” consiste nell'operazione di rivestire un uomo di parole, mentre la “scrittura che espone” è regolata dal principio per cui scrivere è denudarsi. Continua Miglianti:

Nella produzione più segnatamente testimoniale, c'è un vero e proprio compromesso affettivo: da un lato, la scelta di raccontare vicende autobiografiche o, assai più frequentemente, biografiche implica una rinuncia (almeno parziale) al pudore proprio e altrui, perché la scrittura ripropone le offese e le

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Cfr. Giovanni Miglianti, «*Eh no: tutto non le posso dire*». *L'armatura di Faussonne e le pellicole di Levi*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «*Esemplari umani*». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 102-111.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 102.

umiliazioni subite nel Lager; dall'altro, sul piano della narrazione, Levi impiega una serie di figure retoriche – reticenza, understatement, eufemismo, ironia – che mirano a preservare (almeno in parte) il pudore e la dignità delle persone che trasforma in personaggi. Silenzi e reticenze costellano le opere di Levi [...], così come sono frequenti – non solo nella testimonianza della Shoah – i personaggi silenziosi o reticenti<sup>46</sup>.

Levi nella sua opera pesca dall'autobiografia ma riveste di letterarietà: questo in fede al meccanismo di una scrittura che riveste. Ma per quanto riguarda l'esposizione, il denudarsi, ecco che compaiono personaggi cosiddetti "silenziosi", che tuttavia sono tra i più eloquenti della sua produzione letteraria. Sono personaggi come Sandro del *Sistema periodico* e appunto Faussone della *Chiave a stella*. Sandro è presentato come "il taciturno", e anche *La chiave a stella* si apre all'insegna della reticenza: Faussone infatti dice: «Eh no, tutto non le posso dire. O che le dico il paese, o che le racconto il fatto: io però, se fossi in lei, sceglierei il fatto, perché è un bel fatto<sup>47</sup>». Miglianti intende appunto osservare la reticenza nel dialogo tra Levi e Faussone, presentandola come una figura chiave nella tensione fra pudore ed esibizionismo sottesa all'intera opera leviana. Si seguirà il ragionamento di Miglianti, cogliendo però in questa tensione tra locuzione e silenzio nell'opposizione tra Levi e Faussone, il rispettivo farsi presenti dei due personaggi, in particolare sotto l'aspetto della testimonianza.

Faussone è un personaggio di natura letteraria, anche se è un conglomerato perfettamente autentico di ciò che Levi ha sperimentato o ha incontrato oltre che letto o immaginato. Il montatore costituisce la rappresentazione di un tipo umano che l'autore ha conosciuto come fosse testimone di un'esperienza lavorativa cui l'opera, *La chiave a stella*, cerca di dare dignità letteraria. Il nocciolo del dialogo tra Levi e Faussone è proprio la *testimonianza*, che si esplica con la reticenza. Nelle opere più autobiografiche la reticenza protegge il pudore e la dignità delle persone trasformate in personaggi, perciò è necessario un rivestimento letterario, come nel caso del taciturno Sandro. Faussone, dal canto suo, è tuttavia un gran chiacchierone, tanto che a parlare è quasi sempre lui, mentre Levi ascolta e rimane testimone delle sue storie. Come funziona dunque la figura della reticenza nella *Chiave a stella* e in particolare in *Tiresia*? Si partirà anzitutto dall'assunto che l'atteggiamento di Levi in quest'opera

---

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 102-103.

<sup>47</sup> LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021, p. 3.

è differente da quelle autobiografiche, perché non c'è nessuno di veramente esistente di cui proteggere la riservatezza, dato che *La chiave a stella* è un'opera di finzione. Ma proprio per questo entrano in gioco il pudore e la reticenza, perché Levi sente gravare su di sé il dovere testimoniale delle opere precedenti, o comunque la vergogna di essere un puro scrittore di fiction, un "falsario" a detta sua. La reticenza è in qualche modo presente in Faussone che nonostante sia verboso, non dice tutto, ma è soprattutto chiara in Levi narratore, che quasi non dice parola, in un dialogo che è più tendente al monologo. Levi è testimone di ciò che Faussone racconta, esperienze del quale Faussone stesso è a sua volta testimone. Faussone dunque come Levi è narratore e testimone, ma c'è anche un livello ulteriore nel loro rapporto, che può spiegare il paradossale riserbo di un personaggio loquace come Faussone. Miglianti parla della stessa relazione che si instaura tra paziente e analista. La maggior parte del tempo è Faussone ad essere il paziente, con Levi che ascolta, ma la figura della reticenza diventa chiave quando finalmente è proprio Levi a prendere parola e a rovesciare i ruoli. Quando infatti Faussone cala l'armatura di riserbo, esce il Levi narratore, che tramite la figura di Tiresia parla di ciò che gli causa pudore, cioè l'aver una seconda pelle, il suo essere ibrido, il non essere né puro testimone di Auschwitz né puro chimico né puro scrittore. Noi sappiamo invero che la testimonianza fa certamente parte della scrittura, è vissuta da chimico *in primis*, e se è scritta lo è in modo autobiografico: non c'è spazio per una scrittura a tempo pieno come *novelist*, anche se questa è una realtà già coesistente in Levi. Ma con *La chiave a stella* Levi comincia un nuovo lavoro, quello di scrittore a tempo pieno, è ormai ex chimico, e vive il passaggio alla scrittura di fiction come un'impostura, un mescolamento della verità che finora aveva sempre detto nei suoi romanzi, con la falsità dell'invenzione narrativa. Di qui scaturisce la reticenza, che però funziona alternativamente a quella di Faussone: o meglio, le reticenze di Faussone permettono a Levi di prendere parola, di uscire dall'imbarazzo di essere uno scrittore di fiction, e in *Tiresia* di esporre i suoi dubbi sui propri mestieri.

L'apertura al dialogo di Levi e il rovesciamento dei ruoli con Faussone non è immediata, ma è *mediata* dalla figura di Tiresia, vale a dire dal racconto mitico. Levi non parla proprio di sé apertamente, ma lo fa con un tramite mitico, attraverso cioè la letteratura stessa. Miglianti a tal proposito recupera l'immagine di Levi chimico delle vernici e parla di "pellicole":

L'immagine del rivestire con una pellicola appartiene tanto al lessico specialistico delle vernici quanto al campo semantico del vestire (e dunque della tessitura e della narrazione), che insieme a quello della pelle (a un tempo confine e protezione dell'interiorità) intrattiene uno stretto rapporto col senso del pudore<sup>48</sup>.

Il Levi intenditore di vernici è proprio il Levi che sa rivestire il pudore di letterarietà. Per uscire infatti dalla zona di reticenza, per parlare di sé, Levi usa delle pellicole: la prima è proprio Faussone, suo *alter ego*; la seconda è il mito di Tiresia, un'immaginazione letteraria rapportata sia alla duplicità dei mestieri, sia anche all'esperienza del lager. Secondo Cinelli, entra qui in gioco l'allegoria, nei termini di una dissimulazione dell'autobiografia da parte di Levi, che si traduce tanto nell'ellissi quanto nella reticenza dell'espressione autobiografica diretta. Levi è in una fase di traghettamento della propria scrittura da un maggiore regime veridico-autobiografico a uno maggiormente finzionale, ma probabilmente ancora pesa il dovere della testimonianza. L'allegoria gli permette di parlare di sé attraverso un mascheramento; ed ecco che *La chiave a stella*, e in particolare il racconto *Tiresia*, diventano una riflessione metaletteraria attraverso la costruzione di un personaggio-doppio di Levi e allo stesso tempo l'autorappresentazione di Levi come narratore. C'è in qualche modo una moltiplicazione prospettica di Levi, un Levi elevato alla potenza che non cessa di parlare di sé. L'autobiografia in qualche modo sarebbe usata ancora ma subendo una dislocazione e venendo dissimulata nel regime dominante della fiction.

A non venire meno è l'intento testimoniale, l'essere un narratore testimone, che non è solo una funzione ma essa stessa una *finzione testimoniale*; nota infatti Del Giudice:

E alla finzione testimoniale si può ricondurre anche l'impianto de *La chiave a stella*, il lungo monologo di Faussone, mimesi di una narrazione orale messa in campo dall'eroe guascone del «lavoro ben fatto», narratore delle proprie imprese, testimone dell'opera metallica, che affida a Levi una liberatoria per il racconto a mano a mano che si dipana. E questi, ascoltatore degli eventi narrati, diventerà non diversamente testimone dialogante e garante del racconto: un Levi «vero», «autore-protagonista», vero nelle sue esperienze di narratore, e vero nelle decisioni, non poche, che in questo

---

<sup>48</sup> CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, p. 110.

libro prende, prima fra tutte quella di lasciare per sempre il lavoro di chimico e accettare in pieno il suo destino di scrittore<sup>49</sup>.

Levi si proietta finzionalmente come personaggio testimone delle esperienze di Faussone, e questo ribadisce come la testimonianza, ancora viva nell'opera leviana, sia impiegata come modo di elaborazione narrativa:

Occorrerà forse riflettere su questo pudore, su una certa diffidenza o prudenza di Levi nell'accettare la propria opera come "finzione" ancora sul finire degli anni Settanta, e dopo aver già pubblicato diverse raccolte di racconti d'argomento fantastico. Voglio qui solo indicare come la testimonianza, radice di necessità del racconto, modo di elaborazione narrativa di personaggi e fatti veri o simulazione di personaggi mai esistiti, sia *una* delle forme stabili nella narrazione di Levi, non la sola naturalmente<sup>50</sup>.

La condizione del testimone si riallaccia a quella del sopravvissuto, che risale nel tempo alla figura del vecchio marinaio di Coleridge che intrattiene gli invitati a un matrimonio con le proprie storie, o a quelle di altri uomini del mare raccontatori di storie come questo, come nota anche Del Giudice:

Questa condizione del narratore come sopravvissuto, precaria e ingombrante, non è senza predecessori, ovviamente, e Levi stesso, col tempo, troverà nell'*Ancient Mariner*, il vecchio marinaio della *Ballata* di Coleridge, un suo riferimento<sup>51</sup>.

In questo capitolo si è dunque dimostrato come la finzionalizzazione del narratore Levi e la creazione di un suo alter ego, il personaggio di Faussone, siano pellicole di Levi stesso, e rientrino in un'operazione di dissimulazione autobiografica attraverso i personaggi. Da questo punto di vista, il personaggio di Faussone quanto la natura della *Chiave a stella* nel suo complesso, si rivelano ambigui, o meglio ibridi, a metà strada tra finzione e veridicità.

Faussone costituisce dunque un personaggio chiave nella descrizione dei meccanismi narrativi dell'opera leviana, sempre in bilico tra testimonianza e fiction, o anche in grado di mescolare entrambi gli statuti creando un'atmosfera narrativa

---

<sup>49</sup> DEL GIUDICE, D., *Introduzione*, in LEVI, P., *Opere complete*, I, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018, pp. XIV-XV.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. XV-XVI.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. X.

originale. Nel prossimo capitolo si indagheranno altri personaggi dell'opera di Levi, impiegandoli come fonti rivelatrici dei meccanismi della scrittura di questo autore.



## *A partire da Tiresia: una ricognizione dei personaggi leviani*

### *La parabola del personaggio nella letteratura*

Prima di cominciare una ricognizione di alcune tipologie di personaggio nell'opera di Levi, seguiamo la parabola che Arrigo Stara<sup>52</sup> disegna del personaggio dalle origini antiche fino all'avanzato Novecento. All'inizio della sua trattazione, Stara propone due definizioni di "personaggio" distanti tra loro nel tempo di circa di un secolo. Basandosi sul *Dictionnaire* di Emile Littré (1876), definisce personaggio come «personne fictive, homme ou femme, mise en action dans un ouvrage dramatique<sup>53</sup>», vale a dire come una persona fittizia, maschio o femmina, messa in azione in un'opera drammatica. Nota Stara che si tratta di una definizione che equipara i personaggi, intesi come stabili, evidenti, riconoscibili, e qualche volta identificabili, alle persone nel mondo reale, per mezzo di un nome e di un cognome. Senza grandi differenze, la voce corrispondente del moderno *Vocabolario* Treccani (1991) ci ricorda come la nozione di personaggio permetta di identificare «l'interlocutore di una composizione drammatica» e, per estensione, «ognuna delle persone che agiscono in un'opera narrativa, cinematografica, televisiva<sup>54</sup>». Una definizione chiara e perfettamente adeguata. Tuttavia, nota l'autore del saggio, vi sono delle difficoltà, la prima delle quali è che la definizione di personaggio non sopporta tagli, resiste a ogni distinzione troppo marcata di genere: «i personaggi si inseguono e ritornano attraverso romanzi e drammi, poemi cavallereschi e *romances*, componimenti poetici e raffigurazioni pittoriche, rendendo impossibile stabilire un ordine rigoroso delle loro comparse<sup>55</sup>».

---

<sup>52</sup> Cfr. STARA, A., *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Milano, 2004.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

La nozione di personaggio diventa sempre più complicata man mano che si comincia ad approfondire, a guardare ai casi concreti; questa complicazione aumenta addirittura sempre più se da un singolo elenco di personaggi, si prova a comparare diversi elenchi tra loro. Stara si chiede se sia possibile selezionare tutti e solo i personaggi di romanzo in base al loro particolare statuto di realtà. Tuttavia la denotazione, la referenzialità, non è un criterio sufficiente; né tantomeno la veridicità o la verosimiglianza. Infatti,

La nozione di personaggio di romanzo, da univoca quale ci era apparsa in un primo momento, sembra riaprire le porte a una sorprendente antropologia immaginaria, nella quale ritroviamo, muovendoci dal centro verso la periferia, esseri sempre più equivoci e indefinibili, mostruosi ibridi per metà uomini e per metà fantasmi<sup>56</sup>.

Bisognerebbe dunque distinguere tra personaggi completamente inventati e personaggi al contrario denotativi, o referenziali, o storici, che comunque stabiliscono un qualche rimando, individuale o collettivo con la realtà. Eppure, nota Stara, anche l'idea di distinguere tra personaggi referenziali e personaggi di invenzione, che sembrava potere fornire almeno un primo, indubitabile criterio di classificazione, ha finito con il complicare ulteriormente la nostra ricognizione. Nel tentativo di raggruppare i personaggi sotto un unico cappello, è necessario anzitutto constatare che non c'è nulla che possa consentirci di istituire l'insieme dei personaggi come *classe*. I personaggi delle diverse arti formano invece una *famiglia*, nel senso che condividono non un solo tratto presente dovunque, ma una serie di tratti, che compongono «una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda<sup>57</sup>», e che sono variamente distribuiti e possono alternativamente essere o non essere presenti, a seconda della natura dei mezzi di cui ciascuna delle arti si serve. I personaggi artistici possono così mantenere, a detta di Stara, una somiglianza di famiglia che permette di intuire l'unità del loro genere attraverso la modificazione delle varie specie, al di là delle differenze che li rendono fra loro profondamente diversi.

Procedendo nella sua ricognizione, Stara trova che, almeno in parte, il ricorso all'etimologia possa venire in aiuto. *Personaggio* è entrato nell'uso a partire dal

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 14.

francese *personnage*, dapprima, probabilmente verso il 1220-1230, nel senso di “persona assai rappresentativa e ragguardevole”, in parole povere un pezzo grosso; quindi, in quello di “persona che agisce o che è rappresentata in un’opera artistica”, significato le cui prime attestazioni risalgono, nella lingua italiana, all’incirca al Quattrocento. *Persona* era il termine latino per designare il personaggio, ma il passaggio ad indicare l’individuo in generale può essere spiegato riprendendo le parole di Marc Augé: quello definito dal concetto di persona è l’ambito di una «finzione legale» per cui la nozione di persona «definisce un personaggio la cui azione sul e nel mondo appare essenzialmente come una manifestazione di questo stesso mondo<sup>58</sup>». Anche la persona sarebbe insomma in origine un personaggio, il personaggio essenziale. *Personaggio* a questo punto vorrebbe raddoppiare il potere di questa finzione originale, consiste in un accrescimento simbolico della persona. Quel che è certo è che la nozione di “personaggio”, esattamente come quella di “persona”, ci parla di un mondo che è il mondo dell’uomo; ci parla del modo in cui l’uomo rappresenta il proprio mondo. Una nozione ancora antropomorfa, se vogliamo, ma in un senso estremamente più vasto: i personaggi permettono di parlare di un mondo, di un mondo che si difende dal caos.

La nozione di personaggio ha subito nel tempo il vaglio dei diversi scarti critici che si sono susseguiti, fatto che non ha causato altro che aumentare la confusione a riguardo, a tal punto che questa nozione è rimasta, secondo Todorov, «paradossalmente una delle più oscure della poetica». Arrigo Stara ci porge questo quadro generale:

Da una parte, insomma, l’idea di personaggio sembrava costringere non solo i lettori ingenui, ma anche quelli più avvertiti, a superare qualunque frontiera si volesse imporre a uno studio scientifico della letteratura, per interessarsi a un dato di realtà esterno a essa, quello appunto della persona o della psicologia del personaggio [...]. Dall’altro però, proprio a riguardo di una nozione così fortemente compromessa con l’antropomorfismo non poteva non farsi sentire anche l’esigenza opposta: quella, cioè, di una trattazione finalmente svincolata da esso, capace di analizzarla in termini di funzioni e costituenti, di livelli e di tratti, così come potevano venire evidenziati nei diversi codici letterari e artistici<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 18-19.

Da un lato dunque una parte di critica considera il personaggio un essere dotato di un suo antropomorfismo, una sua psicologia e ancorato alla realtà; dall'altro, esso non è altro che un segno, un espediente come altri nel gioco della narrazione, e non un'entità psicologica. Il personaggio si divide tra queste due anatomie; ma allora, perché non tenerle assieme, cercando una via mediana di soluzione? Questa strada è praticabile a partire dalla considerazione della *réalité duelle* del personaggio. Una scelta che si è diffusa negli ultimi anni è infatti quella di non cancellare, ma di tematizzare al contrario l'equivocità, l'indeterminatezza che la nozione di personaggio sembra fatalmente destinata a mantenere nel proprio statuto. «Le personnage demeure une notion au contenu flottant», ossia “nel personaggio dimora una nozione dal contenuto fluttuante, scrive ad esempio il teorico Vincent Jouve (1994): il personaggio avrebbe dunque uno statuto *flottant*, cioè equivoco, ambivalente, tra l'essere una *construction du texte* e un'*illusion de personne*. Stara a tal proposito, specifica ulteriormente queste ultime due definizioni:

Definiremo il primo *principio della natura segnica del personaggio*, vale a dire della sua *non referenzialità*; il secondo, *principio della natura illusionistica del personaggio*, ossia della sua *non arbitrarità*. Ciascuno di essi ci appare depositario di una verità, o meglio di una mezza verità (e di un mezzo errore) riguardo allo statuto del personaggio<sup>60</sup> [...].

Questi due principi sono contrari, ma non contraddittori e sono tenuti insieme dall'approccio teorico del *transparent criticism*, cioè la *critica della trasparenza*: un orientamento comune a quelle metodologie che, attraverso un uso prevalente del principio *illusionistico*, non si ritengono affatto impegnate a non oltrepassare la superficie opaca di quei gruppi di parole che sono i personaggi, così come delle figure dipinte o delle immagini riprodotte sullo schermo; ma accettano invece come dato sostanziale, inevitabile e in qualche modo fondante del proprio principio interpretativo l'idea che un lettore, uno spettatore, perfino un critico di professione, debba essere un individuo particolarmente disposto a lasciarsi ingannare dalla simulazione di realtà che questi uomini creati mettono in scena; un individuo che sceglie dunque di interessarsi alle opere prodotte dalle diverse arti attraverso una più o meno consapevole, secondo l'espressione di Coleridge, «sospensione dell'incredulità». Davanti ai personaggi,

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 23.

un'indagine di questa natura, non si dimostrerà allora particolarmente interessata ai segni, ai materiali, al codice che a essi ha dato forma, ma a quel potere di illusione di cui sembrano dotati, all'*homo sum* che propongono all'identificazione del pubblico.

La ricognizione di Arrigo Stara sulla nozione di personaggio risale dalle origini, vale a dire da due opere capitali della classicità greca, la *Repubblica* di Platone e la *Poetica* di Aristotele. Il tema centrale che Platone si trova ad affrontare è quello della *mimesis*, del contagio imitativo che emana dalle opere poetiche, dalle immagini create dalla poesia e dall'arte, la cui natura viene da lui approfondita in maniera radicale in alcuni libri della *Repubblica*. Il ragionamento ci conduce all'interno dell'antropologia platonica: l'anima di ogni uomo è duplice, governata da spinte opposte, da due elementi in contrasto tra loro: al primo di essi, l'elemento razionale, quello che calcola, misura e pesa, se ne oppone un secondo, irrazionale, un carattere irritabile e vario, che è precisamente quello sopra il quale si fonda il versante mimetico della poesia. Il poeta in quanto *mimetès*, "imitatore", è colui che, secondo Platone, «risveglia e alimenta questo elemento dell'anima; e, dandogli vigore, rovina l'elemento razionale<sup>61</sup>». La poesia infatti fomenta e nutre quell'elemento irrazionale che, nell'educazione dei giovani, bisognerà al contrario tentare di disseccare, poiché devono essere educati a essere individui interamente razionali. Mentre la poesia in quanto *mimesis* produrrebbe su di essi l'effetto opposto: gli farebbe scoprire, custodita dentro di loro, un'intera molteplicità di esistenze possibili, una rivelazione che li allontanerebbe per sempre dalla ricerca dell'unica verità della propria natura. Il tema del contagio cui espone la *mimesis*, anticipato nello *Ione*, nella *Repubblica* viene ora riproposto da Platone con assoluta chiarezza: i giovani andranno difesi contro quelle identificazioni, veicolate dai personaggi, che potrebbero snaturarli, spingendoli a sperimentare in se stessi modi di esistenza degradanti o pericolosi. Per tutto questo ordine di considerazioni, la poesia in quanto *mimesis* viene bandita dallo stato ideale.

La richiesta di una giustificazione teorica del discorso poetico, sulla quale si chiudeva la *Repubblica*, viene ripresa e riceve una risposta nella *Poetica* aristotelica. In quest'opera la paura per le identificazioni alienanti prodotte dall'arte è attenuata, fino quasi a scomparire. Per Aristotele infatti tutte «le sue prime conoscenze l'uomo le acquista per via di imitazione»; l'imitare è «un istinto di natura, comune a tutti gli

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 38.

uomini fino alla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato all'imitazione<sup>62</sup>». Per Aristotele, la chiave del riscatto della poesia doveva essere il concetto, anch'esso illusionistico, di *catarsis*: per il quale la rappresentazione artistica andava considerata come il luogo deputato in cui le passioni più forti, il terrore, *phòbos*, e la pietà, *èleos*, venivano evocate negli spettatori non già nella loro potenza distruttiva, ma in una misura più debole, attenuata, omeopatica, che avrebbe consentito loro, una volta ritornati alla vita reale, di tenersene al riparo e di divenirne anzi, almeno in parte, immuni. Secondo il filosofo, fra gli spettatori e i caratteri tragici che comparivano sulla scena, rimaneva comunque una *distanza*: una sorta di grande negazione preliminare che costituiva il significato stesso dell'arte, e che avrebbe permesso loro di provare piacere per quelle identificazioni, anche le più pericolose e regressive, senza esserne però completamente dominati. Il pubblico pertanto non sarebbe stato contagiato, ma al contrario almeno in parte *purificato*, in una sorta di grande rituale esorcistico collettivo. Per quanto riguarda la *mimesis*, con Aristotele si passa dunque dal contagio imitativo, che suscitava emozioni basse e pericolose dell'anima umana in Platone, a una compartecipazione a distanza di natura catartica. Le emozioni erano partecipate dal pubblico, che tuttavia non si immedesimava completamente e non era sopraffatto dalle stesse.

Aristotele ora colloca la *mimesis* sul piano dell'imitazione di un'azione, e la forma massima della sua espressione è la tragedia (*mimesis praxeos*). L'archeologia della nozione di personaggio prende forma proprio con Aristotele, riflettendo principalmente sulla natura del personaggio della scena drammatica. Un personaggio può dirsi riuscito quando permette al drammaturgo di attraversare con successo tutte le stazioni di una favola complessa e di mettere in scena l'azione, il movimento tragico per eccellenza, la *metabolè*, ossia il passaggio dalla felicità all'infelicità, dall'ignoranza alla consapevolezza del proprio destino, che si rivelerà soltanto alla fine dell'opera: come accade, ad esempio, al personaggio di Edipo nell'*Edipo re* di Sofocle, per Aristotele una delle tragedie più perfette. Il personaggio migliore è quello che porta con sé una rete di legami, un "romanzo familiare" già scritto: è da esso, non dalla psicologia o dall'intelligenza del personaggio, che l'autore dovrà trarre le peripezie, i

---

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 42-43.

riconoscimenti, il senso della favola complessa che ha scelto di rappresentare. I personaggi dovranno dunque essere, secondo Aristotele, nobili, appropriati, conformi alla tradizione e coerenti. Nell'opera di Aristotele il referenzialismo nella messa in scena dei caratteri, vale a dire la loro dipendenza dalla realtà concreta della persona che si vuole rappresentare, è già completamente sconfitto: coerenza e verosimiglianza devono essere intese come regole di costruzione proprie di un campo, quello della tradizione mitica, che con il passare dei secoli andrà a costituire il nucleo stesso di quanto ancora oggi chiamiamo letteratura.

Secondo Aristotele, la caratterizzazione di un personaggio è finalizzata all'azione, ad aumentare il suo potere di convinzione, secondo l'assunto per cui diverse azioni etiche conseguono ai diversi caratteri. È con la raccolta dei *Caratteri* di Teofrasto che si va verso la costituzione di un repertorio di personaggi fissi e tradizionali, in una parola "tipici". Proseguendo nella classicità, un altro punto importante viene segnato in ambito latino con l'*Ars poetica* di Orazio: il concetto di verosimiglianza si mescola ora a quello di tipico, in conformità al repertorio di caratteri tradizionali, e il personaggio comincia a stabilizzarsi. Nel trattato più tardo *Del sublime* di Longino o dello Pseudo-Longino, il personaggio è al centro del forte effetto di illusione che un'opera d'arte deve suscitare. Il pubblico sarà fatalmente trascinato «verso quel che colpisce mediante l'immagine, in modo che gli elementi concreti, inondati dalla sua luce, vengono relegati nell'ombra<sup>63</sup>». La violenza dei sentimenti non può essere resa attraverso una narrazione indiretta, bensì gli eroi e le loro passioni hanno bisogno di prendere corpo, di trasformarsi in immagini nella mente degli spettatori. Per Longino, il mimetico ha un potere di fascinazione analogo a quello che gli era stato riconosciuto da Platone; questo potere però, come nella *Poetica* di Aristotele, è da lui investito di un credito assolutamente positivo, che glielo fa ritenere il veicolo principale dello stile sublime, lo strumento del genio e dell'eccellenza. La sua capacità di seduzione, la natura corporea delle immagini che evoca, cattura lo spettatore o l'ascoltatore con una forza impossibile da controllare.

La nozione di personaggio subisce un rivolgimento radicale a partire dalla Bibbia, come ha notato anche Auerbach. Nel racconto biblico avviene infatti una mescolanza degli stili tra biblico e classico, e le precedenti assunzioni si fondono e trasmutano

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 64.

all'insegna di un *realismo creaturale*: nasce una nuova specie di personaggio, dotato di una «maggiore profondità di tempo, di destino, di coscienza» e che ha pensieri e sensazioni «molto più complessi e intricati<sup>64</sup>». *Ethos* e *dianoia*, in senso nuovo – cristiano –, diventano più importanti nella caratterizzazione del personaggio, fino ad un vero e proprio scavo interiore, con l'approdo culminante nelle *Confessioni*, in cui Agostino farà di sé il proprio personaggio.

Terminata questa archeologia del concetto di personaggio, Arrigo Stara rivolge il proprio sguardo alla modernità, prendendo a modello di personaggio uno su tutti, Don Chisciotte. Dall'autore Don Chisciotte è definito “prospettico”: infatti tramite lui c'è un'infiltrazione di una dose di realtà nell'universo illusionistico della letteratura; è il mondo della realtà quotidiana che preme alle spalle di quello, ormai in crisi, delle finzioni cavalleresche, fino a renderle fatalmente instabili, traballanti, e in breve del tutto impossibili. Da un lato, si situa il vecchio romanzo di cavalleria, dall'altro il *novel*, la prima delle *histories of private men*, il patrimonio del nuovo “meraviglioso romanzesco”. Secondo Stara, il personaggio di Don Chisciotte è ammalato di un “virus libresco”, fenomeno che Foucault avrebbe definito “follia per identificazione romanzesca”. Proprio dalla diffusione di questo contagio, dalla percezione di uno scarto ormai insostenibile fra “parole” e “cose”, verrà al mondo il nuovo personaggio libresco. C'è un nuovo mondo, in cui le vecchie finzioni non reggono più. La parola si è staccata dalla cosa, la finzione è separata dalla realtà; eppure ci si continua ad immedesimare nei personaggi: perché è cambiato il tipo di personaggio, conseguentemente al tipo di episteme. Se infatti con il cambiamento di mentalità generale, è invariato il bisogno di immedesimazione, tuttavia cambia il tipo di personaggio. È la realtà stessa di cui si parla a cambiare, anche se è una realtà bassa e spacciata per tale, ovvero fatta passare, sotto finzione, come reale. Il romanzesco nasce con lo stigma del deterioro, del parodico, del mondo basso. Come nota infatti Arrigo Stara,

Il romanzesco, come rottura con la grande tradizione del passato, con quel dover essere stilistico che la testimonianza di Aristotele e le poetiche classiche avevano appena riaffermato, nasceva con lo stigma del deterioro, del parodico, del mondo basso che osserva quello alto dei generi forti del passato

---

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 67.

fornendone una replica bastarda e derisoria. Già soltanto questa incomprensibile passione che i personaggi dei *romans* potevano scatenare nei propri lettori sarebbe stata un motivo sufficiente per condannarli: essi non solo inducevano a identificazioni indesiderabili il pubblico che appena in quegli anni si avvicinava alla letteratura, ma potevano addirittura corrompere il gusto dei lettori più esperti; non c'è da temere soltanto per il destino di qualche giovanetta poco dabbene, se perfino un *savant* come Boileau sentiva il bisogno di giustificarsi per avere avvertito in se stesso la loro oscura seduzione<sup>65</sup>.

Huet definisce i *romans* come storie finte d'avventure amorose, scritte in prosa con arte, per il piacere e l'istruzione dei lettori. Storie finte dunque, distinte da quelle vere, ma capaci, al di là della bassezza e del ridicolo, di mettere in scena una bontà di sentimenti e una violenza delle passioni tale che il vivente, il quotidiano, proprio, suscitava appassionamento. Con i *romans*, nascono personaggi, anzi "fantasmi", di una nuova specie, in cui ci si poteva identificare facilmente, e capaci di sommuovere le passioni dei lettori, quelle possibili in un mondo loro prossimo. Queste finzioni di nuovo genere, forme ibride, parodiche, strutturalmente *desserrée* per eccellenza, sono abitate da personaggi di facile immedesimazione che trasportano il lettore in un mondo fatto di vicende che possono accadere a tutti e commuovono di più perché sono i comuni effetti della natura. La natura fittizia di questi romanzi viene celata sotto una patente di veridicità esibita proprio nelle loro prefazioni. Il romanzo è così presentato come un racconto veritiero, *a true story* di uno *strange case* sotto gli occhi di tutti. Il romanzo si traveste da forma minore, una modesta *history of facts*, che registra un repertorio di avventure occorse a singolarità empiriche per nulla esemplari, che si collocano sul terreno di una fantasia di natura familiare, che sembra raccontare storie che a chiunque, fra i lettori, sarebbero potute accadere identiche, o quasi. Il romanzo si caratterizzava dunque come il contenitore di un mondo basso, serio-comico, in cui poteva comparire un'umanità popolare o piccolo-borghese. Questa nuova specie di scrittura partiva dal presupposto di negare alla finzione lo statuto di finzione: il *novel* era presentato pertanto come una storia fattuale. Il romanziere doveva quindi nascondere il tasso di figuralità dietro procedimenti che manifestavano l'intenzione di neutralizzarlo, o almeno di ridurlo ai minimi termini. In linea, ma anche in contrasto con il generale cambiamento di episteme, il romanziere adotta e impiega soprattutto le figure dell'ironia e della dissimulazione al fine di legittimare il già delegittimato

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 83.

romanzo e per conformarsi al nuovo regime epistemico: le illusioni sono separate dalle cose, ma questi sono *matters of fact*.

Il personaggio romanzesco sarà a questo punto contrassegnato da alcune precise caratteristiche. Come scrive Watt, il romanzo, per natura destinato a «dare l'impressione di riprodurre fedelmente l'esperienza umana», a porre costantemente la propria «enfasi sul nuovo» e sul quotidiano, a cancellare il proprio legame con «qualsivoglia tradizione formale<sup>66</sup>», tende a presentarsi quale racconto o testimonianza di avventure effettivamente accadute: non una *story*, ma una *history of facts*, completamente priva di ogni *appearance of fiction*. Il romanziere creerà così dei protagonisti assolutamente simili al vero, talvolta persino troppo simili perché l'opera, una volta terminata, possa circolare nel mondo senza alcuna restrizione. Si mette in atto un procedimento che Arrigo Stara chiama *abolizione dell'eccesso di realtà* in virtù del quale,

i personaggi del *novel* saranno a tal punto simili al vero, così perfettamente copiati dal libro della natura, da costringere l'autore a dare garanzie al lettore quanto al loro carattere finzionale, non già sulla loro natura realistica, che risulterà al contrario del tutto evidente. Solo un altro passo verso la realtà, e la finzione sarebbe stata semplicemente abolita: sulla scena del *novel* sarebbero allora comparse persone, e non più personaggi<sup>67</sup>.

Dietro qualunque personaggio può nascondersi una singolarità empirica, un *everyman* riguardo al quale ogni lettore, per contratto, può dare un giudizio di verosimiglianza, di probabilità, dal momento che è fatto esattamente come lui.

In secondo luogo, il romanziere deve farsi garante dei propri personaggi nella prefazione del romanzo. Gianni Celati identifica in questo procedimento una sorta di costante retorica del primo *novel*, che pone sotto il segno di queste prefazioni paradossali. La prefazione poteva riabilitare agli occhi del lettore personaggi anche abietti o alienanti per i lettori. Questo dispositivo è descritto da Stara come *denegazione romanzesca*: lo strumento più efficace che permetteva al romanziere nello stesso tempo di sottomettersi e di evadere dalla censura sociale che sarebbe stata altrimenti imposta ai suoi personaggi. Si tratta infatti del mezzo che consentiva

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 100.

all'autore di pronunciare, attraverso quella sorta di *non* preliminare, passaporto del rimosso, anticipato nella prefazione, le parole proibite del personaggio. Nelle prefazioni paradossali ha luogo un gioco di prestigio, dice Celati, grazie al quale il discorso di un personaggio scandaloso è rifiutato come discorso autonomo, ma è al contempo trasformato in citazione dall'autore. Molti *novels* settecenteschi, sulla scorta – meno radicale – del *Don Chisciotte*, sembreranno già avere suddiviso al loro interno tra il ruolo del “discorso di ragione” e quello del “discorso di vizio”, riponendo il primo nella prefazione, il secondo nel seguito della narrazione.

Il personaggio più nuovo proposto dal romanzo potrà apparirci, allora, proprio quello di questo mediatore delle funzioni più diverse, il narratore, che «è sempre agente dell'ordine, scriba d'una macchina tribunalesca, spia delle zone d'irregolarità sociale<sup>68</sup>»; ma che pure sarà il solo a poter fare in modo che queste figure equivoche, i personaggi, si vedano riconosciuto il diritto ad esistere e parlare nel testo romanzesco.

In terzo luogo, seguendo l'analisi di Stara, ci imbattiamo nel procedimento che meglio di ogni altro può servire a dare la misura della metamorfosi che il romanzo comporta nella tradizionale caratterizzazione del personaggio a livello del discorso narrativo. Questo procedimento consiste, scrive Watt, nel modo «in cui il romanziere tipicamente indica la sua intenzione di presentare un personaggio come individuo dandogli un nome come quelli che gli individui hanno nella vita ordinaria<sup>69</sup>». È quella che Stara definisce *presentazione della particolarità realistica*. Nel romanzo avviene questa piccola rivoluzione, che consiste nell'assegnare nome, e poi nome e cognome, al personaggio. Questo fatto, corrispondente di fatto all'assegnazione di un nome vuoto, tendente a una sorta di grado zero della generalizzazione, permette di collocare i personaggi in un *analogon*, in un universo sistematico parallelo a quello del lettore. Attorno al nome e al cognome si sviluppa poi un campo magnetico di una serie di attributi, e così intorno al nome prenderà forma la persona del personaggio di romanzo, costituita di una serie di segni semanticamente decisi, capaci di conferirgli una consistenza di oggetto fisico. Il personaggio romanzesco si trasformerà in un figura, un'immagine dell'uomo, estremamente realistica.

---

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 107.

Stara ci indica poi un ulteriore passo, che consiste nell'*indiscrezione romanzesca*. Il romanzo infatti riesce a mettere in scena per la prima volta la zona dell'interiorità umana fino a quel momento esclusa da ogni possibilità rappresentativa. L'obiettivo del romanziere è quindi «definire la vita domestica e le esperienze private dei personaggi, per cui penetriamo nelle loro menti e nelle loro case<sup>70</sup>». Il personaggio a questo punto non è più soltanto oggetto, ma anche soggetto. «Il romanzesco», scrive a tal proposito Celati, «scopre il nuovo meraviglioso delle singolarità empiriche<sup>71</sup>»; e così prosegue Stara:

i personaggi non saranno più costretti ad andarsene in giro per il mondo travestiti da cavalieri erranti, per scovare l'*aventure* esemplare, in grado di conquistargli l'ammirazione dei lettori. La loro terra di elezione, il «nuovo meraviglioso» di cui saranno protagonisti, non dovrà collocarsi necessariamente nell'altrove, nel *fuori* geografico di Robinson Crusoe, né in quello sociale di Moll Flanders; ma potrà essere rappresentato anche da quel *fuori* che è al contrario il *dentro* fino ad allora più riposto e sconosciuto, quella «zona privata e profonda» dove i personaggi come Pamela Andrews o Clarissa Harlowe avevano tenuto nascosti i propri segreti. «Ciò che interessa al *novel*», leggiamo ancora nello studio di Celati, «si chiama "realtà segreta"; e se questi termini, "segreto", "privato", avevano tanto corso nella sua definizione, è che la nuova finzione occidentale inaugurata dal *novel* ha come zona privilegiata ciò a cui si applica l'indiscrezione<sup>72</sup>».

Nel *novel* avviene il dischiudersi dell'interiorità, e per il lettore è in questo modo possibile leggere i pensieri stessi dei personaggi. Questo ci porta a considerare l'ultima caratteristica del personaggio romanzesco indicata da Stara, ossia l'*ipercausalismo o onnipotenza dei pensieri*. Ciò che l'autore intende è proprio quella insistenza nel romanzo sui processi causali e temporali che agiscono nell'individuo, il servirsi da parte del romanziere delle esperienze passate dei personaggi come cause delle loro azioni presenti. Si instaura in tal modo uno stretto rapporto di coerenza di tipo causale tra la vita interiore ed esteriore del personaggio. Quello che si modifica con l'eroe romanzesco, per citare Bachtin, è il modello temporale che lega in un'unità nome e mondo: il personaggio non apparirà mai un individuo già completo prima del suo ingresso in scena, bensì come un essere che si trasforma grazie alle sue azioni, che ne

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

viene determinato e le determina: «non come compiuto e immutabile, ma come diveniente, mutante, educato alla vita<sup>73</sup>».

Proseguendo lungo l'arco dei secoli, Stara giunge a descrivere il personaggio nelle sue vesti di eroe romantico. Il significato più autentico del romanzesco, nell'universo romantico, è quello di un mondo nel quale il singolo individuo appare come un membro limitato di una società che lo opprime e che può contrastare in due modi: o prendendo la direzione dell'interiorità, finendo però per ripiegarsi su se stesso; oppure, decidendo di intraprendere la strada della rivolta contro l'intera società civile, della lotta, della collisione contro il sistema che lo ha imprigionato. Il momento dell'azione diviene quello decisivo per il protagonista, perché gli permette di farsi conoscere, di mostrare ciò che è nel profondo, di rivelare per intero la sua natura. Dice infatti Hegel riguardo l'azione:

L'azione è la più chiara messa in luce dell'individuo, della sua disposizione d'animo, come dei suoi fini; ciò che l'uomo è nel più profondo del suo intimo, viene a realtà solo con il suo agire<sup>74</sup>.

Solo in questo momento essenziale della propria vita, dall'azione dell'individualità romantica può sprigionarsi quella forza che Hegel definisce *pathos*. Il *pathos* si produce solo nell'attimo in cui l'individuo si dimostra in grado di manifestare nel proprio agire «l'individualità umana totale come carattere», compiendo un'azione rivelatrice della sua natura e del suo destino tale da dotarlo di totalità e singolarità; solo un personaggio costruito in questo modo potrà trasformarsi nel «vero e proprio centro della rappresentazione artistica ideale<sup>75</sup>».

Il personaggio moderno, secondo Stara, non sarebbe altro che un nuovo cavaliere portatore di una lotta antitetica a quella del mondo, un eroe giovane capace di preservare in se stesso quegli ideali, quel «diritto infinito di cuore<sup>76</sup>», che lo ponevano in un insanabile dissidio con la prosa della realtà circostante. Ma l'ironia colpisce ogni possibilità di azione, e con essa lo statuto stesso del personaggio romanzesco, e sta nel fatto che la lotta da lui intrapresa col mondo, gli sforzi con cui ha cercato di tenersene lontano, non sono stati altro che una modalità più spietata e derisoria di apprendistato,

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 126-127.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 131.

un mezzo surrettizio per costringerlo a ritrovarcisi, amaro risveglio, catturato dentro. Proprio in questa equivocità, nell'ambivalenza del senso del suo operare, nella dialettica fra la molteplicità apparente delle avventure possibili e la sotterranea unicità dell'azione alla quale si sente costretto; nel compromesso fatale che si trova a dover stabilire, contro ogni sua volontà esplicita, con una realtà già ordinata a prosa, Hegel individua la natura più autentica del nuovo carattere formale messo in scena dal romanzo. A questo punto, scrive Stara, «il romanzo e il suo protagonista si sarebbero dimostrati i più adatti alla rappresentazione del nuovo “uomo storico” venuto fuori dalla rivoluzione francese, a narrare le vicende della prima grande “esperienza di massa” dell'età moderna<sup>77</sup>». Di questo individuo al centro della storia contemporanea, prosegue sempre Stara, il romanzo avrebbe raccontato la vicenda non soltanto (e non soprattutto) nella sua dimensione epica, ma in quella più interiore e privata, come storia intessuta, mescolata di indiscrezione, di *confidentiel*. Dove il presunto valore di testimonianza veniva superato da quello di un'esemplarità intessuta, come sempre accaduto da Platone in poi, da un misto di falso e di vero; e dove l'imprevedibilità, la molteplicità, la bellezza della superficie narrativa delle storie raccontate, aveva anche la funzione di distrarre il pubblico dalla percezione compiuta che la sola azione autenticamente storica che l'epoca aveva affidato al suo protagonista, quella rivolta contro l'intera società civile auspicata anche da Hegel, era stata sostanzialmente una rivoluzione finita male, una rivoluzione abortita.

La vicenda stessa dell'affermazione del romanzo nell'età moderna potrebbe essere letta come una «epopea negativa<sup>78</sup>», al centro della quale si trova un protagonista che non aveva potuto conservare per sé nessuno dei privilegi o delle certezze degli eroi cavallereschi del passato. Vi sarebbe invece un «individuo problematico<sup>79</sup>», la cui capacità di illudere, di fare in modo che il pubblico si identificasse in lui, era dipesa interamente dalla risolutezza con la quale aveva accettato il peso della sua vista corta, della poca coscienza del suo agire, della ricerca di un significato del proprio operare che non poteva dire bene quale fosse, ma che lo aveva fatto vagare avanti e indietro per un mondo ormai ordinato a prosa proprio come il suo antesignano, Don Chisciotte, in lotta contro i giganti e i mulini a vento. Il personaggio del romanzo aveva infatti

---

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

conservato in se stesso, rispetto agli eroi del passato, una caratteristica ambivalenza, quella di Don Chisciotte, che aveva fatto di lui un “eroe cercatore” e al contempo un “eroe vittima”, anche se si tratta di un eroismo di nuova specie, che portava con sé un sentimento di smarrimento non riscattabile, in virtù del puro e semplice cercare, in un mondo in cui non si davano più né gli obiettivi né le vie per raggiungerli.

Procedendo con la sua ricognizione, Arrigo Stara individua una possibile svolta nel destino del personaggio. I romanzi, dice infatti l'autore, già con Emma Bovary avevano smesso di parlare positivamente della realtà, per condurre invece quasi fatalmente chi ne facesse uso alla rovina: un'esperienza identica a quella di Emma toccherà non soltanto ad alcune delle sue più dirette discendenti, come Anna Karenina o Effi Briest, ma a molti fra i maggiori personaggi del Novecento, per esempio a Josef K. Stara si domanda quando di possa dire che cominci a sfaldarsi quella compiutezza costruttiva e illusionistica del protagonista romanzesco, che si era solidificata nel corso di due secoli e mezzo, fino a prendere il posto della vecchia integrità epica dell'uomo. Ciò che lo interessa è «la crisi del personaggio in quanto disgregazione dell'unità di un *segno* straordinariamente complesso, di un “carattere formale” che per moltissimi anni aveva assicurato nello stesso tempo la tenuta illusionistica e la specificità della caratterizzazione romanzesca<sup>80</sup>». La crisi del personaggio tradizionale nasce dalla dissoluzione teorica della categoria del soggetto, dell'io unitario e indiviso, dal venire meno della logica della coscienza e della ragione. A presentarsi sulla scena sono personaggi che sulla scorta di Genette sono definibili *kafkiani*. Mentre i precedenti personaggi avrebbero cercato di stabilire col lettore, o meglio di imporgli già a partire dalle prime righe del romanzo, «un rapporto di intimità e di complicità<sup>81</sup>», del quale proprio quel nome doveva costituire la garanzia più sicura, al contrario questi nuovi protagonisti, nascondendosi dietro quell'esile somiglianza di facciata, facendosi forti di quella referenza fittizia, avrebbero immediatamente iniziato ad approfittarsene per rendersi irricognoscibili, per avviarsi lungo il cammino della metamorfosi per proclamare la propria rivolta. Non solo davanti alle opere di Kafka, ma a quelle di Proust, di Joyce, di Musil e di molti altri, quel lettore attento avrebbe allora ben presto compreso che quel nome, quell'ipotetica carta di identità immediatamente esibita dai

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 143.

protagonisti romanzeschi quale garanzia della propria affidabilità, costituiva ormai un documento scaduto, che non bastava più ad assicurare la sopravvivenza del vecchio “personaggio-uomo”. Quanto avveniva al riparo di quel nome era invece l’inizio di un processo inarrestabile, di una modificazione che avrebbe trasformato l’aspetto di tutta la letteratura del Novecento. Come nota Debenedetti:

Il personaggio classico, omogeneo, compatto, dalla sagoma d’ingombro balzacchiana, era sostituito da un succedersi di atomi psicologici o figurativi o figurali, dotati di una straordinaria autonomia, anche se venivano imputati a quel luogo geometrico, o emblema collettivo, o comune denominatore, che sembrava conservare i diritti, le patenti, l’investitura del personaggio classico<sup>82</sup>.

La stagione del vecchio personaggio romanzesco stava volgendo al termine. A cominciare dalla propria entrata in scena, scrive Stara, il personaggio si dimostra adesso taciturno, poco disposto alla familiarità, riluttante nel rispondere a qualunque interrogativo. Il vecchio personaggio aveva perso la sua capacità privilegiata di farsi interprete delle istanze più profonde dell’uomo contemporaneo, non essendo più capace di divenire a *vessel of experience*, di rappresentare qualcosa o qualcuno. Secondo Stara, Emma Bovary chiude il circolo che si era aperto con Don Chisciotte: la cecità con la quale quella *two-penny lady* andava incontro al suo destino costituiva l’emblema stesso del personaggio di romanzo, allorché si ostinava a fare delle esperienze di quanti lo avevano preceduto il libro di testo su cui apprendere le leggi della propria esistenza. L’autore stesso si interroga a questo punto sul futuro del personaggio:

In quale direzione potremo cercare le vie lungo le quali non soltanto ai protagonisti del passato se ne andranno sostituendo di nuovi, ma il concetto stesso di *personaggio* sembrerà andare incontro, nella riflessione critica, a una decisiva trasformazione? Se è vero che nell’età del sospetto viene meno la tradizionale integrità costruttiva e illusionistica dell’uomo romanzesco, quali saranno le incrinature, le principali linee di sfaldatura lungo le quali si renderà percepibile questo mutamento<sup>83</sup>?

Queste plausibili linee di ricostruzione del personaggio, secondo Stara, sono tre: la *linea del percepire*, la *linea dell’agire* e la *linea dell’essere*.

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 154.

La *linea del percepire*, scrive Stara, appare costruita intorno a un difficile punto di equilibrio tra i due pilastri narrativi del *Character* (“personaggio”) e dell’*Incident* (“azione”), fra i quali si è sforzata di stabilire una mediazione duratura ed efficace. Essa costituirà, nel corso del Novecento, una sorta di via intermedia tra una considerazione *funzionale* e una *finzionale* del personaggio, fra un’assoluta opacità o una piena trasparenza della nozione, che in parte corregge, ma in parte certamente tempera, le posizioni più radicali delle altre due. L’autore affiderà a un personaggio in particolare il compito non tanto di sostituirsi al narratore nell’esposizione della vicenda, quanto di vedere, di commentare, di percepire quei minuscoli fatti che accadono al suo posto. Quando ancora sarà presente, il narratore stesso sembrerà anzi affidarsi alla testimonianza di questo personaggio «non con occhi che sanno, ma con occhi che dubitano e domandano – non diversamente da un personaggio del romanzo stesso<sup>84</sup>». Si tratta di una trasformazione della forma romanzesca che nel corso del Novecento priverà il narratore di molti dei suoi compiti tradizionali, o comunque lo abbassa al ruolo di uno dei personaggi dell’opera. Il punto di vista dapprima ampio del narratore onnisciente nel passaggio ad un personaggio viene così ristretto: non ci sarà più lo sguardo affidabile del narratore tradizionale dunque, bensì quello limitato, parziale, idiosincratico di un personaggio al quale viene demandato il compito di fornire al lettore un resoconto di quanto vede, sente e capisce. Non solo non vi sarà più onniscienza, ma neppure attendibilità. Il lettore sarà costretto ad entrare nella pelle della creatura, mentre l’autore dovrà rinunciare al narratore onnisciente e, con lui, alla distanza del discernimento. Scrive Henry James in *House of Fiction*:

La casa della narrativa, in breve, non ha una finestra sola ma un milione [...] ad ognuna di esse c’è una figura con un paio d’occhi, o almeno con un binocolo, che costituisce uno strumento unico d’osservazione e che assicura a chi ne fa uso un’impressione distinta da ogni altra. Lui e i suoi vicini osservano lo stesso spettacolo, ma uno vede di più là dove un altro vede di meno, uno vede nero là dove un altro vede bianco, uno vede grande là dove un altro vede piccolo, uno vede rozzo là dove un altro vede delicato<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 160.

Il personaggio sarà così un paio d'occhi, per mezzo del quale il lettore potrà scorgere la scena umana; anzi, sarà anche testimone dotato di giudizio, di sentimenti, di ricordi e percezione che insieme lo limitano e lo caratterizzano. Più che in strumenti di visione, scrive Stara, i personaggi si trasformano in centri dotati di una percezione complessiva della vita.

Tornando alla *linea del percepire*, questa tenderà a fare dei personaggi strumenti sempre più funzionali e meno antropomorfi, sminuendone la facciata illusionistica esteriore, per renderne più affinate le capacità di percezione, di rielaborazione linguistica della vicenda in corso, per far centro intorno alle proprie qualità intellettuali, sensitive o sensoriali. Cambiano, secondo Stara, due caratteristiche modali dei personaggi, le quali rientrano negli ambiti definiti da Genette come *distanza* e *focalizzazione*. Per quanto riguarda la *distanza*, sulla pagina dovranno figurare in maniera tendenzialmente esclusiva i pensieri, le percezioni, i discorsi dei vari protagonisti, che reclameranno per sé tutta la scena determinando l'evanescenza, il venire meno di ogni possibile mediazione da parte del narratore. Per quanto concerne invece la *focalizzazione*, questa sarà *ristretta*: il passaggio da una modalità di racconto priva di punto di vista ristretto (o a "focalizzazione zero"), a un'altra in cui esso deve venire filtrato attraverso la coscienza centrale del personaggio o dei diversi personaggi (focalizzazione "fissa", "variabile" o "multipla"), comporterà per l'autore la necessità di fare avanzare la narrazione solo quel tanto che lo permette la presenza di un testimone localizzato nello spazio e nel tempo, non più ubiquo e onnisciente, quale era il narratore tradizionale.

Per quanto riguarda la nozione di personaggio, secondo Stara, è possibile dunque distinguere due orientamenti all'interno della *linea del percepire*: il primo, legato in particolare al concetto di *punto di vista ristretto*; il secondo, a una classificazione dei personaggi in *tipi*, sulla base delle funzioni che svolgono nel testo. Secondo la prima direttrice, il personaggio verrà considerato da un punto di vista non illusionistico ma come un puro effetto testuale, costituito dal discorso che pretende di descriverlo e di riferire le sue azioni, i suoi pensieri e le sue parole. La seconda direttrice, invece, porta a una classificazione dei personaggi in tipi, e riallacciandosi al pensiero di Forster, suddivide i personaggi in due categorie, "piatti", *flat*, e "tondi", *round*. Mentre i primi sono costruiti intorno a un'unica idea o qualità, a una sola frase che ne rappresenta la

più sicura tessera di riconoscimento, i secondi si compongono invece di numerosi elementi, spesso in contrasto fra loro, che li rendono capaci di evolversi, di modificare la propria natura, di sorprendere il lettore. Scrive a tal proposito Forster:

La prova che un personaggio è tondo consiste nella sua capacità di sorprenderci in maniera convincente. Se non ci sorprende mai, è piatto; se non ci convince, è piatto e finge di essere tondo. Ha in sé l'elemento incalcolabile della vita: la vita nelle pagine di un libro. E usandolo ora da solo, più spesso combinandolo con l'altro tipo, il romanziere compie spesso il proprio dovere di acclimatazione e armonizza la razza umana con gli altri aspetti del proprio lavoro<sup>86</sup>.

Dopo il periodo di circa trent'anni, tra il 1930 e il 1960, definito da Harvey *retreat from character*, in cui questa nozione fu guardata dalla critica anglosassone del *New Criticism* con sospetto, si torna a parlare di personaggio. Secondo Harvey, quanto la letteratura potrà proporsi di imitare è solo quell'insieme di caratteristiche universali dell'individuo che ne costituiscono la *structure* opposta alla *texture*; quel fondamento archetipico, quella *structure of experience*, che nelle opere di finzione deve incarnarsi in un destino individuale. Il personaggio è salvato in quanto minima struttura esperienziale e percettiva del mondo. I vari tipi di personaggio, continua Harvey, appariranno come le tessere di un mondo unitario, pieno, da ripensare però in un'ottica funzionale: l'opera letteraria costituisce un intreccio, *a web of relationships*, all'interno del quale i personaggi non sono liberi di seguire ciascuno un proprio destino autonomo, ma devono rappresentare crocevia umani i cui cammini si intersecano di continuo l'uno con l'altro. La frontiera tra funzionale e non funzionale attraverserà, per Harvey, l'intero testo narrativo: i personaggi gli appariranno costantemente indecisi se risolversi a giocare dall'una o dall'altra parte, accettando di buon grado un ruolo di sostegno dell'intreccio, oppure rivendicando per sé una maggiore autonomia. Tuttavia, per questo autore, continua Stara, rimane un cuore di tenebra all'interno del personaggio, un mistero centrale che non viene quasi mai penetrato. I personaggi costituiscono la sede tipica di questo mistero dell'opera letteraria, che non potrà essere rischiarato fino in fondo se essa vorrà proporsi come un'autentica rappresentazione della vita umana. È infatti proprio per mezzo del fondo oscuro incarnato nei personaggi

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 168.

che l'autore potrà riuscire a trasmettere al lettore anche quell'elemento imponderabile dell'equazione umana, che altrimenti gli sarebbe rimasto sconosciuto per sempre.

Negli anni Settanta e Ottanta, altri due critici, Chatman e Hochman, consapevoli del discredito in cui era caduta la vecchia nozione antropomorfa del personaggio nella temperie strutturalista, per potersene servire nuovamente, seppur con delle differenze nelle rispettive elaborazioni teoriche, la scomporranno in un paradigma più o meno aperto o chiuso, in grado comunque di preservare, nonostante l'impronta strutturalista, almeno qualche residuo della tradizionale componente illusionistica.

La seconda direttrice interna alla nozione di personaggio individuata da Stara è la cosiddetta *linea dell'agire*. Spiega l'autore:

Chiameremo *linea dell'agire* questa seconda incrinatura che si è aperta nella superficie del vecchio personaggio romanzesco, per indicare proprio la scissione che tende progressivamente a stabilirsi fra la sua vita interiore da un lato, la sua capacità di azione dall'altro<sup>87</sup>.

A venire revocato in dubbio, scrive Stara, è quel rapporto di causalità diretta che collegava fra loro l'interiorità e le azioni del protagonista, la sua vita intima "trasparente", "illusionistica", e la sua possibilità di costituire un sostegno adeguato per la dinamica dell'intreccio; quella serie di figure romanzesche, quella costellazione di attributi antropomorfi che abbiamo visto trovare il proprio punto di equilibrio intorno all'idea di una coerenza complessiva del personaggio, a garanzia della quale si trovava il nome proprio. Vi saranno protagonisti che si mostreranno incapaci di fare emergere la propria natura più autentica delle azioni che compiono; e viceversa comportamenti a tal punto incongruenti rispetto a una qualunque vocazione o destino dei personaggi, da fare sì che la loro causalità non sembri più motivabile in termini di psicologia o di scelte intellettuali, ma si risolva in una sorta di forza autonoma, gratuita e fin quasi derisoria rispetto alle loro stesse intenzioni. Come nota Arrigo Stara:

Le opere più importanti della letteratura del nuovo secolo [il Novecento] saranno accomunate dall'idea di un fallimento, di una disgregazione per così dire storica del concetto di personaggio in quanto rappresentante di un *io*, di un *individuum* capace di costituire l'origine di una serie coerente di comportamenti<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

A dissolversi è il nesso tra azione e carattere del personaggio:

Quel nesso fra azione e carattere del personaggio, che da Aristotele a Hegel, sia pure ruotando completamente intorno all'asse del valore, era rimasto pressoché invariato, apparirà adesso vicino a dissolversi con la scomparsa dell'una o dell'altro: a opere in cui la dimensione dell'azione sembrerà prevalere in maniera schiacciante, facendo quasi del tutto a meno di ogni giustificazione in termini di logica o di psicologia, ne corrisponderanno altre nelle quali la presenza di un soggetto ipertrofico intento a riflettere incessantemente su se stesso, a interrogarsi sul senso di quanto ha fatto o potrebbe fare se soltanto ne avesse il desiderio o la forza, finirà con l'annientare ogni possibilità di azione, rendendo il racconto completamente dipendente da questa sorta di eccedenza nefasta della vita interiore del suo protagonista<sup>89</sup>.

Siamo di fronte a un bivio, descritto da Tadié come la divaricazione nel corso del Novecento tra due direzioni molto generali, fra loro quasi antitetiche, che definisce *invasion de l'intériorité e triomphe de l'extériorité*. La prima di queste due alternative cercherà di risolvere la crisi che ha investito il personaggio in quanto modello di un *io* unitario e indiviso, rendendo sempre più densa, intricata e molteplice la rappresentazione della sua vita intima, in una "invasione dell'interiorità". Il racconto avrà così un solo sviluppo possibile, cioè l'interrogazione, lo scavo, l'analisi incessante in forza della quale il personaggio cercherà di riconquistare una conoscenza autentica di se stesso, rimanendo quasi immobile dal punto di vista dell'azione. La seconda alternativa, d'altro canto, conduce a un annullamento della vita interiore, per cui il personaggio si avvia a divenire un nessuno, l'elemento anonimo di un gioco a incastri che deve mettersi al servizio delle ragioni superiori dell'intreccio. Questo personaggio non sarà né antropomorfo né illusionistico, e sarà osservato da fuori, nelle sue azioni, dal lettore per mezzo di uno sguardo oggettivo. Osserva Stara:

Nel luogo dove prima c'era la psicologia si sarà scavato un abisso profondissimo capace di annientare qualunque motivazione, all'interno del quale si potranno continuare a formulare infinite domande sul senso di ogni singolo comportamento, senza ricevere mai alcuna risposta<sup>90</sup>.

Una volta scomposta la nozione di personaggio nei suoi costituenti elementari, due alternative risulteranno egualmente possibili: abbandonarla a uno stato di "nebulosa"

---

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 180.

(Saussure), oppure cercare di definire se, nella moltitudine caotica di “tratti” o di “attitudini”, di “elementi” o di “sèmi” che si costituisce, ve ne siano almeno alcuni in grado di sostenere un ruolo meno precario, facendosi carico, al posto della vecchia integrità del *caractère* ormai dissolto, del peso della azione. La nozione di personaggio, discendo dalle asserzioni di Saussure, viene presa in carico dal formalismo russo, che metterà l’accento sulla dimensione dell’azione: il personaggio è vettore di un’azione all’interno della trama narrativa. Ne danno l’esempio dichiarazioni come quelle di Šklovskij sul *Decameron*: «Il *Decameron* non ha caratteri: è tutto concentrato sull’azione e i personaggi non sono che carte da gioco, pretesti per lo sviluppo della trama»; oppure sul *Gil Blas* di Lesage: «Gil Blas non è un uomo; è un filo che collega gli episodi del romanzo. E questo filo è grigio<sup>91</sup>». O ancora alla definizione di personaggio di Tomaševskij come filo narrativo o come filo conduttore. Quest’ultimo infatti afferma:

L’eroe non è affatto una componente indispensabile della *fabula* che, in quanto sistema di motivi, può benissimo fare a meno di lui e della sua caratterizzazione. Esso è un risultato dell’organizzazione di un materiale in un intreccio, e rappresenta, da un lato, un mezzo per collegare in serie i motivi, dall’altro un’incarnazione e personificazione della motivazione e del loro collegamento<sup>92</sup>.

I tratti di un personaggio sono dunque variabili, ma il suo ruolo – azione o funzione – rimane invariabile. Esso rimane un espediente narrativo funzionale all’intreccio della storia.

L’eredità del formalismo russo viene raccolta dallo strutturalismo. Per Barthes, ad esempio, nota Stara,

la nozione di personaggio tenderà a risolversi interamente in quella di azione, o meglio di *agente*; per quanto indispensabili al racconto, questi personaggi-agenti non potranno essere né descritti, né classificati in termini di persone<sup>93</sup>.

Secondo Barthes, come per Bremond, Todorov o Greimas, continua Stara, non sarà tanto il concetto di personaggio a dovere essere tenuto ai margini dell’analisi

---

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 196.

strutturale, quanto quello di “personaggio-persona”, di personaggio inteso in senso antropomorfo o sostanzialista. È così necessario *spersonalizzare* il personaggio. Sottratta all’ambito della persona, dell’illusione mimetica, la categoria del personaggio potrà ancora rientrare nell’analisi strutturale del racconto, come definizione non di un “essere”, ma di un “partecipante” dell’azione, e dovranno venire identificati una serie di ruoli funzionali di base, nei quali potrà realizzarsi la partecipazione di questi agenti alle grandi articolazioni della *praxis* (desiderare, comunicare, lottare). Per lo strutturalismo, diventerà fondamentale la demistificazione del ruolo svolto in passato, nella costruzione narrativa del personaggio, dal “Nome Proprio”, in quanto campo magnetico di sèmi: è intorno a esso che sarebbe andata ad addensarsi un’intera mitologia della persona, garantita da quella specie di “resto prezioso”, qualcosa come l’individualità, che il nome proprio sembrava potervi aggiungere. Bisogna ora trattare questa presunta “personalità” del personaggio come una collezione di sèmi: ogni possibile rinnovamento della narrativa passerà per Barthes attraverso l’abolizione di questa superstizione antropomorfa, di questo radicamento *troppo umano* del personaggio in un’ideologia della Persona e del Soggetto.

Nel periodo seguente, quello del massimo successo della narratologia, la nozione di personaggio sarebbe rimasta confinata ai margini del discorso della critica e della teoria letteraria; soltanto verso la metà degli anni Ottanta avrebbe avuto inizio, anche in Francia, un ripensamento dei risultati più estremi di questa *linea dell’agire*. Sostiene Stara:

Le soluzioni più ricche di possibili sviluppi proverranno da chi, come Paul Ricoeur, saprà riportare la tradizione formalista e strutturalista alla sua originaria matrice aristotelica, per riabilitare il senso della correlazione dialettica, non necessariamente oppositiva, che lega in un’unità indissolubile i concetti di intreccio e personaggio<sup>94</sup>.

Se il racconto infatti «costruisce l’identità del personaggio, che può essere chiamata la sua identità narrativa, costruendo quella della storia raccontata<sup>95</sup>», per converso è proprio la possibilità di ascrivere questa storia a un qualche protagonista dotato di identità o di carattere (non dunque a un puro agente, o a una funzione) a renderla

---

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

davvero comprensibile come tale: «raccontare», scrive Ricoeur, «è dire chi ha fatto che cosa, perché e come, estendendo nel tempo la connessione fra questi punti di vista<sup>96</sup>». Raccontare, conclude Stara, è dire *chi* ha fatto *cosa*, *perché* e *come*: l'abbandono dell'identità narrativa del personaggio avrebbe finito con il comportare, nello stesso tempo, quella della configurazione del racconto, in quanto rappresentazione di un'esperienza umana, nella forma in cui era stata conosciuta nel passato.

La terza e ultima incrinatura che Arrigo Stara individua nella nozione di personaggio è la *linea dell'essere*, una linea che in questo caso ci porta a discutere del personaggio in relazione all'autore, a un problema di «voce», come dice Genette. Stara inizia la sua trattazione a partire da due personaggi di Stevenson, il dottor Jekyll e mister Hyde, dicendoci che talora, proprio come nel caso del dottor Jekyll, sotto la veste di una narrazione fantastica, per mezzo delle indagini delegate a un protagonista immaginario, un autore tenta di giungere alla verità più profonda della propria esperienza. È per mezzo della coppia di Jekyll e Hyde che Stevenson può riuscire tanto rigoroso nello stendere la propria diagnosi su di sé e sul mondo contemporaneo. Stara ne deduce che molti dei personaggi del Novecento sembrano essere venuti al mondo per sostituire il proprio autore in imprese altrettanto decisive; per costituire, come dice Kundera degli «io sperimentali», che avrebbero potuto consentirgli di avventurarsi in sentieri dai quali altrimenti, con ogni probabilità, egli si sarebbe tenuto lontano. I personaggi avrebbero dovuto rappresentare, per lo scrittore, i più affidabili fra i propri strumenti; ma precisa Stara:

Non però nel senso della *linea dell'agire* che, per sottolinearne questo valore tecnico, aveva cercato di trasformarli in segni privi di corpo e di sostanza; ma in quello sostenuto con sempre maggiore frequenza dall'epistemologia scientifica di quegli anni, da Poincaré a Mach allo stesso Freud, che testimoniava di come il primo fra gli strumenti di qualunque ricerca dovesse essere necessariamente il ricercatore stesso. Perché i personaggi riuscissero credibili, lo scrittore non poteva sciogliere il proprio legame con loro, non poteva trattarli come pure creazioni della sua fantasia; o meglio, doveva riconoscere che anche nell'attività fantastica era presente un elemento non arbitrario, necessitante, divenuto ormai impossibile da trascurare<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> *Ivi*, pp. 207-208.

Proprio il nuovo legame, l'inerenza profonda che unisce l'autore ai suoi personaggi, è al centro delle ricerche di questa terza delle linee di trasformazione del personaggio tradizionale, che va sotto l'insegna dell'*essere*.

Sulla creazione dei personaggi, e più in generale sulla creazione poetica, Freud si esprimeva così: «Il meccanismo della creazione poetica è lo stesso delle fantasie isteriche», «una combinazione inconscia di cose sperimentate e udite, secondo certe tendenze<sup>98</sup>». Sulla scia di Freud, Stara afferma che i personaggi cui l'autore dà vita, da questo punto di vista, costituiranno sempre degli *ibridi*, delle formazioni sostitutive costruite mediante un accostamento di parti reali e altre inventate: in esse si troverà qualcosa dell'individuo che le ha create, e un elemento proveniente da una fonte diversa, che trascende l'esperienza quotidiana per trasportare le sue creazioni in un universo misto di realtà e finzione, dove esse appariranno dotate di un modo di esistenza e di un potere di incidere sulla realtà completamente autonomo. Attraverso il concetto dell'identificazione dell'autore e pure dello spettatore negli stessi protagonisti immaginari, la teoria del personaggio sembra fare ritorno per la prima volta, con Freud, alle radici stesse della teoria della mimesi. Avviene infatti il riconoscimento di un tramite tra autore e personaggio, tra inconscio e inconscio, e dunque di un residuo minimale della forza illusionistica della scrittura.

A questo punto, scrive Stara, sono possibili due linee interpretative del personaggio. La prima consiste in un tentativo di restaurazione della forza illusionistica del personaggio tramite una continua infiltrazione di elementi ricavati direttamente dall'esperienza autobiografica dell'autore, che dovranno servire a rendere i protagonisti di nuovo verosimili: la narrazione dirà più spesso *io* anziché *egli*, e costeggerà i territori del diario, della confessione, della memoria e dell'autobiografia. La seconda, dall'altro lato, consiste nel tentativo di dare consistenza a un inedito patto narrativo tra scrittore e lettore, in grado di preservare al contempo la legittimità della finzione, e la sua credibilità; di fissare una soglia più intima ma allo stesso tempo altrettanto invalicabile. Troveremo così personaggi che nasceranno nel territorio misto di realtà e finzione, e sembreranno mantenere col proprio autore un legame fondato sempre più equivocamente sopra le possibilità di quel "traffico di parole" a cui Cervantes aveva riaperto la strada. A queste creature ambivalenti, scrive Stara,

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 208.

miscuglio sempre più indecifrabile di cose sperimentate e udite, formazioni di compromesso tra rimemorazione del vissuto e fantasia inventiva, la teoria del Novecento deve impegnarsi a trovare un nuovo statuto, che parta proprio da una ridefinizione del concetto di illusione mimetica.

Per Thibaudet, «le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle<sup>99</sup>». Il romanziere autentico crea i propri personaggi con le direzioni infinite della sua vita possibile, il romanziere finto li crea secondo la linea unica della sua vita reale. Il romanziere autentico, dunque, è l'unico in grado di mettere in scena, con la sua opera, una sorta di *autobiographie du possible*. È creatore di vita: «Il semble que certains hommes, les créateurs de vie, apportent la conscience de ces existences possibles dans l'existence réelle. [...] Le génie du roman fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel<sup>100</sup>». Thibaudet dice che pare che certi uomini, i creatori della vita, portino la coscienza di queste esistenze possibili nell'esistenza reale, e che il genio del romanzo fa vivere il possibile, non fa rivivere il reale. Anche per Thibaudet, scrive Stara, il romanzesco andrà considerato un territorio di frontiera situato tra l'esistenza e l'inesistenza, tra la dimensione biografica dell'esperienza vissuta e quella puramente inventiva dell'immaginazione. Il «genio del romanzo», nelle opere che tocca, darà vita a ciascun personaggio mescolando in esso memoria e immaginazione, ricreando grazie all'ausilio del *possible* biografico, che solo per una scelta in qualche modo contingente, casuale, pur nella sua determinatezza empirica, non di era potuto realizzare in concreto. Il romanziere non disporrà dunque di un unico alter ego biografico, ma di una serie di *doppi* evocabili, ai quali darà vita servendosi di elementi reali e di altri inventati, di memoria e fantasia, che allo stesso tempo sembreranno rinviare e allontanarsi dalla sua autentica vicenda biografica. Questo in qualche modo è alla base della stessa operazione narrativa di Primo Levi, come abbiamo visto e vedremo anche in seguito.

Proseguendo nella sua trattazione, Stara scomoda anche Bachtin proprio per indagare il rapporto tra autore e personaggio. Bachtin parla di «esotopia» o «extralocalità»: l'autore deve trovarsi comunque *altrove*, deve mantenersi distinto dal

---

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 217.

proprio personaggio principale anche quando questi sia ricavato dalla sua biografia e le loro reciproche esperienze e convinzioni tendano dunque a confondersi, a mescolarsi. Questa distanza estetica è necessaria perché l'opera romanzesca rimanga tale; dice infatti Bachtin:

l'evento estetico, per aver luogo, necessita di due partecipanti e presuppone due coscienze non coincidenti. Quando l'eroe e l'autore coincidono o si trovano l'uno accanto all'altro di fronte a un valore comune o l'uno contro l'altro come nemici, finisce l'evento estetico<sup>101</sup>.

C'è in qualche modo una distanza, uno scarto che separa l'autore dal proprio personaggio e quest'ultimo non è paragonabile a qualcosa di esistente. Questo lo ricorda anche la critica psicanalitica, per cui il primo dovere dell'interprete consiste nel tenere a mente che il personaggio è un fantasma che vive di parole, e c'è sempre il pericolo reificare al di là delle parole la psicologia di un fantasma.

Northrop Frye si interroga in merito all'esistenza dei personaggi. Si domanda infatti: «Se è lecito parlare delle possibilità creative della matematica, lo è altrettanto pensare alle potenzialità conoscitive della letteratura. Esistono, i numeri? Esistono, i personaggi?<sup>102</sup>». Frye risponde che i personaggi sono eterei nulla e che esistono in un universo parallelo che certamente non può essere sovrapposto a quello reale; che non è dunque imitativo in senso banale, ma è dotato di uno statuto autonomo, di sue leggi, di una sua storicità, una sua logica, e nello stesso tempo di un potere prefigurativo, di anticipazione rispetto a quanto si verifica nel nostro, che lo rende straordinariamente importante anche da un punto di vista conoscitivo. Secondo Frye, i caratteri archetipici creati dal mito, così come i grandi personaggi della letteratura, non soltanto servono a riproporre l'esistente o il già esistito, ma, con altrettanta legittimità, possono essere considerati quali strumenti che permettono di aprirsi un varco nell'*ancora da essere*, di prefigurare il futuro: «La letteratura, come la matematica, è un linguaggio, e il linguaggio non rappresenta in se stesso alcuna verità; sebbene possa fornire i mezzi per esprimere un numero qualsiasi di verità<sup>103</sup>».

---

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

Parlare di mondi paralleli al nostro, riporta Stara alla teoria dei “mondi di invenzione” di Pavel. Secondo quest’ultimo, i personaggi, «enti di invenzione», dotati del potere di «essere esistenti senza esistere<sup>104</sup>» proprio come i simboli della matematica o della geometria, sono solo uno dei gradini di una sorta di scala dell’essere lungo la quale l’esistenza si scopre affondata nell’inesistenza, ed entrambe si mescolano dentro una voce, quella dello scrittore, che non è mai interamente reale, proprio come quella dei suoi *doppi*, i personaggi, non è mai del tutto illusoria: l’uomo contemporaneo ha dentro di sé una confusione, quel miscuglio di vero e di falso, di possibile e di impossibile, del quale proprio i personaggi sono allo stesso tempo i portatori e gli emblemi più evidenti.

Arrigo Stara si avvia a concludere affermando che un vero personaggio non è mai qualcosa di esclusivamente autobiografico, l’impronta ricavata da un inventario privato della realtà; semmai esso è il veicolo, come avevano già sostenuto Freud e Thibaudet, Bachtin e Debenedetti, per mezzo del quale il passato, l’esperienza vissuta, il proprio stesso io empirico riescono ad aprire di nuovo la porta al caos, al divenire, all’universo dei possibili. Il personaggio, come afferma Nietzsche, «vive come un essere dotato di spirito e anima e tuttavia non è uomo<sup>105</sup>». Il personaggio, si potrebbe dire, è diventato quasi un uomo. Esso si distacca dall’autore che l’ha creato per continuare, nell’universo dei possibili della letteratura, incommensurabile e pure stranamente affine al nostro, una propria vita indipendente, anche se non del tutto.

### *Personaggi in presa diretta*

Terminata la ricognizione lungo la nozione di personaggio, riprendiamo il discorso più prettamente leviano. Nella restante parte di questo capitolo, infatti, cercheremo di tracciare una parabola di alcuni personaggi delle opere di Levi più significativi nel mettere in luce il funzionamento della sua macchina narrativa. Si comincerà con personaggi più verosimili e vicini alla realtà storica, per proseguire con personaggi in cui il tasso di finzione è più elevato, concludendo, infine, con un’analisi dei luoghi, e

---

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 235.

dunque anche delle modalità, in cui viene espressa la personalità autoriale nella narrativa.

### *Emilia-Hurbinek*

Facendo riferimento al saggio di Matteo Giancotti<sup>106</sup>, cercheremo di leggere in accostamento i ritratti di due personaggi, Emilia (in *Se questo è un uomo*) e Hurbinek (in *La tregua*), notando come tra essi vi siano molti punti di somiglianza. I ritratti sono simili non solo per la struttura, ma anche per il tono patetico con cui sono tratteggiati. In questo modo Giancotti tenta di dimostrare come questi due personaggi combacino e inoltre cerca di rispondere a quale sia il massimo livello di significato che la scrittura di Levi raggiunge attraverso questi ritratti.

Giancotti innanzitutto evidenzia dei legami tra *Se questo è un uomo* e *La tregua*, tanto che sarebbe possibile connettere i due libri in un *continuum* testuale: la fine di *Se questo è un uomo* e l'inizio della *Tregua*, infatti, sono perfettamente saldati, e quanto all'ideazione e alla scrittura, c'è una forte contiguità, testimoniata da Levi nei suoi scritti. Un altro tipo di contiguità progressiva tra i due romanzi emerge dall'interpretazione. Giancotti fa a questo punto riferimento a un'opera di Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi?* (2013), in cui l'autore proprio attraverso lo studio dei personaggi, ha suggestivamente ricostruito una progressione di significato – tale da organizzarsi in un tema – che corre lungo il filo degli ultimi capitoli di *Se questo è un uomo* e dei primi capitoli della *Tregua*. I personaggi coinvolti sono tre: “l'ultimo”, Sómogyi e Hurbinek; il tema è quello del rapporto tra la coercizione violenta del lager e la volontà di resistenza politica e biologica dei prigionieri – volontà che ha a che fare a sua volta con le funzioni del linguaggio, della morte e della testimonianza. La gradazione tematica evidenziata da Barenghi mostra che i personaggi delle opere di Primo Levi, oltre che a una funzione referenziale cui una scrittura di testimonianza deve assolvere, rispondono, se considerati in una visione di sistema, anche a una funzione semiotica superiore: caratteristica, questa, che è propria di una scrittura prettamente letteraria, e nella fattispecie, narrativa. Nel sistema

---

<sup>106</sup> Cfr. Matteo Giancotti, *L'infanzia è morta ad Auschwitz. Ricomposizione del dittico Emilia-Hurbinek*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 28-36.

narrativo che consiste nel dittico *Se questo è un uomo – La tregua*, “l’ultimo”, Sómogyi e Hurbinek sono segni che, insieme, formano un messaggio di livello superiore, chiaramente identificabile. La scrittura di Levi, infatti, assolve sempre in verità a una duplice funzione, testimoniale e letteraria: è come se Levi, nota Giancotti, avesse sentito fin da subito che la scrittura “oggettiva”, da referto documentario, non era sufficiente, di per sé, alla comprensione della verità del lager. Levi lavorerà sempre tenendo insieme la funzione referenziale/testimoniale e quella letteraria della scrittura. Questo è anche il caso di Emilia e Hurbinek, persone e personaggi, i cui nomi sono legati infatti a «una qualità e un fatto umano<sup>107</sup>».

Giancotti ritiene che studiando insieme i personaggi di Emilia e di Hurbinek si possa apprezzare la coesistenza di una funzione testimoniale e di una funzione letteraria e narrativa della scrittura di Levi: c’è un livello del testo in cui il personaggio è soprattutto referenziale e un livello di complessità superiore in cui il personaggio contribuisce alla codificazione di un messaggio polisemico, più potente. Le figure di Emilia e di Hurbinek hanno tratti comuni e tratti divergenti; gli elementi di identità, riscontrabili anche nella scrittura (parallelismi e richiami), concorrono coi tratti divergenti (antonimi o contrari) a una ideale e perfetta costruzione unitaria. Questo dimostra che tra *Se questo è un uomo* e *La tregua* alcuni motivi, o addirittura temi, di base comune si presentano nell’uno e nell’altro testo con caratterizzazioni diverse o opposte. Lo stesso tema di cui entrambi i personaggi sono vettori, seppur con alcune differenze, è messo in forma in modo pressoché analogo. Sembra infatti che Levi abbia costruito i due ritratti sulla base di uno schema di composizione costruito sui parallelismi sintattici, per cui talora si riscontra una perfetta corrispondenza sintagmatica, lessicale e semantica. I casi di Emilia sono infatti questi: «Emilia, che aveva tre anni», «Emilia, [...] che» e «[Emilia,] alla quale»; quelli di Hurbinek i seguenti: «Hurbinek, che aveva tre anni», «Hurbinek, che» e «Hurbinek, il cui minuscolo avambraccio<sup>108</sup>». Si coglie bene la similitudine, quasi la specularità, tra i due ritratti. Veniamo poi al suggello con cui Levi perfeziona il sistema di corrispondenze sintattiche, semantiche e retoriche; è un chiasmo che riguarda le posizioni di soggetto e verbo della proposizione principale dei due periodi: (così) *mori*

---

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 32.

Emilia – Hurbinek *mori*. Il chiasmo è osservabile sia sul piano sintagmatico che su quello compositivo: nel ritratto di Emilia la coppia soggetto verbo è collocata in apertura, nel caso di Hurbinek in chiusura di paragrafo. Se potessimo staccare i due brani dai testi cui appartengono per saldarli in una virtuale unità macrotestuale, nota Giacchetti, vedremmo che lo stesso nesso verbo-nome apre e chiude il dittico, assicurandogli una certa riconoscibilità e autonomia, come a separarlo da tutto il resto.

Non ci sono dubbi sul fatto che Emilia e Hurbinek corrispondano a dei referenti reali. Ma nei rispettivi libri la loro funzione referenziale, che risponde al dovere del testimone-cronista, se considerata in prospettiva testuale e letteraria, cioè in relazione al progresso del discorso narrativo e saggistico di *Se questo è un uomo* e *La tregua* si complica. I personaggi di Emilia e Hurbinek sono comunque accomunati da una simile funzione testuale e compositiva: sono entrambi, nel senso leviano del termine, *campioni*. Emilia rappresenta tutti coloro che sono andati nelle camere a gas subito dopo essere scesi dal treno; Hurbinek testimonia per coloro che sono morti nell'infermeria del Campo Grande in cui anche Levi era ricoverato. Nell'uno e nell'altro caso, scegliere due bambini come campioni di due diverse categorie di sommersi, risponde a una esigenza di amplificazione del crimine perpetrato e subito. E forse anche a una più potente istanza di rivendicazione nei confronti dei responsabili. Come unità ricomposta, conclude Giacchetti, Emilia e Hurbinek parlano dell'infanzia negata come del peggiore dei crimini commessi dall'umanità contro l'umanità e costituiscono un monito di affermazione e rivendicazione dei diritti dei bambini, sempre e ovunque. Codificando questo messaggio di livello superiore, Levi attinge a una funzione *universale* della sua scrittura. La complessa funzione dei personaggi va dunque di pari passo con la costruzione del senso del discorso su Auschwitz: la memoria di Auschwitz non è più soltanto letterale, ma esemplare e paradigmatica.

### *Gerhard Goldbaum*

Scrive Giovanna Cordibella<sup>109</sup>, che il personaggio di Gerhard Goldbaum compare anzitutto nel *Sistema periodico* nel racconto *Vanadio*, dove questi è tra gli *Häftlinge*

---

<sup>109</sup> Cfr. Giovanna Cordibella, *Il laboratorio della Buna negli specchi della scrittura. Il personaggio di Gerhard Goldbaum*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 52-64.

che avevano lavorato con Levi ad Auschwitz-Monowitz nel laboratorio della Buna e il cui nome viene rievocato dal chimico tedesco Doktor Lothar Müller, *alias* Ferdinand Meyer. Ma la vera e propria figura di Gerhard Goldbaum prende corpo più tardi nel racconto *Un «giallo» del lager*. Secondo Cordibella, l'analisi delle strategie messe in atto da Levi nella sua costruzione e rappresentazione consente di contribuire con qualche nuovo dato all'approfondimento del complesso rapporto che si stabilisce tra finzione letteraria, realtà fattuale e dimensione autobiografica nella sua opera più tarda.

Il 1986 è un anno in cui il racconto ha una doppia pubblicazione: *Un «giallo» del lager* appare anzitutto il 10 agosto sul quotidiano *La Stampa* e viene poi riproposto nel volume *Racconti e saggi* che avrebbe dovuto chiamarsi *Il fabbricante di specchi*. L'organizzazione interna del volume, operata da Levi, propone una chiara ripartizione di genere in particolare tra testi letterari (i racconti) e quelli d'opinione (i saggi). Una scelta autoriale che rimarca anche una diversa postura dell'io enunciativo rispetto a quella dell'io dell'opinionista e saggista degli articoli di natura non letteraria. Nella prima edizione del «Giallo» nel 1986 su *La Stampa*, questa distinzione non è ancora chiara e marcata, e lo scritto risulta di natura prettamente storico-testimoniale. Il rapporto con i dati storici, tuttavia, è in realtà assai complesso nel racconto. Levi – o meglio l'io narrante di *Un «giallo» del lager* che si profila come uno *storyteller* puntellato da numerosi ed espliciti ancoraggi a dati reali della biografia leviana – sottolinea apertamente l'infallibilità della sua facoltà memoriale a proposito del lager e pone così l'accento sul suo ruolo di testimone. Ma la narrazione svia palesemente dai dati fattuali. Scrive Cordibella che al pari di quanto aveva già sperimentato in *Vanadio* e in altri racconti, Levi esplora i margini di altre possibilità narrative: raccontare singoli episodi risalenti all'esperienza del lager, offrirne una trasfigurazione letteraria, operandone un marcato «arrotondamento finzionale<sup>110</sup>». Mario Barenghi ha illustrato come il criterio della veridicità per Levi, e per altri scrittori-testimoni, non vada fissato nella stretta conformità del racconto ai fatti accaduti. «Ciò che conta è il valore morale dell'esperienza, che non si dà mai nell'*hic et nunc* (o meglio, nell'*illic et tunc*<sup>111</sup>). Levi mette così in atto un «processo di costruzione di senso che muove dal vissuto e si sviluppa, lungo un arco di tempo impregiudicabile, attraverso il lavoro

---

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 55.

della memoria<sup>112</sup>». C'è insomma un processo leviano di trasfigurazione dell'esperienza in racconto, una tendenza dunque ad arrotondare i fatti. Cordibella intende rilevarne le spie e gli indizi nella costruzione del personaggio di Goldbaum, individuando le manipolazioni a cui Levi sottopone nel «*Giallo*» alcuni dati, con scarti, quindi, rispetto alla realtà fattuale.

In *Un «giallo» del lager*, il narratore menziona una sua corrispondenza con un chimico tedesco che aveva lavorato nella fabbrica della Buna ad Auschwitz-Monowitz. Il nome del chimico non è qui evocato ma lettrici e lettori di Levi non possono ignorare una possibile allusione allo scienziato Ferdinand Meyer che era già stato trasfigurato in *Vanadio* nel personaggio Doktor Müller. Nel «*Giallo*», quindi, si rinnova il confronto, nel perimetro del racconto, con il dialogo epistolare intrattenuto realmente da Levi con un tedesco “coinvolto” e che ad Auschwitz era stato dall'altra parte. Goldbaum è persona in effetti menzionata in più luoghi di questo carteggio leviano. La ricorrenza del suo nome nelle lettere con il chimico è ripresa e direttamente tematizzata nel «*Giallo*». L'interesse per Goldbaum è una delle prove che contribuiscono a confermare l'identità dello scienziato tedesco e il suo effettivo incarico nei laboratori del Buna-Werk. Un secondo episodio è collocabile negli anni Ottanta. Una famiglia di ebrei di Bristol ma con diramazioni in Sud Africa e altrove prende contatto con il narratore che presenta nella sua caratterizzazione esplicite e marcanti tangenze con l'autore Levi. La famiglia gli spedisce un ritratto fotografico di Goldbaum con la speranza di una sua identificazione che è effettivamente confermata. Il «*Giallo*» si chiude proprio con la narrazione dell'incontro con alcuni membri di questa famiglia e lo svelamento di ciò che Levi definisce “il nodo dell'Olanda”. Goldbaum, dopo l'annessione tedesca dell'Austria, si era infatti rifugiato in terra olandese; dopo l'invasione nazista era entrato nella Resistenza, per essere poi arrestato come partigiano, e solo in un secondo tempo riconosciuto come ebreo. Un destino in parte analogo a quello di Levi, stimolato forse proprio da questa analogia a farsi *detective* sulle tracce del personaggio di Goldbaum e a scrivere il «*Giallo*». Pur nella sua brevità, il racconto sviluppa però anche ulteriori motivi, del tutto svianti dalla realtà fattuale. Il primo punto da approfondire è la funzione di Goldbaum nel laboratorio della Buna. La notizia della specializzazione di Goldbaum come fisico dei

---

<sup>112</sup> *Ibidem*.

suoni è tratta nel «*Giallo*» dal carteggio con il chimico tedesco riletto negli anni Ottanta. Nella sua lettera, Meyer non lo definisce un fisico dei suoni, né rivela che sia stato assegnato, come scrive Levi nel «*Giallo*», a un laboratorio di acustica. Fa solo riferimento a un possibile mutamento del ruolo di Goldbaum come fisico alla Buna, che però non si realizza, tanto che egli rimarrà nel Kommando chimico a fianco di Meyer fino all'evacuazione del lager e all'inizio della marcia della morte. Anche il racconto del 1986, al pari di *Vanadio*, costituisce pertanto un caso in cui la narrazione di Levi si discosta in qualche passaggio dal dato storico, e non certo per una falla della memoria, quanto per una strategia più che consapevole, mirata a una trasfigurazione finzionale dei fatti.

Nel «*Giallo*» il personaggio di Goldbaum si precisa dunque essere stato un fisico dei suoni impiegato alla Buna in un laboratorio di acustica, e questa agnizione innesca nel racconto un'associazione con la descrizione che Solženicyn offre nel romanzo *Il primo cerchio* delle *šaraška* sovietiche e in particolare di una di queste, un Gulag specializzato in cui prigionieri-ingegneri e scienziati lavorano a un apparecchio d'intercettazione per la polizia segreta di Stalin. Stando a questa svolta narrativa, Goldbaum potrebbe essere stato dunque impiegato ad Auschwitz come fisico dei suoni con la finalità di progettare per i nazisti un analizzatore utile a identificare, al servizio di azioni di spionaggio, le voci umane nelle intercettazioni telefoniche. Nel perimetro narrativo del «*Giallo*», Levi tematizza di fatto un possibile influsso delle pratiche concentrazionarie tedesche *su* quelle russe, e nello specifico dei lager tedeschi sulle *šaraška* che si diffusero in Unione Sovietica dopo la fine della guerra. Una scelta narrativa che è appunto riconducibile al clima storico dei tardi anni Ottanta e che risulta funzionale ad aprire nel racconto un'interrogazione su possibili influssi tra campi tedeschi e sovietici (e non tanto a fornire tesi attendibili la cui storicità non è da Levi né discussa né verificata). Se, in ultima istanza, riesaminiamo la scheda di Goldbaum dallo Schedario dello *Judenrats in Amsterdam*, possiamo inoltre ricavare un ulteriore dettaglio utile a questa indagine indiziaria. Vi si può infatti decifrare, scrive Cordibella, il termine olandese *geluidsingenieur*, traducibile in “ingegnere dei suoni”. Per conoscenza diretta di Goldbaum o grazie a qualche altra fonte, Levi deve aver avuto accesso anche a questo dettaglio sulla specializzazione di Goldbaum. Non certo dalla corrispondenza con il chimico tedesco Ferdinand Meyer. Goldbaum non ha infatti

plausibilmente lavorato ad Auschwitz in un laboratorio acustico, il quale non sembra proprio aver fatto parte del Buna-Werk.

Nella stesura del «*Giallo*», conclude Cordibella, Levi si è pertanto avvalso di numerosi dati fattuali, sottoposti a un mirato arrotondamento finzionale che reca anche il segno della lettura de *Il primo cerchio* di Solženicyn, così come di uno dei dibattiti più accesi e controversi intorno all'Olocausto che abbia avuto luogo nella *Bundesrepublik* tedesca e in Europa del tardo Novecento. Nel «*Giallo*», proprio il racconto in cui Levi si presenta (o, meglio, si stilizza) come *detective* di se stesso, i dati del proprio passato (e di quello di Goldbaum) sono pertanto riflessi nella scrittura letteraria, nei suoi deformanti “specchi”.

### *Personaggi di finzione*

#### *Mordo Nahum*

Nel suo saggio *Mordo Nahum, l'avversario*<sup>113</sup>, Daria Biagi analizza la figura di questo mercante greco personaggio della *Tregua* di Levi. Scrive Biagi che a partire da questo personaggio si dipana la narrazione dell'odissea postbellica della *Tregua*, che riporta a casa il protagonista, Levi, dopo una lunga serie di deviazioni non volute attraverso Polonia, Ucraina, Bielorussia, Moldavia, Romania, Ungheria, Slovacchia, Austria e Germani. E lo riporta a casa diverso:

[...] ho imparato il tedesco, un po' di russo e di polacco, e inoltre a cavarmela in molte circostanze, a non perdere coraggio e a resistere alle sofferenze morali e corporali [...] so fare la zuppa di cavoli e di rape, e cucinare le patate in moltissimi modi, tutti senza condimenti. So montare, accendere e pulire stufe. Ho fatto un numero incredibile di mestieri<sup>114</sup>.

Quella di Levi è un'odissea moderna, nella quale il protagonista è costretto ad abbandonare il mondo dell'epos per entrare nell'accidentato territorio dell'“epica in prosa”, quello cioè che lo espone allo scorrere del tempo, e alle trasformazioni che

---

<sup>113</sup> Cfr. Daria Biagi, *Mordo Nahum, l'avversario*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «*Esemplari umani*». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 79-88.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 80.

questo comporta. A corrodere la razionalistica visione di Levi, secondo il quale l'esperienza del lager, per quanto mostruosa, doveva costituire in fondo uno «stravolgimento, una anomalia laida della mia storia e della storia del mondo<sup>115</sup>», sarà soprattutto Mordo Nahum, il greco, per il quale la stessa esperienza è invece «una triste conferma di cose notorie. “Guerra è sempre”, l'uomo è lupo all'uomo: vecchia storia<sup>116</sup>». Più che nell'area dell'epopea o del picaresco, con *La tregua* siamo insomma nel territorio di un moderno romanzo di formazione. La funzione del maestro, Mordo Nahum nei confronti del discepolo Levi, in termini narrativi, è principalmente quella di mettere in moto l'azione, liberando il protagonista dai lacci di una mentalità gravata da troppi scrupoli: e affinché ciò sia possibile l'autore Levi mette a punto una figura che anziché i tratti rassicuranti di un moderno Virgilio, sembra avere quelli di un Mefistofele contemporaneo.

Mordo Nahum, scrive Biagi, rientra nella categoria dei cosiddetti personaggi *ambigeni*, nati da una radice reale e reinventati nella finzione. Dietro la sua figura, infatti, si cela quella del commerciante ebreo Leon Levi appartenente al gruppo dei greci di Salonicco. Pur mantenendo con Nahum un rapporto profondamente ambiguo, il narratore sa di dovergli la vita, e la riconoscenza lo spingerà, dopo il ritorno in patria, a cercarne in più occasioni notizie presso la comunità ebraica locale, senza però mai riuscire nell'intento di rintracciarlo. Su questi scarni elementi accertati si innesta la costruzione del personaggio romanzesco, che si alimenta, non soltanto di ricordi personali ma anche e soprattutto di memorie letterarie, condivise. Il primo travestimento del personaggio consiste nella scelta di un nuovo appellativo, per l'appunto Mordo Nahum. A ciò potremmo aggiungere una ulteriore suggestione che collocherebbe questo nome tra quei nomi parlanti di cui Levi si serve per delineare i suoi personaggi: nel nome Mordo risuonano il verbo italiano *mordere* e il sostantivo tedesco *Mord*, “omicidio”, due termini che sembrano voler sottolineare l'aggressività di un personaggio caratterizzato sì da intelligenza e pragmaticità, ma anche da una pressoché totale mancanza di scrupoli. Come un fenomeno naturale, il personaggio fa il suo ingresso nei gelidi giorni che seguono la fine della guerra e che sembrano voler riportare il mondo al Caos primigenio, accompagnato soltanto da quel vento alto che

---

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 81.

nelle intenzioni iniziali dell'autore avrebbe dovuto costituire il titolo del libro. Dopo questa singolare, quasi fantasmatica entrata in scena, Levi ne fornisce però un ritratto dettagliato e diretto, delineato con una tecnica narrativa da realismo ottocentesco.

Ciò che interessa a Biagi è però la costruzione del personaggio del greco, e così prova a districare la rete di rimandi letterari che ne sostengono lo scheletro. Tra i due personaggi, Nahum e Levi, resta una distanza, dovuta in primo luogo alla diffidenza suscitata in Levi da una figura ideologicamente così lontana da lui, fedele a un decalogo morale che non fa mistero di contemplare anche la furbizia, la prevaricazione, la truffa. Se già nella descrizione fisica del greco venivano evocati elementi che nella cultura popolare – e nella memoria letteraria collettiva – sono tradizionalmente associati alla cattiveria (primo fra tutti quel «rosso di pelo» di verghiana memoria), il lessico punta in modo ancor più deciso verso l'area semantica del maligno, del demoniaco. Assumono di conseguenza una tinta più ambigua molti comportamenti di Mordo Nahum, a cominciare dalla scena in cui si infastidisce perché il discepolo si trattiene troppo a lungo a parlare con un prete. Ambiguo diventa poi il suo eccezionale talento nel parlare le lingue, come ambiguo è per sua natura il concetto stesso di plurilinguismo. Si tratta in questi casi, spiega Biagi, di elementi che fanno parte di un immaginario a tal punto condiviso tra i lettori occidentali che, per individuarne i tratti, non è neanche necessario richiamarsi a un autore o a un testo in particolare. E tuttavia, tra le innumerevoli rappresentazioni letterarie di incontri col diavolo cui Levi poteva volontariamente o involontariamente attingere, è probabile che una sia particolarmente presente alla sua memoria: quella costruita da Thomas Mann nelle pagine del *Doktor Faustus*, il romanzo che attraverso l'infelice vicenda del compositore Adrian Leverkühn raccontava la disfatta della nazione tedesca sedotta dall'ideologia nazista. Nel *Doktor Faustus* la scena del presunto incontro tra il compositore tedesco e un non meglio precisato demone che viene a offrirgli anni di geniale creatività in cambio dell'anima è intessuta di sottili allusioni al contesto storico e musicale del tempo, ma alcuni elementi ci appaiono subito familiari, come l'aspetto fisico con l'immane pelo rosso, l'abilità poliglotta, e l'abilità nel commercio. L'elemento che più suggerisce una continuità tra i due personaggi consiste però nel fatto di rivelarsi entrambi commercianti di esseri umani: nel romanzo di Mann, Leverkühn ha fin dal primo sguardo la sensazione di trovarsi di fronte a un lenone, uno

sfruttatore, e come tale il diavolo si comporta effettivamente, offrendogli una notte d'amore con la Sirenetta. Nel viaggio di Levi, l'ultima apparizione di Mordo Nahum sarà nelle vesti di sfruttatore della prostituzione, mentre con indosso un'approssimativa uniforme sovietica gestisce un traffico di ragazze della Bessarabia che magnanimamente offre anche all'ex compagno di prigionia. In entrambi i personaggi, l'arte del commercio si degrada così a pratica di sopraffazione e sfruttamento.

Se dunque, continua Biagi, si può ricondurre il legame tra Levi e Nahum al topos letterario del patto col diavolo, che cosa esattamente il greco offre al suo discepolo? Che cos'è il demoniaco che Nahum offre davvero a Levi? Ciò che il demonio offre ai suoi discepoli sono essenzialmente *meno scrupoli*. È esattamente di questo che il personaggio di Levi ha bisogno all'inizio della storia, molto più che non di abiti e di scarpe. Ai "salvati" dal lager si prospetta ora infatti una nuova lotta per la sopravvivenza, nella quale cavarsela significa, ancora una volta, sacrificare qualcosa della propria rettitudine, della propria morale, alle ragioni della vita. Mordo Nahum fornisce l'eccezione, il quadro di senso entro il quale è possibile agire spregiudicatamente, e come il diavolo di Mann, "manda al diavolo" tutti i casti scrupoli e i dubbi a dar retta ai quali una storia non comincerebbe mai. Il personaggio del greco diventa in un certo qual modo il parafulmine di ciò che è astuto e riprovevole ma necessario alla sopravvivenza e che Levi non dice come proprio, ma fa, seppur dichiarandosi sotto la guida del greco. Mentre Mordo Nahum si fa carico del male assumendo su di sé tutte le caratteristiche che il narratore rifiuta di attribuire a se stesso, Levi può auto-rappresentarsi come un simpatico sciocco sopravvissuto praticamente per caso e con la coscienza a posto. La costruzione narrativa di questo *alter ego*, che nella realtà doveva essere avvertito come un autentico *doppio* anche per la casuale coincidenza di cognomi, è naturalmente un meccanismo tutt'altro che inconsapevole per l'autore: la coscienza di un legame inscindibile tra i due affiora nelle parole di congedo da Mordo Nahum e continua a echeggiare nei passi del libro in cui si ripete che «guerra è sempre<sup>117</sup>».

La trasformazione della persona in personaggio permette dunque all'autore di portare a coscienza un problema spinoso e sottoposto a lunga elaborazione,

---

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 87.

spostandolo “fuori di sé” e facendolo esprimere a una figura che gli è almeno parzialmente estranea. E il travestimento demoniaco qui identificato rappresenta probabilmente solo uno dei filtri di cui l’autore si serve.

### *Sandro/Sandro Delmastro*

A guidarci nell’analisi del personaggio di Sandro, che abbiamo già citato in precedenza per le sue assonanze con Faussone, è il saggio di Roberta Mori<sup>118</sup>. Il racconto del *Sistema periodico* intitolato *Ferro* presenta, fin dall’inizio, una struttura marcata, che merita di essere presa in considerazione perché funzionale all’apparizione dell’eroe e, in seguito, al racconto della storia. L’autore, come una cinepresa, procede per centri concentrici per poi stringere su un unico attore, del quale inizialmente si avverte solo la voce. La nebbia, la voce, il narratore che risale nel ricordo del proprietario della voce e lo trae fuori da un’atmosfera ovattata e vagamente onirica: difficile resistere alla tentazione di leggere le modalità della *entrée* di Sandro anche come la traduzione letteraria del fenomeno della «rammemorazione», descritto da Walter Benjamin come il balenare di un’immagine del passato dal fondo della memoria involontaria nel momento in cui quel passato, per qualche ragione, viene a trovarsi “in asse” con il presente del soggetto che ricorda. L’ingresso del personaggio culmina nell’identificazione onomastica, subito seguita da una definizione lapidaria che porta in primo piano un tratto caratteriale: «Chi aveva pronunciato il sacrilegio era Sandro, il taciturno<sup>119</sup>». Levi procede poi per selezione di tratti descrittivi che entrano in un regime di significazione, e così facendo riveste il ricordo di nuova carne, generandolo su un nuovo – e diverso – piano di esistenza. La descrizione fisica e morale di Sandro risponde all’esigenza di presentificare il personaggio o, detto altrimenti, di intensificare il potere illusionistico del testo letterario; coerentemente con questo intento, la sua “fotografia”, già in partenza minuziosa, si arricchisce di nuovi elementi man mano che egli è mostrato in azione sulle montagne.

---

<sup>118</sup> Cfr. Roberta Mori, *Sandro/Sandro Delmastro: storia di un «ambigeno»*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell’opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 89-101.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 90.

Con Sandro, Levi crea una controfigura letteraria. Nello stampo del “suo” Sandro, scrive infatti Mori, lo scrittore fa fondere una miscela in cui convergono modelli letterari, ricorsi personali, notizie storiche. *Ferro* contiene il senso più profondo di un legame di amicizia realmente vissuto da Levi in gioventù ma è al tempo stesso un racconto di avventura, un racconto di formazione e un racconto sul rapporto fra l’uomo e la natura *sub specie* dell’alpinismo. Le tre componenti si intrecciano indissolubilmente nel personaggio e lo rendono più letterario di quanto possa sembrare a una prima lettura e meno vicino all’identità biografica storicamente determinata di Sandro Delmastro. Sandro è connotato da subito come uno spavaldo. La spavalderia, la temerarietà, è un ingrediente indispensabile delle sortite in montagna ma anche di un atteggiamento anticonformista – nelle scelte o in quelle politiche – in tempi di dittatura. La spavalderia di Sandro è quanto basta ad affratellarlo agli eroi dei libri dei suoi autori preferiti, ossia Salgari, London e Kipling. Su tutti, Jack London occupa un ruolo privilegiato: le sue opere infatti offrono suggestioni, ambientazioni, e un immaginario di riferimento che sarà professato e vissuto direttamente dal personaggio di Sandro nel suo rapporto con la montagna. London diventa così un modello nel momento in cui è sviluppata una controfigura letteraria di Sandro Delmastro, vale a dire il Sandro personaggio. Per Levi, dunque, London è il creatore di personaggi che possiedono caratteristiche simili a quelle del Sandro Delmastro storico: amore per il rischio, disponibilità a mettersi in gioco senza risparmiare le forze, resistenza alla fatica. La trasfigurazione letteraria investe anche lo sfondo su cui Sandro si muove: pur essendo a pochi chilometri da Torino, la “sua” montagna è descritta e vissuta come se fosse remota nello spazio e nel tempo.

Sandro possiede una misteriosa sensibilità grazie alla quale riesce a stabilire un rapporto profondo con il mondo naturale; per questa e per altre capacità lo si potrebbe definire un personaggio “magico”. Come uno sciamano, infatti, Sandro riesce a esercitare un controllo istintivo sul mondo circostante, sul suo corpo e anche su quei bisogni naturali che agiscono dentro di lui, come la fame o la stanchezza. La sapienza di Sandro è la risultante dell’incontro fra la sua esperienza e quella di quanti lo hanno preceduto: in essa convergono conoscenze ricavate direttamente da lui nella sua frequentazione delle montagne, elementi culturali del Piemonte contadino e la familiarità con la materia ereditata dagli antenati che svolgevano professioni artigiane.

C'è un paragone in particolare che riguarda il rapporto tra Sandro e il mondo naturale, cioè il parallelismo tra lui e i gatti: «era fatto come i gatti, con cui si convive per decenni senza che mai vi consentano di penetrare la loro sacra pelle<sup>120</sup>». Il gatto è il termine di paragone evocato per rendere l'idea del mistero, coerentemente con la valenza simbolica che tradizionalmente è riconosciuta all'animale. Ma c'è anche una seconda qualità che accomuna Sandro ai gatti: la sua fondamentale solitudine, che in *Ferro* è anche attributo che contribuisce alla creazione di un profilo fuori dell'ordinario, assai vicino allo stampo epico. Le fonti ci dicono che la grande scoperta letteraria di Sandro nel 1939 fu Aldous Huxley, autore anche di un saggio intitolato *Sermons in Cats* (1930). Probabilmente nelle opere dello scrittore inglese Delmastro trovò una visione del mondo a lui congeniale perché antidogmatica e, al tempo stesso, lo specchio di una letteratura diversa, meno provinciale di quella italiana, sulla quale affinare un gusto più maturo ed esigente di quello richiesto dalla lettura dei classici di avventura. Nel racconto, scrive Mori, si può quindi postulare un rimando nascosto ad Huxley e al suo *Sermons in Cats*: il gatto è descritto da Huxley come simile e diverso dall'uomo, ma come quest'ultimo destinato alla solitudine. London, Huxley, Conrad: si direbbe che nel tessuto del racconto siano celati alcuni fili che rimandano agli autori e ai libri amati da Levi e da Delmastro alla fine degli anni Trenta e che questa vena sommersa vada a incrementare il tasso di letterarietà dell'autobiografia leviana.

Nell'ultima pagina di *Ferro*, Levi assume in pieno il ruolo di *auctor* e non più soltanto di *agens* e ne rivendica l'autorevolezza. A questo punto Sandro è diventato Sandro Delmastro, primo caduto del Comando Militare Piemontese del Partito d'Azione, comandante di gruppi di resistenti in Val Pellice e capo delle squadre cittadine del Partito d'Azione a Torino. Con una mossa inconsueta, lo scrittore toglie al personaggio la maschera di carta per mostrare il volto della persona storica che vi si cela sotto. La vicenda di Sandro/Sandro Delmastro culmina nel racconto della sua uccisione per mano fascista. Per questa descrizione, Levi sceglie un tono solenne, tipico dell'epica, e in questo modo suggerisce la volontà di rappresentare l'omicidio come un atto sacrilego, ossia una violazione insanabile delle norme umane e civili che differenziano l'uomo dalla bestia, per ribadire un giudizio che è prima di tutto storico

---

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 96.

e morale. Ma per quale motivo lo scrittore decide di rivelare apertamente, in questo caso specifico, l'identità del personaggio storico che ha ispirato l'*homo fictus*?

Risponde Mori che è possibile soddisfare questa domanda tendendo fermi due ordini di motivi diversi ma strettamente connessi. La prima risposta ha a che fare con il giudizio storico e la memoria della Resistenza. Sandro Delmastro, medaglia d'Argento della Resistenza, diventa dentro e fuori il racconto l'incarnazione della "meglio gioventù" che prese le armi contro il fascismo per ragioni di natura morale prima ancora che per considerazioni politiche. Il nome completo Sandro Delmastro è non solo il nome della persona storica, ma è anche il nome di una persona che ha contribuito alla scrittura di una pagina fondamentale di Storia quale la lotta contro il nazifascismo. La seconda risposta al quesito può essere formulata ritornando proprio al rapporto tra la letteratura e la storia, tra la finzione e la realtà. Dalla sua prospettiva, Levi pensa alla letteratura come all'unico spazio in cui all'uomo potrebbe essere concessa una condizione paragonabile, almeno sotto l'aspetto simbolico, all'immortalità. Si tratta di una cauta speranza, l'ipotesi di sopravvivere nel ricordo di qualcuno, di trasformarsi in una figura che alimenta l'immaginario, di diventare parola e pensiero. Raccontare la storia di Sandro Delmastro significa allora dare una sterzata al corso naturale delle cose e scrivere un finale diverso, provare a strappare alla morte e all'oblio l'ultima parola e al tempo stesso ribadire che si tratta di un tentativo compensatorio, insufficiente, non all'altezza del compito quasi impossibile che ci si è posti. Levi interviene pertanto su questo declino naturale della memoria e trasforma l'amico di un tempo in un *ambigeno*, fissando sulla carta tutta una serie di doti umane che lo renderanno ben presente nella mente dei lettori.

Levi ha così tentato di «rivestire un uomo di parole, farlo rivivere in una pagina scritta<sup>121</sup>». Ma questa operazione stessa, su sua ammissione, si arresta di fronte a un blocco: l'*impasse* del tentativo di dare forma al vissuto, cioè di trasformarlo per garantirgli un nuovo tipo di esistenza sul piano collettivo della memoria. Nel confronto tra la morte e la letteratura che trasforma Sandro in un *ambigeno*, agli occhi di Levi, la morte segna il punto della vittoria. Ma è davvero così? Fra tutti i personaggi di Levi, Sandro è uno dei più memorabili perché non è pallido e sbiadito, bensì è percepito immediatamente come vivo e complesso, dotato di spessore umano ed etico e, in

---

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 100.

quanto tale, sempre attuale o, meglio, classico. Il lettore si trova di fronte un personaggio plastico, dotato di forza attrattiva, non una sagoma inconsistente, copia imperfetta di un uomo. Il fatto che di Sandro venga affermata la storicità e venga narrata la morte rende possibile per il lettore sperimentare esteticamente i limiti della rappresentazione della figura umana e l'aporia su cui poggia l'esistenza degli ambigeni: nessuno è più vivo del giovane pieno di vigore ritratto in *Ferro*, nessuno è più morto di lui, vittima di una guerra combattuta quasi ottanta anni fa.

Resta un ultimo aspetto su cui riflettere, e che lega Sandro a Levi stesso: l'alpinismo. In *Ferro*, scrive Marco Belpoliti, «la chimica, l'antifascismo, la passione per la natura si fondono fino a raccontare una piccola epopea che culmina con un'ascesa dei due giovani e con una notte passata all'addiaccio<sup>122</sup>». Il senso della sua ideologia alpinistica sta nell'idea di misurarsi con l'estremo e che essenziale è fare sempre il massimo. La montagna, continua Belpoliti, rappresenta per Levi la libertà di sbagliare: significa essere padroni del proprio destino. E l'alpinismo, o l'escursionismo, si lega, fin dagli anni dell'università, con la chimica:

Ora, la passione della montagna era complice della passione per la chimica, nel senso di ritrovare in montagna gli elementi del sistema periodico, incastrati tra le rocce, incapsulati nel ghiaccio, e cercare di decifrare attraverso essi la natura della montagna, la sua struttura, il perché della forma di un canalino, la storia dell'architettura di un seracco<sup>123</sup>.

*Ferro* è ricavato dalla riscrittura di una precedente e più ampia novella di montagna, *La carne dell'orso* (1961), primo esempio di un'epica dell'avventura umana (gli autori a cui Levi si ispira sono Melville, Conrad, Kipling, London) da cui, negli anni successivi, nasceranno, con altro tono e con altra impronta narrativa, proprio i racconti di *La chiave a stella*.

### *Il dottor Müller*

In questo paragrafo si indagherà il rapporto che dà forma al capitolo del *Sistema periodico* intitolato *Vanadio*, tra un personaggio reale, Ferdinand Meyer e la sua

---

<sup>122</sup> BELPOLITI, M., *Primo Levi*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, pp. 23-24.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 24.

trasfigurazione letteraria, il Dottor Müller, facendo riferimento al saggio in questione di Martina Mengoni<sup>124</sup>. Nel giugno 1975, Levi scrisse a una sua corrispondente e amica tedesca, Hety Schmitt-Maass:

You will find that, in the chapter “Vanadio”, I have taken the liberty of turning into a short story my real story with the Dr. Meyer; after reading it, I should be pleased if you write to me your advice, I. E. whether, in case of translation into German, the family Meyer could feel hurt or offended<sup>125</sup> [...].

Levi comunica di aver trasformato una vicenda realmente accaduta con un tale Dr. Meyer in una breve storia, appunto *Vanadio*, e domanda alla corrispondente di scrivergli se, nel caso di una traduzione di questo in tedesco, la famiglia Meyer potesse sentirsi colpita o offesa. Si domanda Mengoni, perché Levi riteneva che una famiglia tedesca, quella del dottor Ferdinand Meyer (evidentemente *alter ego* reale di un personaggio del racconto) si potesse offendere? Schmitt-Maass è coinvolta in una ricerca: Levi vuole infatti rintracciare i tecnici ingegneri tedeschi che lavoravano nel reparto polimerizzazione della fabbrica di Buna Monowitz, in particolare il dottor Pannwitz, suo esaminatore nel lager, ritratto nel capitolo *Esame di chimica (Se questo è un uomo)* e il dottor Ferdinand Meyer, capolaboratorio, mai menzionato nel libro. Hety riesce a rintracciare l'indirizzo di quest'ultimo, e tra lui e Levi si innesca uno scambio epistolare che va avanti per alcuni mesi. Proprio quel carteggio tra Primo Levi e Ferdinand Meyer rappresenta l'inesco di *Vanadio*, la vicenda che Levi narrò, trasfigurandola, in racconto. Mengoni intende analizzare proprio la procedura di arrotondamento finzionale operata su Meyer e lo scarto che si è creato tra la vicenda reale e la costruzione del racconto. Il Dottor Müller della finzione è un calco del vero Dr. Ferdinand Meyer e Levi frappone un distanziamento finzionale tra se stesso e Ferdinand Meyer.

Meyer non è soltanto un tedesco che stava dall'altra parte nel lager, ma è anche e soprattutto un tedesco che sta dall'altra parte adesso: chimico in un'azienda più grade della Siva in cui lavorava Levi, di cui la Siva è cliente e lettore di *Se questo è un uomo*. A differenza di tutti gli altri interlocutori con cui Levi aveva corrisposto fino a quel

---

<sup>124</sup> Cfr. MENGONI, M., *Vanadio*, in MAGRO, F., SAMBI, M., a cura di, *Il sistema periodico di Primo Levi. Letture*, Padova University Press, Padova, 2022, pp. 297-322.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 297.

momento, Meyer è in più un uomo già incontrato ad Auschwitz, che ad Auschwitz stava dall'altra parte. Nel carteggio, Levi non vuole apparire una vittima; viceversa appare sinceramente interessato all'uomo che ha di fronte, desideroso di carpirgli quante più informazioni sia possibile. Levi non intende infatti superare il passato, quanto continuare ad interrogarlo da più angoli visuali possibili. Ancora una volta, l'istanza che muove Levi è in primo luogo di carattere conoscitivo e solo successivamente, in seconda battuta, morale. Levi vuole leggere il rovescio di *Se questo è un uomo*: un diario scritto dall'altra parte, in cui pure presume di trovare altrettanto interesse.

Nel passaggio dal carteggio reale al racconto si frappone il diaframma della trasfigurazione letteraria. Come nota Mengoni, Levi è molto lontano dalla scrittura di un report, e anzi l'invenzione letteraria ha il sopravvento, e funziona anche (e soprattutto) perché è una finzione costruita sul personaggio di Levi *auctor memorioso*. Tutti i dati reali del carteggio con Ferdinand Meyer sono modificati. Il punto per noi non è tuttavia capire quanta realtà sia presente in *Vanadio*, bensì, a partire dalla conoscenza della realtà, si tratta di analizzare che tipo di trasfigurazione ha operato Levi. *Vanadio* comincia con un prologo generico sulle vernici, e prosegue con l'introduzione della vicenda aziendale che farà da innesco: uno smalto importato dalla Germania, dopo essere macinato con un tipo di nerofumo, non essiccava e «rimaneva appiccicoso indefinitamente, come una lugubre carta moschicida<sup>126</sup>». Segue l'iniziativa di Levi-personaggio che scrive una lettera burocratica di reclamo alla W., grande e rispettabile industria tedesca nata dallo smembramento della IG Farben. Questo nome costituisce per il lettore una spia di Auschwitz. A questo punto, una volta giunta la risposta del Doktor L. Müller, Levi inizia a sospettare che si tratti dello stesso Doktor Müller suo capo di laboratorio a Buna, Auschwitz. Levi descrive così il suo desiderio di fare i conti con i tedeschi, dichiarandosi insoddisfatto delle lettere che gli spedivano i suoi interlocutori tedeschi. La frase decisiva è tuttavia quella posta in conclusione del passaggio: «la perfezione è delle vicende che si raccontano, non di quelle che si vivono<sup>127</sup>», una chiosa che può funzionare come *mise en abyme* dell'intero racconto. Ci sono due piani, nota Mengoni, quello dell'esperienza e quello

---

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 308.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 309.

della trasfigurazione dell'esperienza in racconto, e Levi ne è ben consapevole e ci tiene ad avvertire il lettore, suggerendo la presenza di un "arrotondamento" già nell'incipit di *Vanadio*, quando parla della solidificazione delle vernici. In questo punto del testo, Levi sembra adombrare un parallelismo tra i passaggi di stato della vernice e il complesso processo di creare «un reticolo compatto e quindi solido<sup>128</sup>» della propria esperienza passata, specialmente se questa esperienza riguarda l'unico incontro con un tedesco *de l'autre côté* conosciuto ad Auschwitz e poi diventato lettore di *Se questo è un uomo*. Lo scarto di perfezione tra le vicende che si vivono e quelle che si raccontano è raggiunto attraverso additivi che non si sa quanto funzioneranno; bisogna aggiungere e testare, tenendo presente che per Levi lo scopo non è mai semplicemente estetico-letterario. Il raccontare e il ricordare contengono in sé una doppia funzione di piacere e di cura; il piacere consiste anche nell'arrotondare e perfezionare i ricordi.

*Vanadio* è il primo momento in assoluto in cui l'esperienza di faccia a faccia coi tedeschi viene rielaborata in parole, costruita, messa in ordine. I fattori che contribuiscono alla trasfigurazione letteraria della vicenda Levi-Meyer nel racconto *Vanadio* ci sono indicati da Mengoni: innanzitutto, il fatto che le lettere dei tedeschi non siano mai state costruite letterariamente e/o editorialmente prima; in secondo luogo, il periodo storico in cui Levi si trova a scriverlo, e i timori di un ritorno del fascismo in Italia e in Europa; poi, la lettura e l'influenza di *Menschen in Auschwitz* di Hermann Langbein, da cui scaturisce una nuova consapevolezza del proprio punto di vista; infine, la costruzione del *Sistema periodico*: il fatto che il racconto sia scritto per ultimo implica che esso più di tutti risenta dei temi strutturali principali. Questa serie di fattori porta a un arrotondamento letterario in cui i principali additivi sono: il problema della difficoltà di solidificazione delle vernici; il dettaglio ortografico da cui avviene il riconoscimento di Müller; l'iniziativa presa da Levi; il parallelismo tra le lettere aziendali e quelle a tema Auschwitz; la telefonata per organizzare l'incontro col dottore; la morte improvvisa di Müller. A questi si aggiunge un settimo elemento, più generale e diffuso: il giudizio complessivo su Müller. In particolare, l'insistenza con cui Levi ricorda che questa è una storia vera, che Müller è un personaggio *reale* può essere considerata una ulteriore prova del grado di rielaborazione consapevole che la vicenda Meyer aveva subito in *Vanadio*. A questo punto, Müller si dimostra

---

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 311.

chiaramente un *personaggio*, perché, come dice Levi stesso, «si era entpuppt<sup>129</sup>», “si era rivelato”. La prosa di Levi ha definitivamente compattato il personaggio di Müller e può finalmente connotarlo con il sintagma che Levi usa con i suoi personaggi più significativi: *esemplare umano*.

Letto in questa chiave, continua Mengoni, *Vanadio* è un racconto a scatole cinesi: è la trasposizione letteraria di una vicenda biografica; è uno dei capitoli più inventati del *Sistema periodico*; è una narrazione che, nel suo stesso sviluppo, si interroga sul senso (e sulla possibilità) di rendere in un personaggio messo a fuoco, nitido, la complessità individuale; ed è infine un resoconto sugli effetti della solidificazione di un flusso di memoria. Levi esplora la possibilità di raccontare singoli episodi senza una stringente esigenza testimoniale, puntando invece sulla creazione di personaggi funzionali e funzionanti nel presente.

### *In prima persona*

#### *Levi e Coleridge*

Tra i personaggi costruiti da Primo Levi c'è Primo Levi stesso. Come nota Riccardo Capoferro<sup>130</sup>, all'autore Primo Levi corrispondono infatti, in più occasioni, un io narrante e un io narrato. E a questi si aggiunge un terzo, più mutevole personaggio, che ha accompagnato Levi per tutta la vita: la sua persona autoriale. Spinto dal bisogno di catturare o precisare le varie dimensioni della sua esperienza, l'autore ha più volte cambiato voce, e ad ogni cambiamento ha aggiunto alla sua maschera nuovi dettagli. Nel caso di Levi, bisogna infatti affiancare alla funzione-autore quella che Capoferro definisce la “funzione-testimone”. Il ruolo di reduce del lager colora di sé ogni parola di Levi e incombe su ogni tentativo di definirsi; è il punto dal quale, dopo il successo di *Se questo è un uomo*, è costretto a muovere per disegnare la sua identità. Talvolta riscontriamo l'esplicito tentativo di trasformarsi: come alla fine de *La chiave a stella*, in cui per mezzo di una citazione della nota introduttiva di Conrad a *Tifone*, Levi

---

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 316.

<sup>130</sup> Cfr. Riccardo Capoferro, *L'autore, il testimone e il vecchio marinaio: Levi, Coleridge e la memoria traumatica*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 140-151.

rappresenta se stesso come un nuovo tipo di narratore realista, che ha attinto all'esperienza diretta del lavoro tecnico. L'effetto più rilevante della funzione-testimone consiste forse nel legare in modo indissolubile gli scritti di Levi al loro autore empirico: il personaggio-Levi non arriva mai a svincolarsi dalla persona che l'ha creato, la cui esperienza e il cui impegno non possono essere ignorati.

Per ridefinire la sua persona autoriale Levi, nota Capoferro, si è servito anche di riferimenti ai classici, in particolare alle citazioni dalla *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge, da Levi più volte evocata. Oppresso dal fardello della sua esperienza, Levi si è paragonato tante volte al vecchio marinaio, che con i suoi occhi scintillanti ferma gli invitati a un pranzo nuziale per raccontare quel che ha vissuto. I riferimenti a Coleridge aggiungono un tassello significativo alla persona autoriale di Levi. Ci portano a intravedere una dimensione della sua esperienza su cui si è soffermato solo di sfuggita, quella della sua memoria traumatica, che sembra via via aver acquisito più spazio. Capoferro si sofferma sulla funzione dei rimandi a Coleridge all'interno della raccolta di poesie *Ad ora incerta* per poi guardare all'io narrante dei *Sommersi e i salvati*, in cui la figura autoriale di Levi torna con decisione a trasformarsi. In particolare si cercherà di portare alla luce l'attitudine etica, affettiva e cognitiva attraverso cui Levi ha dato forma, verso la fine della sua carriera, all'esperienza post-traumatica. Nel passaggio dalle poesie ai *Sommersi e i salvati*, infatti, si coglie il duplice bisogno di mantenere il distacco del testimone e di integrare nella testimonianza il fardello di un vissuto lacerante.

Nella poesia *Il superstite*, l'analogia con il vecchio marinaio è evidente. Il componimento recita così:

Indietro, via di qui, gente sommersa,  
Andate. Non ho soppiantato nessuno,  
Non ho usurpato il pane di nessuno,  
Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.  
Ritornate alla vostra nebbia.  
Non è colpa mia se vivo e respiro  
E mangio e bevo e dormo e vesto panni<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> *Ivi*, pp. 142-143.

Il vecchio marinaio, condannato a ripetere a oltranza il racconto di ciò che ha vissuto, ossia uno sconvolgimento – traumatico – dell'ordine naturale, vive una condizione liminale: oltre ad aver percorso i confini tra naturale e soprannaturale, è posseduto dai propri ricordi: il passato, ancora palpitante, irrompe nel presente e determina le sue azioni. L'irruzione non resta confinata nella sfera soggettiva del ricordo: come Levi, il vecchio marinaio è vittima di una coazione a raccontare. Nel *Superstite* e alle poesie di *Ad ora incerta* dedicate al lager di può dunque vedere un tentativo di dar voce e forma al fenomeno della memoria traumatica. Più che l'espressione di un vissuto post-traumatico, la scrittura è uno strumento per mediare, attraverso la testimonianza, tra l'esperienza privata del trauma e quella, condivisa, della memoria culturale. Le poesie di Levi permettono un'identificazione simpatetica con la sua condizione soggettiva di superstite; e nel far questo ridefiniscono pubblicamente il suo vissuto e aggiungono una nuova sfaccettatura alla sua persona autoriale. Il senso di questa mossa, quindi il senso delle allusioni a Coleridge, non è pienamente comprensibile se non la si considera nel rapporto con quelle che l'hanno preceduta; se non si guarda, cioè, alla figura autoriale implicata dall'io narrante di *Se questo è un uomo*, che rende il vissuto traumatico in tutt'altro modo. In *Se questo è un uomo*, il discorso dell'io narrante non presenta segni evidenti della memoria traumatica, poiché Levi non mette a fuoco soltanto le proprie sofferenze, ma adotta una visione più ampia, sposando un'ideologia ben riconoscibile. Levi abbraccia un umanesimo scettico, cauto e razionalista e le sue scelte stilistiche presuppongono una viva coscienza epistemologica, in buona parte frutto della sua formazione scientifica. Il suo io narrante sembra pertanto, scrive Capoferro, aver conseguito un equilibrio tra l'espressione soggettiva e una rigorosa osservazione dei fatti.

Diverso è quello che avviene nelle poesie, in cui il ritorno ossessivo del passato evidenzia il peso dell'evento traumatico sulla soggettività dell'io lirico. Al personaggio-Levi si aggiunge una nuova sfumatura, e l'ambito della testimonianza si allarga, fino a comprendere le meccaniche dolorose della memoria individuale. Questa nuova sfumatura, secondo Capoferro, entra però in parziale dissidio con la lucidità quasi ascetica dell'io narrante di *Se questo è un uomo*. Nella poesia, a detta di Levi, emerge l'espressione di una sua metà inconscia, non soggetta al controllo razionale su cui è basata, in buona parte, la comprensione delle meccaniche del lager. In questa

oscura e palpitante zona inconscia, che esercita una costante pressione sulla sfera razionale, ricadono i disturbi emotivi causati dal lager. In *Ad ora incerta* e in particolare nel *Superstite*, la memoria traumatica di Levi è rappresentata dalla figura del vecchio marinaio. È significativo che la rappresentazione non sia diretta: il pathos dell'espressione soggettiva è spostato su una figura d'invenzione ed è in tal modo attenuato. La figura del vecchio marinaio assume dunque, secondo Capoferro, un carattere duplice. È la personificazione delle spinte inconscie che altrove Levi ha censurato; il correlativo poetico di fenomeni emotivi che in altre sue opere non sentiva lecito esprimere. Al tempo stesso, si configura come un filtro che ha la funzione di attenuare l'impatto emotivo del ricordo traumatico, perché con un effetto che potremmo definire anti-mimetico sovrappone una reminiscenza letteraria all'esperienza vissuta. L'ingresso nella materia rovente del ricordo non avviene *in medias res*, ma attraverso le parole altrui, e per il tramite di un personaggio fantastico.

Il nesso tra il vecchio marinaio e la memoria traumatica del lager non si esaurisce nelle poesie: Levi dà forma alla tensione tra lo sguardo del testimone e le scosse della memoria traumatica in *I sommersi e i salvati*. In quest'opera Levi non nega la presenza dei ricordi traumatici; tutt'altro. Descrive lo scavo nella memoria come un faticoso tentativo di aggirare i meccanismi di difesa che la psiche ha edificato per porre un argine a un ricordo ancora sconvolgente. Tangenzialmente, questo modello prende atto della forza distruttiva dei ricordi traumatici. Allo stesso tempo, perpetua gli assunti epistemologici su cui Levi ha fondato la sua impresa di testimone: non solo presuppone la separazione tra oggetto e soggetto che innerva l'empirismo moderno; presenta l'opera del testimone come una difficile ricerca nella memoria, orientata dalla ragione e dalla volontà. I principi epistemologici di *I sommersi e i salvati* fanno tutt'uno con il Levi io narrante, danno forma al suo sguardo sul mondo, sia quello esteriore che quello interiore, e strutturano anche il suo modo di concepire il rapporto tra la cognizione razionale e la memoria traumatica. Ma Levi, d'altro canto, pure non nega il peso delle memorie intrusive, al quale aveva dato spazio, del resto, nella sua scrittura poetica. Se da un lato, dunque, affida la sua identità autoriale a un io narrante che personifica "l'umiltà del buon cronista" e segue i principi dell'epistemologia empirica, dall'altro lato allude alla presenza di ricordi non elaborati. A ben guardare, la presenza di questi ricordi si fa percepibile anche in *I sommersi e i salvati*, che con discrezione porta

anch'esso testimonianza del fardello della memoria traumatica. La testimonianza è consegnata alla citazione della *Ballata del vecchio marinaio* che compare in epigrafe: «Since then, at an uncertain hour,/ That agony returns/ And till my ghastly tale is told/ This heart within me burns<sup>132</sup>». In modo obliquo, osserva Capoferro, la citazione esprime la compulsione a raccontare, cioè il ritorno intrusivo dell'esperienza traumatica; invita a cogliere tra le righe lo stress post-traumatico da cui *I sommersi e i salvati* è nato. Al tempo stesso, lascia intravedere un percorso di elaborazione; suggerisce che a innescare il distacco dello storico e testimone possa essere il ricordo ossessivo di una forza sconvolgente.

L'intero testo de *I sommersi e i salvati* è frutto e segno di uno sforzo di razionalizzazione; che non arriva, tuttavia, a reprimere il ricordo del trauma. Il potenziale contrasto tra le due prospettive, quella post-traumatica e quella dello storico e analista del lager, è risolta dall'economia interna e dalle finalità del testo. *I sommersi e i salvati* rappresenta lo sforzo di chi è teso a conferire al ricordo del trauma un valore esemplare. Non più relegata entro il cordone sanitario del registro poetico, la memoria traumatica si avvicina alla scrittura storica, senza contraddirne gli obiettivi. Fa da anello di congiunzione tra le due la citazione da Coleridge, punto di equilibrio tra il distacco razionale della testimonianza e l'intensità emotiva del ricordo.

#### *Antonio Casella*

Antonio Casella, scrive Anna Baldini<sup>133</sup>, è il co-protagonista di una coppia di racconti che si trova quasi al centro di *Vizio di forma* (1971), la seconda raccolta di prose d'invenzione di Levi: *Lavoro creativo* è la decima voce, su venti, dell'indice, e il suo seguito *Nel Parco* la dodicesima. Entrambi i racconti sono poco dinamici, essendo costituiti in gran parte dei resoconti fatti allo scrittore Casella da un personaggio da lui creato, James Collins, sullo svolgimento della vita nel Parco che ospita i personaggi letterari ancora vivi nella memoria dei lettori. Collins ha avuto il permesso di allontanarsi dal Parco per chiedere una consulenza letteraria al proprio

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>133</sup> Cfr. Anna Baldini, *L'autore e i personaggi. Antonio Casella, scrittore ambiguo e falsario*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 152-161.

autore, che ha a sua volta trasformato in personaggio letterario – anzi *ambiguo*: persona e personaggio insieme – facendone il protagonista di una serie di avventure. Nel secondo racconto si segue l'ingresso nel Parco di Casella: ottenuto non grazie ai racconti di Collins, ma a un'autobiografia scritta per attingere alla ragionevole speranza di immortalità offerta dal Parco.

Antonio Casella, scrive Baldini, è una figura monodimensionale. La sua identità si riduce alla sua professione di scrittore, e il narratore lo sottolinea fin dal suo ingresso in scena. Ma che tipo di scrittore è, Casella? E in che relazione possiamo porre lo scrittore-personaggio con lo scrittore che ne è l'autore? Levi stesso ci invita a riflettere su questa relazione, intessendo il racconto di ammicchi all'universo extra-diegetico da lui abitato. L'autore presta infatti al personaggio le proprie invenzioni e le proprie idee: nel ciclo di novelle scritte da Casella si intravede in filigrana il ciclo di racconti di cui è protagonista Simpson in *Storie naturali*, mentre la novella incentrata sul Parco fantasticata da Casella come soluzione al proprio blocco creativo somiglia a quella che stiamo leggendo. A un livello più profondo, Levi sperimenta attraverso il monologo interiore del suo personaggio idee e principi di poetica che si troverà a enunciare in interviste o saggi degli anni successivi, a partire dall'assioma che per scrivere bisogna avere qualcosa da scrivere, e che stile e forma verranno di conseguenza. *Lavoro creativo* include anche un esempio di cosa succede se si scrive per passatempo o per noia: è ciò che capita a Collins, che non riesce a fare di Casella un personaggio vitale perché ne fa il protagonista di «favole confuse e inconsistenti<sup>134</sup>». Levi attinge dunque al proprio bagaglio concettuale ed emotivo per disegnare il ritratto di un altro scrittore: che non è però un suo doppio, una controfigura in senso pieno. Casella è un personaggio per costruire il quale Levi usa qualcosa di sé, ma che incarna anche ciò che lui non è stato e non sarà mai, lo scrittore inserito in una società letteraria: una figura nei confronti della quale in *Lavoro creativo* si equilibrano identificazione e distanza, sguardo dall'alto con una punta di superiorità e sguardo dal basso con una punta d'invidia. Nel momento in cui si fa autobiografico per entrare nel Parco, continua Baldini, Casella si trasforma infatti in una parodia cinica e grottesca dell'esordio autobiografico di Levi: entrambi scrivono per la sopravvivenza, ma il lavoro creativo con cui Casella cerca di scampare alla mortalità è l'opposto di

---

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 154.

quell'intreccio di funzione terapeutica e conoscitiva della scrittura, di passione e scoperta che Levi descrive nel capitolo *Cromo* del *Sistema periodico*. Che cosa intride di connotazioni tanto negative l'autobiografia di Casella? Il fatto che Casella *menta*, «accumulando nel suo altro io tutte le virtù che non aveva saputo costruire dentro di sé nella vita reale», «creando un mondo più vero del vero, al cui centro stava lui, soggetto di avventure splendide, spesso e intensamente sognate, mai osate<sup>135</sup>». Oggi definiremmo Casella uno scrittore di *autofiction*, ma per Levi è chiaramente un *falsario*: Casella incarna insomma quello spettro autoriale che ossessiona Levi in quanto autore di testi autobiografici e testimoniali. Casella è una controfigura in negativo del suo autore, qualcosa che Levi temeva di incarnare ogni volta che dava “bombé” alle sue storie e a quelle degli altri. Il risultato della programmata operazione di falsificazione di Casella è un mondo più vero del vero, qualcosa che corrisponde al modo in cui la letteratura rispecchia il reale, o, meglio, non lo rispecchia, perché ciò che la letteratura produce è un'immagine della realtà «variopinta, pigmentata e distorta<sup>136</sup>». Allo stesso tempo, però, l'universo creato dai mondi finzionali è caratterizzato da una propria verità: intesa sia come coerenza interna, sia come specola conoscitiva del reale. Gli universi finzionali sono dotati di una funzione veritativa sul mondo, come il narratore fa constatare a Casella. L'«intuizione di un attimo» è la rivelazione che la letteratura attraverso i suoi “fantasmi” può creare qualcosa che ha un valore al di là della sua corrispondenza con il reale: qualcosa «di perfetto e di eterno<sup>137</sup>». In questo, anzi, la letteratura fa meglio della vita vera. Se il finale di *Lavoro creativo* segna la massima distanza morale tra lo scrittore Levi e lo scrittore Casella, il finale di *Nel Parco* segna un punto di massima identificazione – la morte di Casella è la morte che Levi sembra aver sognato per sé, come segnala l'identificazione tra tempo-vita, memoria e testimonianza.

*Lavoro creativo* e *Nel Parco* non possono però essere letti esclusivamente come *divertissement* filosofico-letterari costruiti su una serie di scatole cinesi diegetiche. Nei due racconti si infittiscono, infatti, echi del mondo di Auschwitz. Come interpretare, si chiede Baldini, questi dettagli che stridono con l'atmosfera complessiva di due racconti per il resto costruiti come un gioco raffinato per il divertimento del lettore? A

---

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

Baldini pare che anche questo sia un caso di riemersione della memoria traumatica di Auschwitz, il cui funzionamento è stato esemplificato in precedenza da Riccardo Capoferro: una memoria che intrude, sotto la soglia della coscienza, anche nei momenti in cui Levi vorrebbe diventare uno scrittore che parla d'altro che della propria esperienza di deportazione. Così in un contesto ludico, in modo perturbante, riemerge la memoria del trauma.

### *Nomi vuoti*

Il saggio di Robert S. C. Gordon<sup>138</sup> si focalizza sulla propensione di Levi ad usare luoghi comuni o nomi “vuoti” per i suoi personaggi. Questa pratica nominativa è vista da Gordon come un dispositivo dinamico per riflettere su e rafforzare le forme della testimonianza. In particolare, sono messi in luce tre aspetti chiave di questa pratica leviana nell'assegnare i nomi: il carattere giocoso, il suo complicato equilibrio tra verità e finzione, e le implicazioni per i lavori sulla testimonianza.

James Collins è, insieme ad Antonio Casella, il deuteragonista di due racconti di fantasia metaletteraria di Levi contenuti nel volume *Vizio di forma* (1971), *Lavoro creativo* e *Nel Parco*. I racconti sono punti cardinali nelle riflessioni di Levi sulla problematica del personaggio letterario. Mentre però il ritratto di Casella ruota in modo abbastanza chiaro intorno al gioco paradossale di una *mise en abyme* squisitamente pirandelliana tra personaggio e autore, creando un effetto di complessità e di ambiguità umana, più difficile è considerare Collins un personaggio a tutti gli effetti, pieno, sviluppato e complesso, nel senso convenzionalmente inteso dalla narrativa moderna. Egli non possiede un'interiorità, né un'ambiguità, una profondità psicologica o una complessità dei rapporti sociali sufficienti a diventare un personaggio riconoscibile come “persona”. Collins, dice Gordon, è incompiuto, e anche questo fa parte del gioco metaletterario dei due racconti. Assume bensì la forma di una funzione narrativa nell'economia e nella struttura interna della storia, quasi come fosse un punto geometrico, un punto vuoto, che guida e orienta Casella e i lettori in un mondo strano e straniante, ma divertente, e che aiuta Levi a elaborare il suo gioco di specchi e di

---

<sup>138</sup> Cfr. Robert S. C. Gordon, *Collins, Simpson, Müller. I nomi “vuoti” e la testimonianza di Primo Levi*, in CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione, pp. 162- 174.

allusioni. C'è una somiglianza, in questo senso, con il personaggio-non personaggio Qfwfq delle *Cosmicomiche* di Calvino. Collins è un esempio tra i più schematici del personaggio-non persona nell'opera di Levi, ma non è un caso isolato; anzi, è l'esempio di un fenomeno significativo per la sua creatività e il suo stile narrativo in generale. Levi infatti non predilige la creazione di personaggi "rotondi" (*round*), bensì di personaggi "piatti" (*flat*), figure volutamente uno- o bi-dimensionali, create per racconti, episodi, poesie, tutte quelle forme brevi che vari critici hanno notato come particolarmente consone all'immaginario leviano. Questa preferenza deve essere considerata come una spia di un'altra dimensione della scrittura di Levi, che ha bisogno di criteri centrati sull'esemplarità e sulla presenza più che sulla complessità e la radicalità della persona. In modo analogo a Collins, molti dei personaggi leviani sono, come i modelli animali in filo di rame di Levi, sottili nella costruzione, ma profondamente eloquenti e risonanti come creazioni di finzione. Un indizio chiave di questa funzione del personaggio "piatto" in Levi, continua Gordon, si ha, nel caso di Collins e altri, nel suo nome e questo in almeno due sensi: innanzitutto perché James Collins è un nome, o un binomio, che suona in sé, almeno al lettore anglosassone, come squisitamente piatto o banale. È un contenitore vuoto, nullo. Il nome e il personaggio sono paradossalmente banali ed esotici allo stesso tempo, con una banalità e una limitatezza che non sono poi tali. Ma c'è di più. Perché se lo scrittore Antonio Casella è – e non è – una controfigura autofinzionale di Levi, di Levi che si immagina come scrittore e creatore di personaggi sulla scia di Pirandello, anche Collins è – e non è – un personaggio già preesistente nell'opera leviana, e il suo nome allude indirettamente anche a questo. Collins è infatti Simpson (*Storie naturali*), ma in una versione leggermente deformata, così come il cognome Collins è una versione deformata, ma vicina (assonante, quasi anagrammatica) di Simpson; e Simpson è un altro cognome che suona in inglese banale, vuoto; com'è banale il suo mestiere di venditore commerciale, ma anche americanamente sofisticato e un po' stravagante in quanto è inventore di meraviglie e di catastrofi tecnologiche; banale e impressionante in misura eguale. Ma questi nomi, scrive Gordon, forse proprio perché banali e apparentemente vuoti, si rivelano densi di associazioni ma anche di ambiguità e di incertezza. Lo slittamento tra Simpson e Collins, per niente occulto al lettore attento, apre uno spazio all'interrogazione del personaggio e dell'onomastica nell'intera opera

di Levi, e a tutta una serie di questioni collegate che possono illuminare sia la categoria che la forma dei suoi “esemplari umani”, così come la matrice del suo universo di finzione e di testimonianza, di storia e di etica. In seguito, Gordon accennerà a tre aspetti intrecciati: il gioco, il rapporto verità-finzione, e infine la testimonianza.

Come ha dimostrato Stefano Bartezzaghi, Levi è stato uno dei grandi scrittori giocatori moderni, e i nomi gli hanno offerto una vasta gamma di occasioni per giocare, attraverso i soprannomi, gli pseudonimi, i nomi fittizi e veri, gli anagrammi, i palindromi e così via. È stato già notato l’anagramma parziale o almeno l’assonanza tra Simpson e Collins, che esiste anche e in parallelo tra Collins e Casella. Levi è stato inoltre un appassionato del gioco etimologico, anche della pseudo-etimologia, inclusa quella dei nomi propri. Nel caso di Simpson, infatti, ci troviamo di fronte a una catena o una rete plurilingue di nomi associati, tutti consonanti o assonanti tra loro – Shimshòn, Sansone, Sinsone, Simpson, Collins. Una rete fatta di giochi di parole e di nomi che in quanto tale elabora la figura del personaggio come funzione, del personaggio “piatto” e del nome apparentemente “vuoto” in Levi.

Lo slittamento di un nome in un altro nome o in uno pseudonimo tira in ballo varie questioni meno giocose, anche filosofiche, per esempio legate al rapporto tra verità e finzione e quindi al problema della testimonianza. Che senso ha constatare, si chiede Gordon, che Collins è uno pseudonimo di Simpson, se Simpson non ha nessuna esistenza nel reale, fenomenale o materiale? Ma se si ripensa il problema in rapporto alla testimonianza, e cioè all’atto di nominare e raccontare testualmente una persona storica, esistita, forse ora morta, la questione dello pseudonimo acquisisce tutto un altro peso. Nel caso di Levi, infatti, si potrebbe dire in sintesi che la domanda “perché Simpson diventa Collins?” si trasmuta in una domanda equivalente ma bruciante, cioè “perché Meyer diventa Müller?”. Müller è il personaggio e deuteragonista del racconto *Vanadio* in *Il sistema periodico* (1975), ed è la controfigura di Meyer, ingegnere chimico tedesco che Levi ha effettivamente incontrato nel laboratorio di Monowitz e poi ritrovato per una serie di circostanze casuali nel dopoguerra. La complessa operazione di Levi si costruisce attraverso una delicata rielaborazione della precisa verità storica del suo incontro con Meyer. Perché il nome storico di Meyer viene anch’esso rimaneggiato nel racconto, ma solo leggermente, mantenendo l’assonanza e l’allitterazione con l’originale, nello pseudonimo, o meglio nel nome di finzione

Müller? Come nel caso di Collins e Simpson, il nome Müller nasconde il nome di Meyer, ma non poi così tanto. È come se Levi, argomenta Gordon, avesse voluto alludere alla figura storica, ma al contempo si sia trattenuto da quello che sarebbe stato un atto di accusa frontale, forse troppo personalizzato e quindi non utile per una comprensione più generale e profonda. È un nome-schermo, un nome-velo. Per di più, sia Meyer che Müller sono nomi neutri, banali, e sono quindi nomi che si nascondono in un altro senso, sono anonimi, nomi interscambiabili di un *everyman* profondamente compromesso dalla storia. In *Vanadio* Müller rimane soltanto un cognome, ma soltanto fino all'ultima frase del capitolo. Come nel caso di Collins e Simpson, il rapporto verità-finzione è alquanto complicato: sembra che il passaggio al nome-cognome sia un passaggio al documento storico, all'annuncio necrologico, anche se qui nome e cognome rimangono comunque fittizi: Lothar Müller non è Ferdinand Meyer. Ci sarebbe un lungo filone di casi analoghi da analizzare, di nomi storici trasmutati o meno in nomi falsi in Levi, inseriti in un sistema onomastico al cuore della funzione di verità della testimonianza leviana. Si dovrebbe partire da Levi stesso, dai suoi nomi e pseudonimi, compresi i suoi *alter ego*. Si vedrebbe come ogni denominazione instaura un rapporto diverso con la verità storica, con l'identità, con la referenzialità della testimonianza, con la libertà creativa del testo scritto letterario e la posizione dell'essere umano, l'autore e l'io all'interno di esso.

L'ultimo aspetto del sistema dei nomi in Levi che Gordon intende segnalare è il valore del nome in sé, di un nome soltanto, come atto di testimonianza, come una specie di grado zero del recupero della memoria che dimostra tutto il suo potere talismanico di resistenza all'oblio. L'atto di nominare, infatti, con nomi veri o falsi che siano, è quasi un'ossessione per Levi in *Se questo è un uomo*. Il libro, un testo di appena 140 pagine nelle *Opere*, contiene oltre cento nomi, nomi che sono in parecchi casi nient'altro che nomi, dei nomi *hapax* che comunque riempiono il testo di vite e di storie umane, di esemplari umani e quindi anche di testimonianza. I nomi – e i senza-nome – possono acquisire spessore umano, anche se sono morti, anche se conosciuti o incrociati per un momento solo. Questi personaggi ridotti, piatti, possono comunque diventare “persone” attraverso un atto di testimonianza scarna, magari un nuovo tipo di personaggio, sottile ma profondo.

C'è un legame stretto tra l'atto di nominare e l'atto di testimoniare. Ogni nome negli elenchi delle vittime della Shoah è fragile, sembra un nome vuoto, ma è quanto basta per testimoniare. Come il singolo testimone rappresenta una sfida all'antico principio giuridico dell'*unus testis testis nullus*, così i nomi vuoti sfidano l'oblio. Anche il povero Collins, lamentandosi con il suo autore Casella-Levi, di fronte al tentativo di negargli sfacciatamente l'esistenza, reclama il suo diritto a esistere attraverso l'esile filo della testimonianza.

## Conclusioni

Il racconto *Tiresia* ben testimonia il modo in cui Levi crea i suoi personaggi, a partire dalla presenza della voce autoriale stessa all'interno della narrazione. Questo preciso racconto infatti è considerabile una *mise en abyme* della strutturazione del rapporto che intercorre tra Levi e il personaggio principale, Faussonne. Per quanto riguarda Primo Levi, si è a tal proposito parlato del modo in cui il dialogo con Faussonne in *Tiresia* costituisca una *rifrazione* di voci, tale per cui Levi si moltiplichi nella persona non solo dell'autore, ma anche del personaggio-testimone e in qualche modo nell'*alter ego* impersonato dal narratore principale Faussonne. Per di più, l'inserzione di una figura letteraria come quella del mitico indovino Tiresia permette un'ulteriore affondo sulle modalità con cui Levi si serve di tessere letterarie per rompere l'impaccio della finzionalità in un racconto che a prima vista sembrerebbe fortemente vicino all'autobiografia. Il pudore di essere un falsario, un inventore di storie che tradisce il proprio mandato di testimone veridico è infatti uno degli scrupoli del Levi narratore, anche se questa barriera, come si è visto, sembra essere meno impermeabile allorché l'autore si cimenti con brevi prose d'invenzione come ad esempio nelle sue raccolte di racconti, a definizione di Calvino, fantabiologici.

*La chiave a stella* da questo punto di vista rappresenta in qualche modo l'opera prima di uno scrittore che si lascia ora alle spalle il suo lavoro di chimico, senza tuttavia abbandonare il prezioso bagaglio di esperienze e conoscenze che ne derivano. E si tratta di un'opera prima che si dimostra capace, nel suo modo peculiare, di mantenersi in equilibrio tra la veridicità, da un lato, e la finzionalità dall'altro, a partire proprio dal modo in cui Levi non solo imposta la storia, ma anche, e soprattutto, dà forma al personaggio principale della vicenda. Da questo punto di vista, Faussonne è rivelatore del modo in cui verosimiglianza, aderenza al reale, e finzionalità, libertà inventiva, coesistono in modo ambiguo. E ne sono testimonianza, in un certo qual modo, anche

gli altri personaggi presi in rassegna nel terzo capitolo di questo lavoro. Si parte infatti da personaggi collocabili vicino al reale, verosimili eppure letterariamente arrotondati, per passare a personaggi di finzione, che tuttavia appaiono simili al vero quasi più dei primi, o al pari di essi. Il meccanismo che sottostà alla creazione di entrambe queste classi di personaggi è in realtà lo stesso, ossia la coesistenza di realtà e finzione, una ibridazione che del resto è caratteristica stessa del sentire dell'autore Primo Levi. Se il meccanismo è lo stesso, certamente però variano i diversi coefficienti e i dosaggi delle due forme del discorso, veridico e finzionale, il che porta a un'operazione di costruzione del personaggio molto simile ma con esiti opposti: i personaggi *in presa diretta* sono presi dalla realtà ma in qualche modo trasfigurati; i personaggi *di finzione* sono spesso frutto di invenzione, ma plasmati in modo da apparire i più verosimili possibile.

Questi problemi sono evidenti nella *Chiave a stella*, che è stata appunto scelta come campo d'indagine di questa trattazione. Quest'opera, il primo lavoro professionale di Levi da ex chimico, rappresenta in qualche modo un punto cruciale della parabola narrativa di Levi. Si tratta infatti non già del primo romanzo in cui verità autobiografia e finzione coesistono – racconti d'invenzione erano già stati scritti, così come ve ne sono anche nel *Sistema periodico* –, ma di un'opera di passaggio in cui il cimentarsi con la creazione finzionale diventa più cogente e viene gestito da Levi in un modo peculiare, sempre a cavallo tra l'invenzione e l'esperienza diretta e personale. Quest'opera rappresenta quindi un tassello nell'intenso lavoro dello scrittore torinese, che affrontato *sub specie* del personaggio permette un affondo da un punto di vista diverso nelle scelte e nelle modalità di costruzione narrativa di Levi. Il personaggio rappresenta infatti la lente d'osservazione privilegiata da questo lavoro, perché rende infatti possibile svelare le dinamiche *attive* nel corpo della narrazione, dinamiche che riguardano, come abbiamo visto, il genere di pertinenza dell'opera e il modo in cui i temi innervano il testo. Il personaggio si è infatti rivelato un vettore di significato, che nella sua costruzione comprende talora influenze e inserti di modelli letterari che lo rendono *figura* e dunque veicolo di una particolare *tematicità*. Da questo punto di vista, Faussonne ci permette, nel confronto diretto con Levi in *Tiresia*, di svelare le dinamiche che intercorrono tra autore e personaggio, di rintracciare le dinamiche di genere e,

infine, di sondare più da vicino la veicolazione di un tema, in questo caso, quello della soddisfazione del lavoro ben fatto e della mirabile operatività umana sul mondo inerte.

La prospettiva di un ulteriore approfondimento, da farsi in altra sede, potrebbe essere aperta infine dal confronto tra *La chiave a stella* e *Se non ora, quando?*. Quest'ultimo rappresenta il primo vero e proprio romanzo d'invenzione di Levi. All'inizio degli anni Ottanta Levi, infatti, si cimenta per la prima volta in una narrazione lunga finzionale: pubblicato nel 1982 ed elaborato nel biennio precedente, *Se non ora, quando?* è un romanzo storico, di guerra e di avventura ambientato tra il luglio 1943 e il maggio 1945. Racconta il tragitto di una banda di partigiani ebrei di nazionalità russa, polacca e georgiana che combattono nei territori sovietici occupati dai tedeschi, sono sorpassati dal fronte, compiono azioni di disturbo nella Germania nazista e in quella sconfitta e occupata, per approdare infine a Milano, dove intendono cercare un passaggio per la Palestina. Si tratta di personaggi del tutto inventati, nella cui costruzione il tasso autobiografico si azzerava. E riguardano tuttavia il tema per eccellenza autobiografico e antifinzionale leviano, quello della resistenza partigiana e del ritorno a casa a guerra finita. Ancora una volta, ma con precise differenze, in un certo qual modo, a dosaggi diversi, fiction e non fiction coesistono, se si considera inoltre il fatto che per realizzare quest'opera Levi si sia dotato di una solida base documentaria.

*Se non ora, quando?* non risulta interessante solo da questo punto di vista, ma anche per quanto riguarda la posizione pubblica di Levi, come mette in luce Anna Baldini nel suo recente saggio *Il primo romanzo di Primo Levi e l'invasione israeliana del Libano (1982)*. La genesi e la ricezione di *Se non ora, quando?* mostrano come a questa altezza cronologica Levi non fosse più considerato esclusivamente un testimone dello sterminio ebraico o un chimico che scrive, ma cominciasse a essere visto, perlomeno dai suoi lettori e dai giornalisti culturali, come uno scrittore *tout court*, senza ulteriori apposizioni. Questa sua ultima opera infatti segna, a detta dello scrittore, la fine di «trentacinque anni di apprendistato, e di autobiografismo camuffato o aperto». L'autore suggerisce insomma di essersi sentito uno scrittore a pieno titolo soltanto nel momento in cui ha affrontato la prova del genere romanzesco. Levi comincia anche a essere percepito e a presentarsi come uno scrittore "ebreo", e proprio in virtù di questa identità prende pubblicamente parola contro l'invasione israeliana del Libano nel

1982, e anzi si attiva personalmente per organizzare una protesta contro le azioni del governo israeliano affinché Israele si ritirasse dal Libano. A causa di questa aperta presa di posizione, il romanzo di Levi *Se non ora, quando?* viene sempre più accostato nel dibattito pubblico all'aggressione israeliana del Libano, tanto da attualizzare un romanzo che non aveva alcuna intenzione di sorta. La rilettura alla luce dell'attualità falsa la natura di quest'opera, che non è un romanzo di propaganda, ma un romanzo di resistenza e di avventure partigiane. La stampa invece cavalca le opinioni espresse dall'ebreo Levi e le semplificano distorcendole in un paragone tra lo Stato di Israele e il nazismo. Levi a questo punto non intenderà esporsi oltre con interviste o dichiarazioni.

Come nota Anna Baldini, quando interviene nel dibattito politico nell'estate del 1982 Levi non è più solo il testimone di Auschwitz, ma ha iniziato a essere riconosciuto – e a riconoscersi – come uno scrittore portatore di un'identità ebraica che non coincide esclusivamente con la persecuzione. L'autorevolezza che il sistema mediatico gli attribuisce come intellettuale ebreo, però, finisce per far cortocircuito con l'altra identità pubblica da poco conquistata, quella di scrittore a pieno titolo, che Levi fa coincidere con la scelta di diventare romanziere. Assumendo l'*habitus* dello scrittore impegnato, conclude Baldini, Levi si trova così lacerato da dolorose contraddizioni: è costretto a districare la complessità della propria visione del mondo dalle semplificazioni prodotte dalla macchina mediatica; il giudizio politico attraverso cui esprime il proprio sistema di valori provoca lacerazioni nella stessa comunità in nome della quale viene interpellato da giornalisti e commentatori; infine, e soprattutto, nel momento in cui gli ideali dei personaggi e la trama del suo romanzo smettono di essere letti come creazioni fittizie e vengono interpretati alla luce degli accadimenti politici del presente, la sua identità pubblica di testimone degli orrori del passato entra in conflitto con la dimensione individuale della creatività letteraria.

Così anche nel caso di *Se non ora, quando?*, romanzo interamente finzionale, pesano la realtà e l'autobiografia di Levi, in un binomio che, a quozienti diversi, non cessa di interessare le opere nonché la natura ibrida e centauresca di questo autore, che rimane in qualche modo dimidiato tra l'essere testimone e l'essere scrittore.

## *Bibliografia*

In ordine alfabetico:

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

BALDINI, A., *Il primo romanzo di Primo Levi e l'invasione israeliana del Libano (1982)*, in "Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura", rivista semestrale, anno XXXV, terza serie, numero 87, gennaio-giugno 2023, pp. 73-86.

BARENGHI, M., BELPOLITI, M., STEFI, A., a cura di, *Primo Levi*, Riga 38, marcos y marcos, Milano, 2017.

BELPOLITI, M., *Primo Levi*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.

CARASSO, F., *Primo Levi. La scelta della chiarezza*, Einaudi, Torino, 1998.

CASTELLANA, R., a cura di, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci editore, Roma, 2021.

CAVAGLION, A., a cura di, *Primo Levi*, Carocci editore, Roma, 2023.

CORDIBELLA, G., MENGONI, M., «Esemplari umani». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, in corso di pubblicazione.

DEL GIUDICE, D., *Introduzione*, in LEVI, P., *Opere complete*, I, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018.

FERRERO, E., *Primo Levi. La vita, le opere*, Einaudi, Torino, 2007.

LEVI, P., *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 2021.

LEVI, P., *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino, 2021.

LEVI, P., *Opere complete*, III, “*Conversazioni, interviste, dichiarazioni*”, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino, 2018.

MENGONI, M., *Vanadio*, in MAGRO, F., SAMBI, M., a cura di, *Il sistema periodico di Primo Levi. Letture*, Padova University Press, Padova, 2022.

STARA, A., *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Milano, 2004.