

## L'autore e i personaggi: Antonio Casella, scrittore ambigeno e falsario

Antonio Casella 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.<sup>1</sup> I due testi sono separati da *Le nostre belle specificazioni*, un racconto di differente ambientazione e con nuovi protagonisti, il cui titolo deriva però dallo stesso autore caro a Levi, Rabelais, che con il parodico Inferno narrato da Epistemone nel *Gargantua et Pantagruel* ha fornito lo spunto creativo per l'invenzione del Parco nazionale dei personaggi letterari, come suggerisce un'esplicita citazione.<sup>2</sup>

Un paio di indizi interni forniscono un *terminus post quem* per la composizione e una cronologia per l'ambientazione dei due racconti. All'inizio e alla fine del secondo è annunciato l'arrivo nel Parco di Papillon e Portnoy (Opere, I: 776 e 782): il primo è protagonista del best-seller autobiografico eponimo dell'ex galeotto Henri Charrière, il secondo del romanzo che lancia su scala internazionale la carriera di Philip Roth; entrambi sono stati

1 Dell'altro protagonista dei due racconti, James Collins, si occupa Robert Gordon nel saggio pubblicato in questo volume alle pp. 199–214.

2 «E allora non è vero che Cesare e Pompeo facciano i calafati? – Chi lo ha mai affermato? – chiese James, molto stupito. – Rabelais, II, 30 [...]. – Sono storie [...], Rabelais non è un personaggio, e qui non c'è mai stato: quello che racconta, l'avrà magari saputo da Pantagruel, o da qualche altro contafrottole della sua corte» (Opere, I: 776). Anche *Le nostre belle specificazioni* esplicita l'ispirazione rabelaisiana: «“Le nostre belle Decretali”, – disse Di Salvo. – Non hai mai letto Rabelais?» (Opere, I: 765).

pubblicati nel 1969.<sup>3</sup> *Nel Parco* comincia dunque nel 1969 e si chiude un triennio dopo, mentre *Lavoro creativo* si svolge in un periodo imprecisato ma antecedente di «molti anni» (Opere, I: 760): quanti ne bastano perché Casella trascorra dalla maturità alla vecchiaia.

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. Come spiega in *Lavoro creativo*, Collins ha avuto il permesso di allontanarsene per chiedere una consulenza letteraria al proprio autore, che ha a sua volta trasformato in personaggio letterario – anzi in un «ambigeno»: «persona e personaggio insieme» (Opere, I: 757) – facendone il protagonista di una serie di avventure. Nel secondo racconto seguiamo 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» (Opere, I: 760) offerta dal Parco.

Come molte delle creature che appaiono nei racconti fantastici e fantascientifici di Levi, Antonio Casella è una figura monodimensionale.<sup>4</sup> La sua identità si riduce alla sua professione di scrittore, e il narratore lo sottolinea fin dal suo ingresso in scena, marcato da una pesante figura etimologica: «Antonio Casella, essendo uno *scrittore*, sedette alla *scrivania* per *scrivere*» (Opere, I: 753; corsivi miei). 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 (e da noi) 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*,<sup>5</sup> mentre

3 Henri Charrière, *Papillon*, Paris, Robert Laffont, 1969, trad. it. di Danilo Montaldi, *Papillon*, Milano, Mondadori, 1970; Philip Roth, *Portnoy's Complaint*, New York, Random House, 1969, trad. it. di Letizia Ciotti Miller, *Lamento di Portnoy*, Milano, Bompiani, 1970.

4 Rimando al saggio di Robert Gordon per un approfondimento su questa tipologia di personaggi *flat*.

5 «[...] diversi anni prima, Antonio aveva pubblicato una fortunata raccolta di novelle il cui protagonista si chiamava James Collins: era un inventore, geniale

la «stupenda novella» incentrata sul Parco fantasticata da Casella come soluzione al proprio blocco creativo somiglia a quella che stiamo leggendo.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> *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 ed inconsistenti» (Opere, I: 759). Anche la similitudine tra creazione letteraria e riproduzione umana, e il compiacimento con cui Casella ripensa alla creazione di Collins somigliano ai modi con cui Levi ha raccontato la creazione di Faussonne e della «mandria di personaggi» di *Se non ora, quando?*<sup>8</sup>

---

ed un po' stravagante, che creava straordinarie macchine per conto di una società americana. Queste macchine, sempre oltre il limite del verosimile, ma di poco, davano luogo a vicende prima trionfali, poi catastrofiche, come sempre avviene nei racconti di fantascienza» (Opere, I: 753-754).

- 6 «A corto di idee com'era, questo Parco Nazionale avrebbe fatto una stupenda novella» (Opere, I: 757).
- 7 «Se tu avessi un'idea, colerebbe da te a me facile come l'acqua, belle parole, importanti, giuste e in ordine; ma idee tu non ne hai, e quindi neanche parole, ed io foglio me ne resto bianco, ora e nei secoli dei secoli» (Opere, I: 753); «Dimenticavo di dirLe che, per scrivere, bisogna avere qualche cosa da scrivere» (*A un giovane lettore* [1984], Opere, II: 988).
- 8 «[...] provava soddisfazione ed intimo compiacimento: quel James Collins era simpatico, era vivo al di là di ogni dubbio, parlava con precisione e coerenza, ed era pure opera sua, a dispetto di certe discrepanze nella figura fisica. Era lui che lo aveva tratto dal nulla, come un figlio, anzi, più di un figlio, perché di una moglie non aveva avuto bisogno: e adesso era lì davanti a lui, vicino e caldo, e gli parlava da pari a pari. Gli venne voglia di ricominciare subito, di rimettersi di buona lena a scrivere racconti, e di spararne giù altri a bizzeffe, altri dieci o venti o cinquanta personaggi, che poi venissero come James a tenergli compagnia, e a dargli conferma del suo vigore e della sua fecondità» (Opere, I: 757). Il brano si può confrontare sia con l'epigrafe della *Chiave a stella* tratta dal *Re Lear* («... questo furfante è venuto al mondo in una maniera un po' impertinente, ... ma c'è stato un bel divertimento nel farlo», Opere, I: 1035), sia con diverse interviste del 1982: «Dovevo creare una vicenda dal nulla, dovevo inventare, in piena libertà, dei personaggi. E

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. Non sappiamo molto della vita di Casella, ma quel poco basta a immaginarcelo come una figura autoriale antitetica a quella leviana: sappiamo che vive a Milano, una capitale letteraria meno periferica di Torino, e da come viene descritta la sua mattinata all'inizio del primo racconto possiamo dedurre che sia uno scrittore professionista, che non abbia cioè altro mestiere accanto a quello dello scrivere – o, al massimo, che abbia un mestiere ben integrato nel campo letterario come giornalista, sceneggiatore o funzionario editoriale. Nella scena che conclude la prima e più lunga sequenza narrativa di *Lavoro creativo* lo vediamo anzi agire in quest'ultima veste, quando valuta negativamente il manoscritto dell'esordiente Collins: una scena che possiamo immaginare riecheggi i numerosi rifiuti toccati a *Se questo è un uomo*, cortesi dinieghi che spesso venivano da altri scrittori e scrittrici che agivano come *gatekeeper* editoriali.<sup>9</sup>

Casella è insomma 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, almeno fino all'ultimo paragrafo. Nel momento in cui si fa autobiografo per entrare nel Parco – nel momento, cioè, in cui si mette a scrivere per non morire –, Casella si trasforma infatti in una parodia cinica e grottesca dell'esordio autobiografico di Levi: entrambi scrivono per

---

ne ho inventati un'intera mandria, di personaggi [...]. Così, specialmente durante la prima parte della stesura, ho avvertito la sensazione paranoica di avere messo al mondo dei figli» (*Mendel, il consolatore* [1982], Opere, III: 250); «Non mi sono mai sentito tanto libero di fare quel che diavolo voglio sulla carta, di partorire non uno ma quindici figli insieme e indirizzarli, farli nascere, farli combattere, farli morire» (*Un western dalla Russia a Milano* [1982], Opere, III: 259).

9 «Lesse tutti i racconti, confermandosi nel suo giudizio iniziale; poi li rese a James, e gli disse apertamente quello che pensava. – Io le consiglierei di non continuare a scrivere. Ha un altro mestiere, non è vero? Ebbene, le darà di certo più soddisfazioni di questo. [...] Lei è un inventore: bene, abbandoni le ambizioni letterarie e faccia l'inventore» (Opere, I: 759).

la sopravvivenza – psichica, per l'autore di *Se questo è un uomo*, fisica per Casella –, ma il «lavoro creativo» con cui quest'ultimo cerca di scampare alla mortalità è l'opposto di quell'intreccio di funzione terapeutica e conoscitiva della scrittura, di passione e scoperta che Levi descrive nel capitolo *Cromo* del *Sistema periodico*. Casella scrive «senza gioia, ma con diligenza e tenacia», e ciò che produce è un «edificio» che è, certo, «armonioso e solido» (Opere, I: 760), ma anche artificiale, non organico e vivo come il «termitaio» (Opere, I: 971) cui viene paragonato *Se questo è un uomo*, o come la pianta cui si paragona lo scrittore.<sup>10</sup> L'autobiografia di Casella è per di più qualcosa che il personaggio «si mura intorno»: l'opera diventa una prigione, una fortezza di isolamento, il contrario dell'atto «non più solitario» (Opere, I: 973) e saturo del principio di piacere che diviene la scrittura di *Se questo è un uomo* dopo l'incontro con Lucia; e anche l'opposto del «volo» (Opere, I: 925), dell'esperienza di straordinaria libertà che, come Levi ha raccontato a più riprese, è stata per lui il primo tuffo integrale nell'invenzione con il romanzo *Se non ora quando?*, un altro momento di straordinaria felicità creativa.

Che cosa intride di connotazioni tanto negative l'autobiografia di Casella? Non si tratta tanto della motivazione – la paura della morte, un dato inscindibile dalla coscienza umana –, quanto del cinismo con cui il personaggio piega la scrittura letteraria a scopi eteronomi, per raggiungere i quali non si fa scrupolo di falsificare la propria esperienza; Casella, insomma, *mente*, «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» (Opere, I: 760). 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.<sup>11</sup> Casella è

10 «[...] il mio bagaglio di memorie atroci diventava una ricchezza, un seme; mi pareva, scrivendo, di crescere come una pianta» (Opere, I: 973).

11 Scrittore di *autofiction* è anche l'Henri Charrière autore del testo che consente di datare i due racconti: già l'anno successivo alla pubblicazione in Francia di *Papillon*, infatti, escono due libri che contestano la veridicità del suo racconto (Georges

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.<sup>12</sup>

Il risultato della programmata operazione di falsificazione di Casella è un «mondo più vero del vero», una «vita piena e molteplice quale nessun uomo aveva vissuto» (Opere, I: 760); qualcosa, cioè, che corrisponde alla natura generale del Parco, 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» (Opere, I: 779). 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 dopo l'ampio e commosso affresco dedicato all'incontro con il Giovannin Bongee di Carlo Porta: «Antonio, nell'intuizione di un attimo, vide che veramente nei fantasmi di quella contrada viveva un che di perfetto e di

---

Ménager, *Les Quatre vérités de Papillon*, Paris, La Table ronde, 1970; Gérard de Villiers, *Papillon épinglé*, Paris, Presses de la Cité, 1970).

- 12 Il disagio di Levi nei confronti del quoziente di finzione immesso nei propri testi autobiografici emerge con particolare angoscia in un brano del dialogo con Giovanni Tesio: «Senti, qui, però, devo fare una confessione. [...] È un falso questo, non è vero che ho scritto quei racconti ... [*Piombo e Mercurio del Sistema periodico*] Li ho scritti dopo, mi è venuta a taglio attribuirli a quel periodo là. *Non mi sembra grave. Mi pare legittimo nell'esercizio della finzione. E poi lì c'è una scrittura che induce a credere a un impaccio, a un'imperizia. Che è simulata. Appunto. In letteratura è legittimo spacciare per vera una simulazione.* Ecco, spacciarli, quei due racconti li ho retrodatati. [...] *Allora, rispondimi solo se vuoi. Perché ritieni che la denuncia di questo che tu giudichi un falso sia così disdicevole?* Per analogia. Perché l'ho detto a tutti e l'ho scritto» (*Io che vi parlo* [1987], Opere, III: 1058–1059). L'origine del senso di colpa per la rielaborazione letteraria della propria esperienza, che si palesa anche in un caso innocuo come quello discusso con Tesio, è incastonata in un dettaglio della topografia del Parco: il «lago Polevoy» (Opere, I: 776) prende nome dallo scrittore sovietico Boris Polevoy (1908–1981), autore di un reportage sul campo di Auschwitz pubblicato il 2 febbraio 1945 sulla «Pravda» e caratterizzato da dettagli imprecisi e fantasiosi che l'hanno reso un argomento per i negazionisti della Shoah. Lo scrittore che ha esordito con *Se questo è un uomo* avverte la rielaborazione letteraria della propria esperienza come un rischio le cui conseguenze potenziali sono illustrate dalle invenzioni di Polevoy.

eterno» (Opere, I: 788). L'«intuizione di un attimo» – lo stesso sintagma su cui in *Se questo è un uomo* si chiude il penultimo paragrafo del *Canto di Ulisse* – 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>13</sup>

In questo, anzi, la letteratura fa meglio della vita vera che, come la natura e il Padreterno ironicamente chiamato in causa in un passo di *Cerio*, non ama «le cose incorruttibili» (Opere, I: 963). Si tratta, naturalmente, di un'eternità relativa, vincolata all'esistenza di una cultura umana in cui sopravvivano miti, storie e racconti – «finché il Sole/risplenderà su le sciagure umane», per dirla con il Foscolo dei *Sepolcri*.

La maggior parte dei personaggi, però, non raggiunge questa eternità relativa. Come afferma deciso Casella all'inizio di *Lavoro creativo*, «tutti dobbiamo morire, personaggi e non» (Opere, I: 754). È il *modo* del morire, però, a differire radicalmente:

Non abbiamo quella vostra seccatura di dover morire, tutti, senza scampo, ricchi e poveri, nobili e plebei, illustri ed oscuri; e per di più, quasi sempre in modo poco poetico e molto scomodo. Laggiù è diverso: anche là c'è qualcuno che scompare, ma non c'è niente di *macabro* né di *tragico*; capita quando un'opera cade nell'oblio, e allora, naturalmente, anche i suoi personaggi subiscono la stessa sorte; ma non è come quella vostra faccenda stupida e *brutale*, sempre *inaspettata*, sempre *catastrofica*. Da noi, quelli che muoiono (è successo di recente a Tartarino, poveretto) non è che muoiano proprio: no, perdono spessore e peso di giorno in giorno, diventano vani, trasparenti, leggeri come l'aria, sempre meno cospicui, fino a che nessuno si accorge più di loro, e tutto va come se non esistessero più. È *accettabile*, insomma: è uno scomparire *pulito, asettico*, senza dolore; un po' *triste*, ma *finito* in sé, *commensurabile*. (Opere, I: 756; corsivi miei)

Sotto il martellare di attributi che caratterizza in senso oppositivo i due modi di morire si configura qualcosa di psichicamente molto potente. Lo conferma il finale di *Nel Parco*, che racconta con un'impennata lirica la morte di Casella: una morte che pure ha un sapore di contrappasso

13 Sul valore veritativo della rielaborazione letteraria dell'esperienza autobiografica si fonda l'analisi di Mario Barenghi, *Perché crediamo a Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013.

per il cinismo programmatico con cui lo scrittore aveva creato il proprio sé-personaggio.

Quando, a metà giugno, si accorse che vedeva la sedia su cui era seduto, e l'erba sotto i suoi piedi, Antonio comprese che il suo tempo era giunto, la sua memoria estinta e la sua testimonianza compiuta. Provava tristezza, ma non spavento né angoscia. Si congedò da James e dai nuovi amici, e sedette sotto una quercia ad attendere che la sua carne e il suo spirito si risolvessero in luce e in vento. (Opere, I: 783)

In questo passo si coagula un fantasma psichico, una fantasia di sublimazione dello spirito dalla materia, della mente dal corpo, che riemerge anche in un racconto più tardo, *Il passa-muri* (1986).<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

14 Il protagonista del racconto, Memnone, un alchimista imprigionato per il proprio eretico atomismo, riesce a fuggire dal carcere in cui è «murato vivo» (Opere, II: 1059) sublimando la propria carne finché riesce ad attraversare la parete che lo separa dall'esterno; alcuni dettagli che ne descrivono il corpo rarefatto corrispondono a quelli che segnalano l'imminenza della scomparsa di Casella («Quando casualmente levava le mani contro il sole, o anche contro una lampada forte, la luce le attraversava come se fossero di cera», Opere, I: 782; «poi notò, alla luce della finestrella, che la sua mano si faceva sempre più diafana, finché ne distinse le ossa, tenui anch'esse», Opere, II: 1060). La comparazione con *Il passamuri* consente di aggiungere un'ulteriore sfumatura all'interpretazione della morte di Casella, che si può leggere anche come liberazione dalla «fortezza» di menzogne che l'autobiografia gli ha «murato intorno»: l'evasione di Memnone è infatti un'impresa che «smentisce il mentito» (*ibid.*). Il finale del *Passamuri*, infine, aggiunge un tassello alla configurazione del fantasma psichico sotteso ai due racconti: la morte di Memnone, il cui corpo si dissolve in quello della moglie durante l'atto sessuale, rivela una sovrapposizione tra fantasie di morte e di fusionalità su cui si veda Francesco Capello, «Sulla riva d'un gorgo». *Oralità, fantasie fusionali e logica del trauma in Pavese*, «L'Ulisse», 23 (2020): 58–96; Id., *Pavese, Calvino e il lutto originario. «Primitivo» e «matrimonio» come trasposizioni discorsive di stati ed eventi psichici*, «Between», XI, 21 (2021): 74–105.

15 La contraddizione tra massima distanza e massima identificazione tra autore ed eroe nel finale dei due racconti si può risolvere se vediamo nel Casella di *Nel parco* un personaggio diverso da quello di *Lavoro creativo*: l'essere creato



Eppure, quando per la prima volta incontriamo un personaggio la cui memoria si sta estinguendo, si tratta di un incontro tutt'altro che pacificato, anzi, perturbante.

Si rifugiarono sotto una tettoia, e Antonio si accorse con disagio che là sotto c'era già qualcuno: con disagio, perché il qualcuno non aveva volto. Sotto al cappello basco si vedeva soltanto una superficie convessa, rosea, spugnosa, coperta nella parte inferiore di barba mal rasa. (Opere, I: 777)

L'essere incontrato da Casella e Collins è umano e non umano allo stesso tempo; sebbene sia ancora possibile riconoscere tratti nel suo viso, questo già non è più un viso. Siamo nel territorio dell'*Unheimlich*, dove familiare e non familiare si intrecciano e si mescolano producendo incertezza cognitiva e terrore.<sup>16</sup> Questo è però l'unico momento in cui appare la tonalità narrativa del perturbante in due racconti in cui ci sarebbe pure ampio modo di farne uso. Non solo il contatto tra esseri provenienti da diversi piani di realtà non produce tale effetto, ma non abbiamo neppure uno scioglimento drammatico del *topos* dell'incontro dell'autore con il suo personaggio, anche se si allude a tale possibilità.<sup>17</sup>

---

dall'autobiografia menzognera, proprio perché menzognera, potrebbe non condividere l'identità del sé autoriale. Il secondo Casella è stato infatti infuso di tutte le virtù che mancano al primo e ha esperito ciò che il primo non ha osato; di lui sappiamo ancor meno che del suo creatore, ma possiamo misurarne l'alterità dalla diversa, opposta reazione alla prospettiva della morte: disperazione che porta alla falsificazione del sé, per il primo; accettazione per il secondo.

- 16 Sigmund Freud, *Das Unheimliche* [1919], trad. it. di Silvano Daniele, *Il perturbante*, in Id., *Opere*, vol. IX, *L'io, l'es e altri scritti (1917-1923)*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 77-118. Il concetto è rifunzionalizzato da Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- 17 «Ho avuto per questo una licenza [...]: non la danno che in casi rari, per esempio a personaggi che hanno subito dai loro autori offese gravi, e intendono chiedergliene conto» (Opere, I: 759). Ho approfondito altrove il modo in cui l'incontro tra esseri dalla diversa ontologia viene normalizzato in questi racconti: *Primo Levi's Imaginary Encounters: «Lavoro creativo» and «Nel parco»*, «Arcadia», 41, 1 (2006): 65-73; «Lavoro creativo», «Nel Parco», in *Prisma Levi*, a cura di Heike Necker, Pisa, ETS, 2015, pp. 13-29.

Uno degli esempi più celebri di infrazione del confine ontologico che separa realtà e finzione letteraria è la *pièce* che nel 1921 ha conferito fama mondiale a Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nell'opera teatrale la violazione della barriera diegetica, rafforzata e duplicata della rottura drammaturgica della quarta parete, non prevede però un incontro tra autore e personaggi – l'incontro mancato è anzi la premessa per l'irruzione di questi ultimi tra gli attori –, che è invece un espediente narrativo per tre volte sperimentato dal Pirandello novelliere.<sup>18</sup> La *pièce* ha insomma meno a che fare con *Lavoro creativo* che con le riflessioni di Levi liminari a *Se non ora quando?* che lo scrittore aveva pensato di premettere al romanzo:

Il teatro è pronto; è ampio, va dalla pianura degli Sciti alle viuzze della vecchia Milano. [...] I loro profili sono ancora velati, non si sono ancora districati dall'indistinto, dall'universo delle cose che non esistono ancora, ma già vorrebbero esistere. Si agitano debolmente, grigi su un fondo grigio; parlano sommessamente, o forse neppure ancora parlano, ma fiottano e gemono, come cuccioli appena partoriti: aspettano, sperano e temono di entrare in scena. Sono patetici e irritanti, questi non-nati, non-ancora-nati, i personaggi di un libro non ancora scritto. (Opere, II: 1803)

L'allegoria teatrale non può non richiamare alla mente i *Sei personaggi*, e in effetti nelle interviste che hanno seguito la pubblicazione del romanzo Levi ha fatto esplicito riferimento al drammaturgo siciliano.<sup>19</sup> La situazione descritta nel preludio cassato, in cui i personaggi appaiono in un limbo tra la concezione e la realizzazione nell'opera, è in effetti quella focalizzata da Pirandello sia nel dramma sia nelle novelle. In *Lavoro creativo*, invece, l'incontro tra autore e personaggio non precede ma segue la creazione: come nell'episodio, raccontato da Levi e chi sa se vero o

18 Luigi Pirandello, *Personaggi* [1906], in Id., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1985-1990, 3 voll., 6 tomi, vol. III, t. 2, pp. 1474-1478; *La tragedia di un personaggio* [1911], ivi, vol. I, t. 1, pp. 816-824; *Colloqui coi personaggi* [1915], ivi, vol. III, t. 2, pp. 1138-1153. Soltanto *La tragedia di un personaggio* ha trovato posto nella sistemazione autoriale delle *Novelle per un anno*.

19 Si vedano in particolare Rosellina Balbi, *Mendel il consolatore*, «la Repubblica», 14 aprile 1982 (Opere, III: 246-251) e Roberto Vacca, *Un western dalla Russia a Milano*, «Il Giorno», 29 maggio 1982 (Opere, III: 256-260).

inventato, del suo incontro a una presentazione della *Chiave a stella* con il montatore Faussonne.<sup>20</sup>

Ad accomunare i racconti di Levi alle novelle e al dramma di Pirandello non è tanto la situazione narrativa quanto le modalità con cui entrambi gli scrittori declinano il *topos* fantastico dell'incontro autore-personaggi, e i grumi filosofici da questo evocati. Anche Pirandello fa a meno del perturbante, del turbamento metafisico di fronte all'incontro tra esseri dalla diversa ontologia, e tematizza gli stessi concetti filosofici che ritroviamo in *Lavoro creativo* e *Nel Parco*: l'immortalità *sui generis* del personaggio letterario;<sup>21</sup> l'opposizione ontologica tra realtà e realtà rappresentata;<sup>22</sup> la responsabilità degli autori nei confronti delle proprie creature.<sup>23</sup>

- 20 «[...] scritto il libro, sono stato invitato davanti ad un pubblico curioso in una scuola della periferia di Torino, una scuola di adulti, delle 150 ore; abbiamo discusso, conversato come sto facendo adesso, con questi lettori sulla quarantina. Alla fine dal pubblico è venuto fuori un giovane abbastanza elegante che mi ha detto così, a bruciapelo: – Permette, sono Faussonne, – e io sono rimasto un po' così, pensavo che mi prendesse in giro; ha tirato fuori la carta d'identità e mi ha fatto vedere, e mi ha detto: – Indovini che mestiere faccio! – Farà il montatore ... – Allora io gli ho chiesto: – Già che ci incontriamo, autore e personaggio, facciamo una bella cosa, chiediamo alla Rai di fare un colloquio televisivo, una discussione tra l'autore e il personaggio, capita abbastanza di rado che un autore inventi un personaggio e poi se lo ritrovi davanti in carne ed ossa. Lui mi ha risposto come mi avrebbe risposto il mio personaggio Faussonne: – Ma sa, io faccio un mestiere serio, queste cose qui a me non piacciono proprio per niente, – e non mi ha dato il suo indirizzo» (*Il gusto dei contemporanei* [1986], Opere, III: 755–756).
- 21 «Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può inchinarsi anche della morte. Non muore più!», Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 821.
- 22 «Perché volete assumer vita anche voi, a mie spese? E che vita poi? Da poveri inquilini d'un mondo più vano: mondaccio di carta, nel quale, vi assicuro, non c'è proprio sugo ad abitare. Guardate: tutto, in questo mondo di carta, è combinato, congegnato, adattato ai fini che lo scrittore, piccolo Padreterno, si propone. [...] La natura senza ordine almeno apparente, irta (beata lei!) di contraddizioni, è lontanissima – credetelo – da questi minuscoli mondi artificiali, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. Vita concentrata, vita semplificata, senza realtà vera», Id., *Personaggi*, cit., p. 1474.
- 23 Commentando l'inconsistenza con cui il suo autore ha gestito la trama della sua vita, Fileno in *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 822, commenta: «Questi sono delitti, caro signore, delitti che si dovrebbero scontare a lagrime di sangue!».

*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 che hanno già attratto l'attenzione degli studiosi.<sup>24</sup> Quando Collins parla del difficile inserimento dei nuovi arrivati nel Parco, del privilegio che ne regola la gerarchia sociale, quando parla della "protezione" indispensabile per avere una buona posizione nella distribuzione di abiti e scarpe, quando racconta di aver ottenuto qualche vantaggio *rendendosi indispensabile* – "organizzandosi", potremmo chiosare – non può non venirci in mente quanto Levi ci ha raccontato dell'ingresso in Lager e della sua organizzazione sociale in *Se questo è un uomo*.<sup>25</sup> La scena che chiude *Lavoro creativo*, in cui Casella viene portato via dai funzionari del Parco, sembra una scena di deportazione;<sup>26</sup> le figure dei disparenti – non ancora morti, non più vivi – hanno qualcosa a che vedere con i Musulmani; lo stesso paradigma letterario sotteso al racconto, il parodico inferno rabelaisiano, non può non rievocare per contrasto il principale ipotesto di *Se questo è un uomo*, l'*Inferno* di Dante.

Come interpretare questi dettagli, che stridono con l'atmosfera complessiva di due racconti per il resto costruiti come un gioco raffinato per il divertimento del lettore? Mi sembra che anche questo sia un caso di

24 Cfr. Italo Rosato, *Primo Levi: sondaggi intertestuali*, «Autografo» VI, 17 (giugno 1989): 31–43 (pp. 32–34).

25 «[...] ufficialmente si è tutti uguali, ma poi, di fatto, anche laggiù è una questione di protezione, e uno come me, per esempio ... [...] noi personaggi moderni, specie se di autore vivente, siamo l'ultima ruota del carro. Ultimi alla distribuzione degli abiti e delle scarpe, ultimi all'assegnazione dei cavalli, ultimi alla coda della biblioteca, delle docce e della lavanderia ... via, ci vuole una gran pazienza. Si tratta di un inserimento abbastanza difficile [...] mi so rendere utile [...] non ci guadagno molto, ma mi sono reso indispensabile, e così, qualche modesto vantaggio per un collega potrei ottenerlo» (Opere, I: 754–756).

26 «Non erano passate due settimane dal giorno in cui aveva consegnato il manoscritto all'editore, quando si presentarono alla sua porta due funzionari del Parco. Portavano un berretto di foggia quasi militare, e vestivano una uniforme grigia, elegante e sobria. Erano gentili, ma avevano fretta: non concessero ad Antonio che pochi minuti per dare sesto alle sue cose, poi lo presero con loro e lo portarono via» (Opere, I: 760).

riemersione della *memoria traumatica* di Auschwitz, il cui funzionamento è stato esemplificato da Riccardo Capoferro nel saggio pubblicato in questo volume: 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. È questo il vero elemento perturbante di *Lavoro creativo* e *Nel parco*: non il troppo fantastico dell'incontro tra autore e personaggio, ma la riemersione in un contesto ludico della memoria del trauma.