

## Tra i sorrisi di Primo Levi: Alcuni appunti sugli aspetti comici e umoristici de *La tregua*

*La tregua*: fenomenologia della libertà ritrovata o lenta rinascita dell'uomo e della sua umanità dopo la discesa agli inferi. Questa potrebbe essere una delle tante possibili interpretazioni di un romanzo che offre al lettore molteplici chiavi di lettura. Non solo "testimonianza" di esperienze personalmente vissute e sofferte dall'autore, non solo biografia o racconto di un'odissea, di un *nostos*, fatto ripercorrendo il filo, ri-tracciando le tracce della "dolorosa memoria," che questa volta non lascia spazio all'epica. Non solo tutto ciò. Sono passati circa quindici anni tra la pubblicazione del primo romanzo, avvenuta nel 1947, e quella del secondo, pubblicato da Einaudi nel 1963, e molte cose sembrano essere cambiate. Se per alcuni critici (Insana 23; Cannon 1; Mengaldo 188), *La tregua* non è altro che il racconto dell'avventura picaresca che segna il ritorno a casa, non si può ignorare che la diversità tra i due romanzi vada ricercata anche negli effetti dovuti all'ampio margine di tempo che li separa. Gli anni in cui sono stati scritti, i temi proposti, e l'influenza delle esperienze letterarie contemporanee all'autore, unite alla sua esperienza personale di uomo, di scrittore e di lettore, sembrano essere, infatti, alcuni dei motivi grazie ai quali si potrebbe tentare di cogliere la "differenza" che caratterizza i due testi.

Questo, dunque, il punto di partenza del presente saggio che si pone l'obiettivo di compiere un tentativo di allargamento delle prospettive finalizzato ad esaminare e giustificare la presenza della vena umoristica e fantastica nel viaggio di ritorno dal Lager, viaggio che, nell'immaginario collettivo, è pressoché impossibile intendere in linea con l'umorismo o la fantasia.

*La tregua* inizia nello stesso punto in cui *Se questo è un uomo* si conclude: mentre Charles e Primo stanno trasportando il cadavere di Sómogyi nella fossa comune, arriva una pattuglia di soldati russi (*Se questo è un uomo* 181; *La tregua* 10). Ma se nella *fictio* la narrazione riprende dal punto in cui era stata interrotta, nella realtà si interpongono "anni di rielaborazione, di ripensamenti, di nostalgie anche" (Tosi 121). L'implicito "patto" con il lettore, che si viene a creare grazie alla ripresa del racconto, all'anello di congiunzione tra

*Se questo è un uomo* e *La tregua*, non azzera, quindi, le profonde differenze esistenti tra i due romanzi. Avviene proprio il contrario: le differenze sembrano essere amplificate proprio a causa del fatto che il secondo romanzo riparte laddove il primo si era concluso. Il dialogo riprende, dunque, ma strada facendo si colora di altri toni e si nutre del vigore della narrazione orale, caratteristica peculiare degli scritti di Levi che, nell'intervista rilasciata a Grassano, afferma: “[M]i piace raccontare le mie cose. E infatti le racconto, in maggior misura quelle che mi sono successe veramente, o anche quelle che mi vengono raccontate. A riraccontarle mi pare di allinearli con una dinastia millenaria che risale addirittura ai racconti popolari che ci sono in Africa e in Asia... il piacere di raccontare è di molti, non dico di tutti” (178).

Per anni la critica si è occupata soprattutto del Levi testimone, del suo *exemplum morale*, della sua capacità di documentare i fatti del Lager. A causa di questo indiscutibile spessore etico che ha caratterizzato i suoi interventi e le sue opere, si è spesso messa in secondo piano la sua immagine di scrittore, sacrificando l'importanza fondamentale della fantasia e della creatività dalle quali scaturiscono i suoi scritti. I volumi di racconti che seguono la pubblicazione de *La tregua*, infatti, non solo non sarebbero stati immediatamente capiti ed apprezzati, ma vennero intesi come “simpatiche stravaganze, peraltro veniali, in un uomo che aveva dato tali prove della sua temprà morale” (Ferrero viii). Non solo. Come mette in luce Grassano, nel suo saggio intitolato “La musa stupefatta,” la critica sarebbe addirittura arrivata a “scomunicare” con violenza la raccolta di racconti intitolata *Storie naturali*, collocandola nella lista dei libri “da non leggere” (126) e negandone con fermezza il valore letterario.

Secondo un'interessante osservazione di Ferrero, per capire appieno la poliedricità e la complessità dell'opera di Levi sarebbe necessario compiere un percorso a ritroso “partendo dai suoi libri meno frequentati, ma più rivelatori: dalle tre raccolte dei racconti” (xiii). Si tratterebbe, in altre parole, di attuare un processo teso ad ampliare l'immagine stilizzata e monocolora di un autore che è sicuramente molto più complesso, sfaccettato ed imprevedibile di quanto sia stato descritto. Stando alla testimonianza dell'architetto

Eugenio Gentili Tedeschi, infatti, Levi avrebbe da sempre impressionato gli amici non solo per la sua fantasia, ma per la “qualità” (Ferrero xi) di quest’ultima. Nella medesima direzione si colloca l’intervento di Grassano, che legge la presenza del fantastico nelle opere dell’autore torinese non come “una fase transitoria” (“La musa stupefatta” 120), ma come l’elemento costitutivo e generatore dal quale avrebbe origine e attraverso il quale si dispiegherebbe la maggior parte della sua produzione letteraria. Si pensi, a questo proposito, al fatto che il racconto fantastico intitolato “I mnemagoghi,” facente parte della raccolta *Storie naturali*, sarebbe stato scritto nel 1946, vale a dire nello stesso arco di tempo in cui si colloca la stesura del primo romanzo.

La risposta all’apparente frattura, al bipolarismo presente all’interno della sua esperienza letteraria è data dall’autore stesso, che nell’intervista rilasciata a Fadini afferma: “Io sono un anfibio... un centauro (ho anche scritto dei racconti sui centauri). E mi pare che l’ambiguità della fantascienza rispecchi il mio destino attuale. Io sono diviso in due metà... Sono proprio due mezzi cervelli. È una spaccatura paranoica...” (107). Sulla base di questa “spaccatura” si potrebbe giustificare anche l’uso dello pseudonimo Damiano Malabaila, nome con cui l’autore, al fine di pubblicare le *Storie naturali*, da un lato avrebbe sentito il bisogno di camuffare la sua vera identità per nascondere una specie di disagio davanti al lettore, e dall’altro avrebbe manifestato, secondo Grassano, “una sorta di ritegno e di rispetto” (“La musa stupefatta” 121). Ma se si volesse trovare un ipotetico filo di collegamento tra la “spaccatura paranoica,” di cui si è fatto cenno sopra, e l’uso dello pseudonimo, si potrebbe notare con Camon che la necessità di crearsi un’altra identità suggerisca proprio la coscienza di “non essere un autore, ma due: di essere per così dire sdoppiato” (63). Compresenza di diverse nature, dunque, poliedricità, complessità, intrecci di motivi differenti e talvolta contrastanti, “interazione tra pensiero scientifico e narrativa” (Levi Della Torre 245), “classicismo e sperimentalismo” (Mengaldo 199): sono questi alcuni dei motivi caratterizzanti le opere di Levi, motivi che, se nel primo romanzo sono adombrati dall’indiscutibile peso del valore testimoniale e documentario, trovano senza dubbio la loro piena espressione a partire dalla seconda opera in prosa.

*La tregua*, che secondo Mengaldo costituirebbe “forse il capolavoro di Levi” (188), prende l’avvio da un dato di fatto che si chiama libertà. Essa arriva improvvisamente, e porta con sé il ritorno alla vita, la rinascita che germoglia da un simbolico “disgelo,” come ricorda il significativo titolo del capitolo con cui si apre la prima scena (*La tregua* 9). Ma pur essendo la continuazione del primo romanzo, la seconda opera, al tempo stesso, se ne distanzia fin dall’inizio. Laddove in *Se questo è un uomo* Levi osserva che “venne la notte, e fu una notte tale, che si conobbe che occhi umani non avrebbero dovuto assistervi e sopravvivere” (7), ne *La tregua* nota che “la prima pattuglia russa giunse in vista del campo verso il mezzogiorno del 27 gennaio 1945” (10). Dalla notte al giorno, dunque, ma non senza dolore: il lento cammino di rinascita e riconquista dell’umanità perduta prende l’avvio dalla morte simbolica di Hurbinek, “un figlio della morte, un figlio di Auschwitz” (22), di cui nessuno sa nulla, che “non sapeva parlare e non aveva un nome” (22). Se si parte dalle considerazioni di Lattanzio, che rifacendosi a Benjamin sottolinea l’esclusività del linguaggio umano inteso come espressione dell’essenza spirituale e creatrice appartenente esclusivamente agli uomini (125), la morte di Hurbinek e del suo silenzio potrebbe essere letta non solo come atto di denuncia della bestialità del Lager, ma anche come un momento di passaggio essenziale verso la rinascita del linguaggio, e di conseguenza dell’uomo. Il lettore assiste alla morte della parola segreta di Hurbinek e del suo mancato linguaggio verbale, e si prepara alla catarsi.

Dalla cosiddetta “confusione delle lingue... perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra al volo” (*Se questo è un uomo* 32), si passa al silenzio di denuncia e frattura, simbolicamente rappresentato dalla morte di Hurbinek e, gradualmente, al desiderio di comunicare ed esprimersi in qualsiasi lingua: dal latino al russo, dallo yiddish al dialetto romano, per arrivare al mimo e alla gestualità elementare. Le difficoltà linguistiche ne *La Tregua* si spezzano e si trasformano in ricchezza da condividere tra i membri di una comunità che è cementata con le stesse memorie, le stesse angosce, ma soprattutto lo stesso desiderio di vita e di luce. Secondo l’analisi di Porro si potrebbe intravedere una stretta relazione tra il “disordine vitalistico” (461)

che caratterizza il secondo romanzo di Levi e la novella intitolata *Quaestio de centauris*, facente parte di *Storie naturali*: entrambi, infatti, sarebbero caratterizzati dal caos dal quale la vita cerca di riorganizzarsi, ricominciare e trovare un nuovo equilibrio. A questo proposito si noti il seguente passaggio tratto da *La tregua*:

In quei giorni e in quei luoghi, poco dopo il passaggio del fronte, un vento alto spirava sulla faccia della terra: il mondo intorno a noi sembrava essere ritornato al Caos primigenio, e brulicava di esemplari scaleni, difettivi, abnormi; e ciascuno di essi si agitava, in moti ciechi o deliberati, in ricerca affannosa della propria sede, della propria sfera, come poeticamente si narra delle particelle dei quattro elementi nelle cosmogonie degli antichi. (36)

Se il Lager e la banalità del male hanno stravolto e fatto regredire il mondo al fango primordiale, all'inferno, all'oscurità del caos, la rinascita della vita viene descritta come la ricerca di un equilibrio, di una sede, di una stabilità tra gli atomi. Il recupero di un ordine interiore, delle relazioni con gli altri e con l'ambiente circostante, si attuerebbe, dunque, attraverso l'esperienza del viaggio che, seppur costellato dai ricordi degli orrori passati, è contrassegnato dal vitalismo, dal movimento e dalla libertà d'azione. Si tratta, senza dubbio, di una lenta ascesa dal mondo degli inferi, in cui i protagonisti sembrano riacquistare la vista, l'udito, il gusto, ed in fondo il piacere dei sensi, nonostante la cerimonia iniziale di purificazione del pellegrino, il "bagno... alla maniera russa, a misura umana" (18), faccia riflettere l'autore sulla sottile valenza politica del rito (19). Al senso di vergogna e di angoscia si alterna quello della speranza davanti ai "primi segni della libertà" (15), che a prima vista non si riescono ad interpretare perché si è ancora increduli, o come dice l'autore "smarriti, svuotati, atrofizzati" (13). Ed è proprio nel contesto della libertà ritrovata che si manifesta, in tutta la sua ricchezza, una variopinta galleria di maschere umane, sapientemente rappresentate nei minimi dettagli, nelle sfumature più generali e nelle contraddizioni più evidenti e sottili.

Uno degli aspetti che senza dubbio colpisce il lettore de

*La tregua* consiste nella straordinaria capacità dell'autore di dar voce alla gioia di vivere, o meglio, alla gioia di ri-vivere, che nasce dalla lenta consapevolezza di essere ancora una volta uomini. Ma a questo punto è necessario precisare che la libertà non deve essere intesa come una forza che azzerava la memoria, le cui tracce sono inscritte in un tatuaggio che prende il posto dell'orologio (*Se questo è un uomo* 21), o costituiscono una "reminiscenza nebulosa" (*La tregua* 196). Il viaggio di ritorno, in altre parole, sembra essere molto più complesso della versione cinematografica proposta da Rosi al pubblico. Tale viaggio, infatti, non avrebbe alcuna pretesa di annullare il passato, che è e sarà sempre presente all'uomo e alla sua storia, come ricordano le parole lapidarie dell'autore: "sentivamo... che nulla mai più sarebbe potuto avvenire di così buono e puro da cancellare il nostro passato e che i segni dell'offesa sarebbero rimasti in noi per sempre" (11).

La memoria dell'offesa è un marchio indelebile, ma non esclude la potenza della vita: ciò significa che la *vis tragica* e la *vis comica* possono coesistere. La comicità non sarebbe, dunque, sufficiente ad annullare la realtà dei fatti dei quali il lettore è testimone consapevole, ma sarebbe proprio la contraddizione tra i fatti rappresentati e la triste verità della quale si è a conoscenza a provocare il riso, un riso liberatorio, che talvolta urta contro le "vestigia della tragedia immane" (*La tregua* 90), mentre altre volte è pura espressione dell'esistenza che si riconcilia con il mondo circostante e riaccende "la gioia di vivere che Auschwitz aveva spenta" (93). Questo giustifica il fatto che, se per alcuni, i toni malinconici e la tristezza costituirebbero gli elementi che contraddistinguono il racconto del viaggio di ritorno (Biasin 260; Tesio 46), per altri, al contrario, sono l'umorismo, l'ironia e la gioia di vivere a dare significato a tale percorso di simbolica rinascita fisica e spirituale (Nystedt 160; Segre 97). Si tratta senza dubbio della manifestazione di una tensione di cui l'autore era ben consapevole e che non aveva alcuna intenzione di sopprimere o di risolvere, come viene sottolineato dal passo seguente, tratto dalla prefazione dell'antologia intitolata *La ricerca delle radici*: "Tutti o quasi i brani che ho scelto contengono o sottintendono una tensione. Tutti o quasi risentono delle opposizioni fondamentali inscritte

‘d’ufficio’ nel destino di ogni uomo cosciente: errore/verità, riso/pianto, senno/follia, speranza/disperazione, vittoria/sconfitta” (xi). Le opposizioni, dunque, farebbero parte del destino dell’uomo e all’autore non resta che rivellarle attraverso la scrittura. Poliedricità, complessità, fantasia, ricchezza di motivi differenti e contrastanti che si intrecciano, trovano un precario equilibrio o urtano: sono questi alcuni degli aspetti che caratterizzano la produzione letteraria di Levi, alla quale è del tutto inappropriato continuare ad offrire una lettura finalizzata solamente all’esperienza del sopravvissuto e del testimone che ha condiviso con il mondo l’orrore della sua tragedia. Come ribadisce Ferrero, Levi è uno scrittore “molto più complesso, stratificato, sofisticato dell’immagine che ce ne siamo fatti e che lui stesso ci ha autorizzato. È un poliedro con un numero di facce tuttora incalcolabili, un pianeta” (x).

L’aspetto tragico e quello comico, dunque, non si escludono e a proposito dell’apparente contrasto tra i due, in occasione di un’intervista fattagli da Tesio, Levi conferma questa ipotesi con le parole che seguono: “forse è proprio questo il motivo che mi fa amare Rabelais, che era un uomo molto serio, studioso, colto, celebre medico, ma che provava gusto nel ridere e nel far ridere... provo piacere a scrivere stramberie, e coltivo l’illusione che il mio lettore provi un piacere corrispondente... mi piace stare al mondo” (186). Secondo le osservazioni fatte da Guglielmi, che segue le linee già tracciate da Bachtin, il riso avrebbe la forza di liberare l’uomo dal peso del passato, dalla chiusura nei confronti del mondo e dalla soggezione (9) che, al contrario, precluderebbero all’individuo la possibilità di aprirsi alla vita e alla rinascita. Attraverso il riso, dunque, l’autore denuncerebbe la sua volontà di rottura dell’unilateralità, smascherando non solo gli aspetti inconsueti e contraddittori della realtà, ma la sua interpretazione della realtà stessa, rivelando così al lettore la relatività, il mutamento continuo e l’assoluta precarietà di qualsiasi categoria epistemologica.

Le situazioni e i personaggi descritti ne *La tregua* esprimono la loro forza attraverso la loro imprevedibilità, che è frutto della grande energia vitale sulla quale sono costruiti i rapporti con gli altri personaggi, con la situazione contingente e con il tempo in cui vivono e agiscono, quasi sospesi tra passato e futuro. Se Levi

tra le sue radici dice di disporre di “input ibridi” (*La ricerca delle radici* vii), affermazione che trova conferma nel suo definirsi “un anfibio... un centauro” (Fadini 107), uno di questi input sarebbe rappresentato dalla lettura e dallo studio di Rabelais, al quale egli dice di sentirsi “legato in modo quasi filiale” (Andreoli 126). A questo punto ci si potrebbe chiedere in cosa consista lo stretto legame tra l’opera letteraria di Rabelais e quella di Levi, tra due scrittori così lontani non solo a causa dei secoli che li separano, ma soprattutto dell’esperienza tragica del Lager che, come una cesura indelebile, ha diviso in due la storia, la coscienza e la memoria dell’intera umanità del ventesimo secolo.

Secondo l’interpretazione di Bachtin, Rabelais sarebbe “l’erede e il coronatore di millenni di riso popolare” (483), che avrebbe avuto, da una lato, la straordinaria capacità di superare i limiti ideologico-verbali del linguaggio, dall’altro, la forza di esprimere tale sconfinamento attraverso il riso e le sue svariate forme: la parodia, l’umorismo, la comicità, lo scherzo, l’ironia (384). L’autore francese, dunque, per mezzo della sua vena creativa sarebbe stato in grado di cogliere le diverse prospettive sul mondo servendosi del linguaggio “non ufficiale,” che avrebbe la forza di liberare l’uomo dal peso di qualsiasi giudizio ideologico (384). Queste considerazioni, unite alle riflessioni con cui vengono introdotte le pagine di *Gargantua e Pantagruelle*, incluse ne *La ricerca delle radici* (87), possono far avvicinare il lettore alla comprensione della presenza del riso all’interno degli scritti di Levi.

L’opera di Rabelais, autore che lo scrittore torinese avrebbe voluto scegliere come padre (Andreoli 126), viene significativamente introdotta dal titolo: “Meglio scrivere di riso che di lacrime” (*La ricerca delle radici* 87). L’autore francese, seguito da Porta, Belli e Schalòm Aleschém, si colloca a capo di uno dei “quattro possibili itinerari” tracciati da Levi ne *La ricerca delle radici* (xii). Il filo conduttore che accomuna questi autori, come indica Levi all’interno di un grafico simile ad un mappamondo che precede l’antologia, è quello della “salvazione del riso” (3), il quale guiderebbe l’umanità in un viaggio che, partendo dal polo di Giobbe, “il giusto oppresso dall’ingiustizia” (5), giunge al polo inferiore, rappresentato dai buchi neri. Ma bisogna ricordare che questo “meridiano” rappresenta

solamente uno dei quattro possibili itinerari, che in sequenza sono: la salvezza del riso (Rabelais, Porta, Belli, Schalòm Aleschém), l'ingiusta sofferenza umana (Eliot, Babel, Celan, Rigoni Stern), la statura dell'uomo (Marco Polo, Rosny, Conrad, Vercel, Saint-Exupéry) e la salvezza del capire (Lucrezio, Darwin, Bragg e Clarke). Nella breve introduzione che accompagna la selezione antologica, Levi scrive:

Nato dagli ozi colti di François Rabelais, monaco, medico, filologo, naturalista, umanista e viaggiatore, *Gargantua e Pantagruelle* prolifera fuori di ogni piano per vent'anni e per mille pagine, per metà robusta buffonata epico-popolare, per metà intriso dell'energia morale di un grande intellettuale del Rinascimento... Il suo mondo, e il suo modo di raccontare, sono incoerenti, capricciosi, multicolori, pieni di sorprese; proprio per questo, il mondo di Rabelais è bello, è pieno di gioia, non domani ma oggi... eppure il savio Rabelais conosce bene la miseria umana; la tace perché, buon medico anche quando scrive, non l'accetta, la vuole guarire: 'Mieux est de ris que de larmes escrire/ Pour ce que rire est le propre de l'homme.' (87)

La riflessione sopra riportata, che ribadisce ancora una volta la profonda ammirazione di Levi per le contraddizioni, gli incroci semantici, l'imprevedibilità e l'energia dello stile rabelaisiano, potrebbe a questo punto essere intesa come una delle possibili chiavi di lettura della presenza di quella vena umoristica e fantastica che colora gli scritti successivi al primo romanzo. Si tratta indiscutibilmente di una vena che, se inserita puramente nel contesto del viaggio di ritorno dal Lager, e decontestualizzata dalla restante produzione letteraria di Levi, rischia di restare incompresa e dare adito a fraintendimenti, semplificazioni e critiche superficiali (Ferrero viii).

Se, infatti, il lettore de *La tregua*, che si ritrova davanti alla descrizione di personaggi kafkiani, o talvolta simili a quelli dipinti da Calvino, si fermasse ad una lettura superficiale del romanzo, potrebbe correre il rischio di rimanere sconcertato e disorientato. Come spiegare la presenza di Cesare, del Moro di Verona, di

Cantarella in perizoma nel bosco o della vecchia bottegaia che ha scritto ad Hitler, in un romanzo che per alcuni è semplicemente legato “all’esperienza drammatica del Lager e al ritorno a casa” (Guidi 65)? Sulla base delle considerazioni fatte finora, una possibile interpretazione potrebbe essere data, come sottolinea Ferrero in linea con Grassano, da una lettura attenta e consapevole del ruolo determinante giocato dalla fantasia all’interno della vasta produzione letteraria di Levi, che rivelerebbe come il fantastico sia una “predisposizione genetica” (xi) dell’autore. Ma non solo. A ciò non si può non aggiungere la sua consapevolezza di essere “centauro... diviso in due metà” (Fadini 107), e l’influenza di una delle radici in cui egli stesso si riconosce: Rabelais.

Comprendere la complessità degli scritti di Levi e le sue apparenti contraddizioni, che, come sopra ricordato, sono state lette da alcuni critici come “simpatiche stravaganze, peraltro veniali in un uomo che aveva dato tali prove della sua tempra morale” (Ferrero viii), significa, quindi, compiere una sorta di processo a ritroso. Si tratta di partire dai suoi scritti meno noti e fare riferimento anche alle interviste e all’insistenza con cui l’autore tenta costantemente, con ferma lucidità, di ridefinire la propria immagine per “scrostarla” dal peso della responsabilità che, secondo Baldasso, il pubblico gli ha affidato a partire dal primo romanzo (45).

Il fatto che Levi ribadisca ne *La tregua* che “[n]on è dato all’uomo di godere gioie incontaminate” (215) e che “[g]uerra è sempre” (57), non significa, infatti, che egli neghi all’uomo la possibilità di rinascere e di riconciliarsi con il mondo (*La tregua* 93) nel momento in cui riscopre di essere libero e vivo: in questo consiste la straordinarietà di uno dei messaggi che Levi vuole trasmettere al lettore. La libertà, dunque, avrebbe la capacità di portare con sé il germoglio del riso, che è vita e forza elementare, e che accomuna gli uomini al di là di ogni barriera razziale e linguistica. Come giustamente fa notare Segre, l’abbandono all’avventura, alla spontaneità, al gusto di mangiare, e al piacere di raccontare, sembra essere amplificato dalla consapevolezza di aver sfiorato da vicino l’abisso della morte (98). E tale osservazione trova conferma nelle seguenti parole di Levi: “Ad ogni passo ci imbattevamo nelle vestigia della tragedia immane che ci aveva sfiorati e miracolosamente risparmiati” (90).

Passato e futuro si intrecciano nella tela del presente in cui, a poco a poco, germoglia una nuova umanità che, segnata, violentata, battuta dagli eventi, sospesa tra l'andata ed il ritorno, è alla ricerca di un ordine precario e di una sua sede, ed è soprattutto viva ed aggrappata alla vita. Ed è proprio attraverso questo bisogno di riappropriarsi della propria esistenza, attraverso lo sforzo di esprimersi a tutti i livelli, che si può trovare la conferma della presa di coscienza di "esistere," di "esser-ci," presa di coscienza che si rivela sottoforma di manifestazioni diverse, ma prima di tutto attraverso il desiderio di riprendere possesso della propria quotidianità elementare, fatta di due elementi che sembrano essere congeniti all'uomo: le parole e le azioni.

A proposito della parola, gli studi di Mengaldo che, come già ricordato sopra, considera *La tregua* "forse il capolavoro di Levi" (188), mettono in evidenza come il classicismo e lo sperimentalismo dello scrittore siano strettamente intrecciati (198) e si rincorrono quasi ludicamente dando forma ad uno spettacolo espressivo *sui generis*, uno spettacolo che a partire dall'azione si trasferisce nella scrittura. L'intersecarsi di lingue diverse, l'uso del dialetto, la precisione quasi scientifica nella scelta del lessico, gli alicismi, l'uso delle "figure ossimoriche a tre elementi" (Mengaldo 234), il gusto per l'oralità, sembrano essere ancora una volta la conferma del bipolarismo di Levi scienziato e scrittore, di cui si può trovare conferma nella sopra citata intervista fattagli da Fadini nel 1966 (107) ed in quella di Tesio, in cui, a distanza di quindici anni, l'autore ribadisce gli stessi concetti. Queste le sue parole: "Io credo proprio che il mio destino profondo (il mio pianeta, direbbe don Abbondio) sia l'ibridismo, la spaccatura. Italiano, ma ebreo. Chimico, ma scrittore. Deportato, ma non tanto (o non sempre) disposto al lamento e alla querela" (Tesio 186). Tale "spaccatura," che si rivela a diversi livelli all'interno dei suoi scritti, giustificherebbe i giochi di chiaro-scuro continui tra il riso ed il pianto, la comicità e la riflessione, la comunicazione, l'azione imprevedibile ed il pericolo dell'incomunicabilità. Come mette in luce Baldasso, in molte opere di Levi, l'ombra incombente dell'afasia sembra essere segnalata dalla presenza ricorrente dell'immagine del cerchio (176). Ne *La tregua*, in particolare, tale presenza si espliciterebbe nel capitolo intitolato "Teatro" (206), nel momento

in cui un curioso personaggio, “simile al celebre ‘Bibendum’ dei pneumatici Michelin” (207), traccia un cerchio di gesso intorno ad un immaginario pidocchio prima di togliergli la vita. Si tratta di un’immagine dalla quale senza dubbio scaturisce immediatamente il riso, ma occorre precisare che, se ad essa si associa il ricordo del cerchio tracciato dalle SS intorno ai prigionieri, sul quale l’autore si sofferma in *Se questo è un uomo* (13), si ottiene un effetto doppio: lo spettacolo, da comico, si trasforma in umoristico. Il lettore, in altre parole, sembra essere invitato da Levi a riconoscere “i lati *dolorosi* della gioja e i lati *risibili* del dolore umano” (Pirandello 38-39), quei lati apparentemente contraddittori che costituiscono il vero e proprio punto nodale intorno al quale Pirandello sviluppa la sua teoria sull’umorismo. Secondo tale teoria, se il comico è il puro e semplice *avvertimento del contrario*, che provoca la spontaneità del riso, l’umorismo nascerebbe nel momento immediatamente successivo, nell’istante in cui interverrebbe la riflessione, dalla quale scaturisce il *sentimento del contrario* (178). E sarebbe da questa esistenziale contraddizione, che fa sì che elementi opposti coesistano ed in qualche modo si scontrino e si urtino frammentandosi e creando un effetto di sconcerto in chi assiste alla scena, che si rivela, secondo Pirandello, “la vita nuda” (224).

A partire da queste considerazioni si potrebbe dire che la parola di Levi, dando vita al contrasto tra “i lati *dolorosi* della gioja e i lati *risibili* del dolore umano” (38-39), si voglia esibire davanti agli occhi del lettore, che rimane sorpreso, travolto dalla presenza delle contraddizioni, che non si risolvono in un processo dialettico, ma si accumulano in modo latente o evidente, al fine di esprimere il piacere del gioco disinteressato, dello “strano,” del “bizzarro.” Il risultato di questo tipo di scrittura si manifesta nella messa in scena di situazioni umoristiche che spesso sconfinano negli spazi del surreale. Si pensi, a questo proposito, alla mancata organizzazione del viaggio di ritorno, alla “rotta... invertita” (*La tregua* 232), disordinata, confusa, priva di “autorità a bordo” (222), o alla distribuzione dei rubli, che avviene “tumultuosamente tra le due e le sei del mattino... secondo criteri imperscrutabili o a caso” (213). Le false partenze, i dubbi, i ritardi inspiegabili, che rendono l’intero viaggio “labirintico” (60), e “la situazione... confusa e snervante”

(232). A proposito di surreale, si deve notare che tra le pagine de *La tregua* si avverte la presenza di spunti di kafkiana memoria. Su questa linea possono collocarsi le descrizioni del ragionier Rovi, che simile ad un “ragno costruisce la sua tela” (67), e l’immagine della Casa Rossa, le cui scale vengono descritte come segue:

Della Casa Rossa le scale costituivano l’elemento più ossessivo. Se ne trovavano in abbondanza, nello sterminato edificio: scale enfatiche e prolisse che conducevano ad assurdi stambugi pieni di polvere e di ciarpace: alte strette irregolari, interrotte a metà da una colonna... memorabile fra tutte, lungo una delle facciate, uno scalone ciclopico, che saliva per quindici metri da un cortile invaso dall’erba, con scalini alti tre metri, e non conduceva in nessun luogo. (167-68)

Non è un caso, del resto, che il lettore possa avvertire la presenza di Kafka tra le pagine di Levi, se si tiene presente che l’autore torinese, vent’anni dopo la pubblicazione de *La tregua*, si dedica alla traduzione in italiano del *Processo* che, pubblicata nel 1983 da Einaudi, gli sarebbe costata “uno stato di profonda depressione” (Greer 75). Ma se Kafka rappresenterebbe per l’autore torinese il pericolo della scrittura oscura (Baldasso 162-63), la vocazione alla comunicazione chiara ed il piacere di raccontare sembrano voler scongiurare a tutti i costi tale pericolo.

Il tono vivace e divertito della caricatura si rivela essere uno degli strumenti attraverso i quali sono descritti i frequenti episodi ai limiti del reale, che si arricchiscono di particolari resi straordinari anche grazie all’ironia e al linguaggio provocatorio dello scrittore. L’incontro con il soldato russo, ad esempio, che tenta di dare lezioni di lingua a Levi mentre sta sbucciando le patate, che teme gli vengano sottratte (*La tregua* 191-92), o gli incontri con i compagni di camerata, che sfilano tra le pagine del libro facendo sfoggio dei loro tratti robusti e genuini. Primo tra questi è il Moro di Verona, nel cui petto “ribolliva senza tregua una collera gigantesca ma indeterminata” (114), bestemmiatore incallito che “[b]estemmiava in continuazione, ma non macchinalmente; bestemmiava con metodo e con studio, acrimoniosamente, interrompendosi per

cercare la parola giusta, correggendosi spesso, e arrovellandosi quando la parola giusta non si trovava: allora bestemmia contro la bestemmia che non veniva” (115). A lui segue Trovati, “detto Tramonto” (116), nei discorsi del quale “il vero, il possibile e il fantastico erano intrecciati in un groviglio vario e inestricabile” (116). Ma ci sono anche Cravero, il torinese che “conosceva bene tutte le galere d’Italia” (118) e Cantarella che, rifugiatosi nel bosco, e “vestito soltanto di un perizoma... fabbricava pentole e padelle con grande abilità e diligenza religiosa” (176-77).

A proposito di questi personaggi e situazioni “sospese” tra la realtà e la fantasia, si rende necessario aprire una parentesi sul rapporto tra Levi e gli scrittori a lui contemporanei, in particolare sul suo rapporto con Calvino. In una lettera datata 22 novembre 1961, scritta da quest’ultimo all’amico torinese si legge: “Caro Levi, ho letto finalmente i tuoi racconti... Il tuo meccanismo fantastico che scatta da un dato di partenza scientifico-genetico ha un potere di suggestione intellettuale e anche poetica... Il tuo umorismo e il tuo garbo ti salva molto bene dal pericolo di cadere in un livello di sottoletteratura... Certe tue trovate sono di prim’ordine... Insomma, è una direzione in cui ti incoraggio a lavorare...” (Calvino 383). La lettera, in cui Calvino esprime l’apprezzamento sincero nei confronti del collega scrittore, e che precede di soli due anni la pubblicazione de *La tregua*, potrebbe offrire al lettore una conferma delle possibili influenze linguistiche reciproche tra i due scrittori, come mette in luce Bertone nel suo “Italo Calvino e Primo Levi” (184-85). La morte di Calvino, che precede di due soli anni quella di Levi, viene commentata da quest’ultimo con le seguenti parole: “I parenti non si scelgono; gli amici, i compagni di itinerario, invece sì. Ero legato ad Italo da un legame sottile e insieme profondo... La sua così immatura scomparsa lascia un vuoto pieno di angoscia” (“Calvino: con la chiave della scienza” 29). Sulla base delle osservazioni finora fatte, che hanno il fine di mettere in luce i profondi legami tra le situazioni ed i motivi fantastici, umoristici o puramente comici che *La tregua* condividerebbe con le opere degli scrittori contemporanei al suo autore, l’opera di Calvino, dunque, sembra riscontrare un interesse decisamente positivo da parte di quest’ultimo.

A partire dalla considerazione del fatto che sarebbe

improponibile ed assurdo offrire con precisione una singola risposta alla varietà delle situazioni umoristiche, fantastiche, surreali, o puramente comiche, presenti nel secondo romanzo di Levi, alle quali si è finora tentato di dare una spiegazione basata sulle interviste, sul suo “bipolarismo,” e sul suo legame con scrittori a lui vicini e lontani, si rende necessario aggiungere altre due possibili “chiavi interpretative.” Nell’intervista rilasciata a Paoletti nel 1963, a proposito de *La tregua*, lo scrittore afferma: “Perché l’ho scritto?... La storia della *Tregua* è la storia dei racconti che ho fatto per anni, invariabilmente, agli amici, ai pochi amici che ho qui a Torino, vecchi amici di scuola, sa, ai caffè, a casa mia, passeggiando sul Lungo Po, e mi dicevano sempre perché non li pubblicavo” (102). Senza dubbio in queste parole si trova la conferma del valore che l’oralità assume negli scritti di Levi: come punto di partenza e di arrivo. Partendo dal gusto di parlare e raccontare storie, che sembrano poter essere montate e smontate ludicamente da un autore che è innanzitutto narratore orale, egli arriva ad affermare la forza del racconto attraverso la voce stessa dei suoi protagonisti, che si trasformano, a loro volta, in abili narratori orali. Grazie a questo procedimento, che conferma la teoria di Bachtin del romanzo inteso come “pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate” (71), la lingua de *La tregua* si fa spettacolo e si colora. La presenza del dialetto, che caratterizza Cesare ed il suo campo d’azione, i colloquialismi, gli intrecci di parlate diverse, la comunicazione che sembra espandersi in tutte le direzioni, la coesistenza di “classicismo e sperimentalismo” (Mengaldo 199), non solo hanno l’effetto di produrre un “vero *pastiche* linguistico” (Grassano “La musa stupefatta” 143), ma avrebbero il potere di amplificare il riso e le sue sfumature. La sensibilità linguistica di Levi e l’ironia “sorniona,” che diventano spesso veicolo del messaggio dell’autore, si servono della contaminazione continua del linguaggio, che produce il risultato di smontare qualsiasi categoria epistemologica/gnoseologica prestabilita.

Che lingua parla Cesare? “Non aveva assolutamente bisogno di interprete: parlava soltanto italiano, anzi romanesco, anzi ancora, il gergo del ghetto di Roma, costellato di vocaboli ebraici storpiati” (*La tregua* 95). Grazie a questo “italiano-romanesco-gergo del ghetto

ebraico,” Cesare mette in atto le sue scorribande in terra straniera e rivela la sua mentalità che, non essendo presentata e descritta da un narratore onniscente, sembra prendere vita e costruirsi da sé attraverso l’articolarsi creativo del linguaggio stesso. E Levi, a questo proposito, conferma che una delle sue finalità di scrittore sarebbe stata proprio quella di evitare l’appiattimento dei caratteri (Grassano, “Conversazione con Primo Levi” 171). Il “mancato” livellamento verrebbe realizzato attraverso due operazioni: la prima consistente nell’uso di un linguaggio connaturato al personaggio, e la seconda attraverso l’attenzione al momento in cui si allude al personaggio stesso o si riflette sulla sua azione. Ne *La tregua*, fa notare l’autore a Grassano, quando si parla di Cesare e, dunque, non solo quando Cesare parla, il narratore si appropria del linguaggio del personaggio per descrivere la situazione e l’azione. Gli esempi che si potrebbero citare sono numerosi, ma si osservi il passo seguente, in cui viene descritta la vendita della camicia bucata al mercato di Katowice: “Tu, panzone, - disse: - quanto mi daresti per ’sta cosciuletta?” (96), chiede Cesare, e il narratore osserva: “Il panzone rimase interdetto. Guardava la ‘cosciuletta’ con desiderio” (96). Lo scrittore sembra divertirsi, dunque, e giocare con un linguaggio che subisce una metamorfosi continua e si mimetizza inaspettatamente sorprendendo il lettore.

Nonostante Levi non abbia mai pubblicato un saggio in cui venga illustrata dettagliatamente la sua poetica dell’umorismo, che si può solo tentare di dedurre mettendo insieme le informazioni tratte dalle interviste e dalla sua produzione letteraria, non si può negare il grande spazio che egli riserva al ludismo verbale e alle situazioni che superano i confini del reale. Il suo umorismo potrebbe dunque essere associato anche al fantastico, ed in particolare alla fragilità della dicotomia tra reale e irreal, nelle cui pieghe si rivela spesso lo “strano.” Nelle opere ricollegabili a questo motivo, secondo Todorov, “si narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo e nell’altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, singolari, inquietanti, insoliti e che, per questa ragione provocano nel personaggio e nel lettore una reazione simile a quella che i testi fantastici ci hanno resa familiare” (48). E gli esempi a questo proposito non mancano: l’autore che si perde

ed incontra “gli abitatori del bosco” (*La tregua* 177), il viaggio in telega verso Stryje Doroghi ed il sorpasso del Moro di Verona, che “[p]rocedeva regolare e potente come una macchina a vapore” (165), o l’uscita di scena di Cesare, che decide di tornare in aereo (239), e darà notizie del suo avventuroso rientro diciotto anni dopo, nella raccolta di racconti intitolata *Lilit e altri racconti*. Il lettore avverte la sensazione di essere coinvolto in un viaggio fantastico, ai limiti del reale, in un viaggio bizzarro, senza destinazione, che subisce delle deviazioni continue fino al penultimo capitolo, in cui il macchinista dice: “Dove andiamo domani? Non lo so, carissimi, non lo so. Andiamo dalla parte dove troviamo i binari” (224).

La seconda possibile “chiave interpretativa” attraverso la quale si potrebbe tentare di giustificare la presenza delle situazioni insolite di cui è costellata *La tregua* potrebbe essere offerta dalla già citata intervista fattagli da Tesio nel 1981, nella quale, oltre a ribadire al lettore il suo “ibridismo,” Levi dice: “[P]rovo piacere a scrivere stramberie, e coltivo l’illusione che il mio lettore provi un piacere corrispondente” (186). *La tregua*, dunque, includerebbe anche l’uso di “stramberie,” che mettono in luce la vena creativa dell’autore, la sua originalità, la sua predisposizione al gioco verbale sapientemente organizzato e colorato che si sviluppa e si articola grazie all’uso di alcuni strumenti espressivi particolarmente efficaci: la parodia, l’ironia, l’umorismo e l’oralità.

Il piacere di raccontare storie, il piacere della parola, che è yiddish, italiano stentato, tedesco, polacco, o latino, quella stessa parola che nel Lager sembra quasi sussurrata, e ne *La tregua* viene celebrata come una forza capace di generare energia e riso, è il cardine intorno al quale ruotano molti racconti di Levi, tra i quali *Lilit*. “Certo che non ci credo, ma queste storie mi piace raccontarle, mi piaceva che le raccontassero a me e mi dispiacerebbe se andassero perdute” (22): questa frase, messa in bocca a Tischler, sembra essere in realtà una riflessione di Levi scrittore e testimone, che crede nella forza dell’oralità e nella necessità di giocare con le parole (21), ricollegandosi alla sua tradizione ebraica (Baldasso 12). Infatti, anche se l’autore risponde a Greer di non avere alcuna religione (Greer 70), allo stesso tempo non nega di essersi “costruito una cultura ebraica... dopo la guerra” (70) e, ribadendo la sua duplicità,

sottolinea: “[i]o sono italiano, però, al contempo, sono anche ebreo” (71). Questo significativo riconoscimento dell’eredità ebraica è senza dubbio un elemento da non sottovalutare nel momento in cui si consideri il procedimento narrativo di Levi. Le sue storie, infatti, sembrano essere “montate” da un narratore che ha l’abilità di raccontarle e trasformarle di volta in volta, arricchendole di particolari al fine di coinvolgere il lettore, che è chiamato a leggere ed ascoltare in una sola volta.

Ne *La tregua* il racconto del ritorno alla vita e del processo di rigenerazione dell’uomo includono senza dubbio la presenza generatrice della “curiosità” (52) e della “smisurata libertà” (53), elementi che, se da un lato riflettono il carattere dei personaggi, dall’altro descrivono la personalità istrionica del loro autore. L’esodo sospeso e tortuoso, surreale, divertente ed al tempo stesso malinconico, in cui trovano spazio la *vis tragica* e la *vis comica* fa germogliare uno straordinario microcosmo umano che tenta di ristabilire il suo rapporto con il macrocosmo circostante: la natura. Essa viene riscoperta e torna ad essere una presenza determinante, vitale, con la quale l’uomo si torna a confrontare dopo la tragedia. Ed è proprio la natura che scandisce il ritmo del lento cammino verso l’umano, del lento ristabilirsi di un equilibrio che, seppur precario, si oppone al vuoto del non-essere, della non-comunicazione e del non-umano. La fine del diluvio, l’epifania dell’arcobaleno (31), ed il sorgere del sole (36), aprono le porte alla rinascita e al girotondo della vita, che è reale ed irreale, dolorosa e divertente, vera e falsa come una storia raccontata, che fa piangere o ridere, ma va vissuta, come ricorda Levi a se stesso e al lettore di *Se questo è un uomo*: “Io pensavo che fuori la vita era bella, e sarebbe ancora stata bella” (172). Senza dubbio, come molti critici ricordano, il filo conduttore dell’opera è il *topos* del viaggio di ritorno, ma a questo si deve aggiungere che l’abilità di Levi consiste nella sua capacità di trasmettere attraverso il racconto il potere di due grandi forze liberatrici e generatrici: la parola ed il riso, unici superstiti vittoriosi del campo di sterminio.

OPERE CITATE

- Andreoli, Aurelio. "Un modo diverso di dire io." *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 123-28.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979.
- Baldasso, Franco. *Il cerchio di gesso. Primo Levi narratore e testimone*. Bologna: Pendragon, 2007.
- Bertone, Giorgio. "Italo Calvino e Primo Levi." *Italo Calvino. Il castello della scrittura*. Torino: Einaudi, 1994. 177-211.
- Biasin, Gian Paolo. "Contagio." *Primo Levi*. A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 254-66.
- Camon, Ferdinando. *Autoritratto di Primo Levi*. Padova: Edizioni Nord-Est, 1987.
- Cannon, JoAnn. "Storytelling and Picaresque in Levi's *Tregua*." *Modern Languages Studies* 31.2 (Fall 2001): 1-10.
- Fadini, Edoardo. "Primo Levi si sente scrittore dimezzato." *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 106-09.
- Ferrero, Ernesto, a cura di. *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997.
- Grassano, Giuseppe. "Conversazione con Primo Levi." *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 167-84.
- . "La musa stupefatta." *Primo Levi: un'antologia della critica*. A cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 1997. 117-147.
- Greer, Germaine. "Colloquio con Primo Levi." *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 65-76.
- Guglielmi, Guido. *La prosa italiana del Novecento. Umore e Metafisica Grottesco*. Torino: Einaudi, 1986.
- Guidi, Orietta. *Sul fantastico e dintorni. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento: Palazzeschi, Svevo, Landolfi, Moravia, Pasolini, Levi, Calvino*. Perugia: Guerra Edizioni, 2003.
- Insana, Lina. *Arduous Tasks. Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*. Toronto: University of

Toronto Press, 2009.

Lattanzio, Alessandro. "La scrittura e l'assurdo." *Primo Levi. L'atopia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l'assurdo.* Fabio Moliterni, Roberto Ciccarelli and Alessandro Lattanzio. Napoli: Liguori, 2000. 111-51.

Levi, Primo. "Calvino: con la chiave della scienza." *Primo Levi.* A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 29-30.

---. *Lilit e altri racconti.* Torino: Einaudi, 1981.

---. *La ricerca delle radici.* Torino: Einaudi, 1981.

---. *Se questo è un uomo. Opere.* Vol. I. Torino: Einaudi 1987.

---. *La tregua.* Torino: Einaudi 1963.

Levi Della Torre, Stefano. "L'eredità di Primo Levi." A cura di Ernesto Ferrero. *Primo Levi: un'antologia della critica.* Torino: Einaudi, 1997. 245-62.

Mengaldo, Pier Vincenzo. "Lingua e scrittura in Levi." A cura di Ernesto Ferrero. *Primo Levi: un'antologia della critica.* Torino: Einaudi, 1997. 169-242.

Nystedt, Jane. "Realisme et imagination chez Primo Levi." *Moderna Sprak* 85.2 (1991): 159-64.

Paoletti, Pier Maria. "Sono un chimico, scrittore per caso." *Primo Levi. Conversazioni e interviste. 1963-1987.* A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 101-05.

Pirandello, Luigi. *L'umorismo.* Firenze: Battistelli Editore, 1920.

Porro, Mario. "Scienza." *Primo Levi.* A cura di Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 1997. 434-75.

Segre, Cesare. "I romanzi e le poesie." *Primo Levi: un'antologia della critica.* A cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 1997. 91-116.

Tesio, Giovanni. "Credo che il mio destino profondo sia la spaccatura." *Primo Levi. Conversazioni e interviste. 1963-1987.* A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. 185-87.

---. "Primo Levi tra ordine e caos." *Primo Levi: un'antologia della critica.* A cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 1997. 40-52.

Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica.* Milano: Garzanti, 1977.

Tosi, Giuseppe. "Cura del sé nello stato di eccezione: *La tregua* di Primo Levi." *Rivista di studi italiani* 22. 2 (2004): 121-40.