



Enthymema XXXV 2024

Modi e processi della conoscenza  
in Primo Levi: intuizione puntiforme,  
invenzione ed empatia

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

Università degli Studi di Palermo

**Abstract** – L'articolo consta di due parti indipendenti l'una dall'altra ma intimamente connesse nella loro genesi ideativa, che indagano due diversi aspetti dell'opera di Primo Levi. La prima si sofferma sulle categorie concettuali del 'vedere' e dell 'inventare' nel farsi della 'creazione' letteraria che si configura come un'operazione retorica di *inventio* e *dispositio* di intuizioni puntiformi. La seconda propone una riflessione sul ruolo ambivalente che l'empatia svolge nell'intera produzione di Primo Levi.

**Parole chiave** – Primo Levi; Intuizione puntiforme; Invenzione; Conoscenza; Empatia.

**Title** – *Ways and Processes of Knowledge in Primo Levi: Punctiform Intuition, Invention and Empathy*

**Abstract** – The essay consists of two independent yet intimately connected sections. It investigates two different aspects of Primo Levi's work. The former one focuses on the conceptual categories of 'seeing' and 'inventing' in the creative process of literary 'creation,' which takes the form of a rhetorical operation of *inventio* and *dispositio* of punctiform intuitions. The latter inquires the role played by empathy in Primo Levi's works.

**Keywords** – Primo Levi; Punctiform Intuition; Invention; Knowledge; Empathy.

Carta, Ambra, e Lorenzo Marchese. "Modi e processi della conoscenza in Primo Levi: intuizione puntiforme, invenzione ed empatia". *Enthymema*, n. XXXV, 2024, pp. 102-121.

<https://doi.org/10.54103/2037-2426/23343>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>

ISSN 2037-2426



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0  
International License

# Modi e processi della conoscenza in Primo Levi: intuizione puntiforme, invenzione ed empatia

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

Università degli Studi di Palermo

## Premessa

Il progetto interdisciplinare che qui si presenta è stato finanziato dai fondi dell'Università di Palermo per incentivi alla ricerca, Misura B-VQR, intitolato *Un'intuizione puntiforme: vedere e inventare in Primo Levi*. Tali riflessioni convergono da approcci contigui verso un territorio parzialmente nuovo: in che modi e con quali premesse cognitive e filosofiche Primo Levi *conosce* la realtà circostante, progetta il suo discorso letterario, sviluppa le proprie nozioni di etica? L'esito di una ricerca partita da queste domande deve molto all'apporto scientifico di Marzia Beltrami e Domenico Scarpa, che nelle due giornate di seminario svoltesi all'Università degli Studi di Palermo il 23 e 24 aprile 2024 hanno contribuito a chiarire, approfondire e perfezionare i nuclei fondamentali delle idee qui presentate. Il saggio si completa con la rassegna bibliografica a cura di Emiliano Ceresi, dottorando in Studi umanistici dell'Università degli studi di Palermo, che fornisce una mappa bibliografica essenziale per orientarsi nel ricco panorama di studi leviani e proseguire nella ricerca sui modi e i processi della conoscenza nell'opera di Primo Levi. I rimandi alle opere di Primo Levi, salvo dove diversamente indicato, sono tutti dalla seguente edizione, con l'indicazione fra parentesi in numeri romani del volume da cui si cita: Levi, Primo. *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti. Einaudi, 3 voll., 2018.

Anche se il saggio è da intendersi come uno studio unitario, concepito e discusso in ogni suo punto da entrambi gli autori, il paragrafo 1 è da attribuire ad Ambra Carta, il paragrafo 2 a Lorenzo Marchese.

## 1. Un'intuizione puntiforme: vedere e inventare in Primo Levi

Definita da Bartezzaghi «un articolato trattato sull'invenzione» («Inventare» 238), l'opera di Primo Levi, ampiamente sondata dalla critica, può ancora essere esplorata nelle direttrici di quella che qui chiamo «visualizzazione di un'idea», espressione che rende giustizia sia allo 'scrittore', le cui prime poesie (*Crescençago*) risalgono addirittura al 1943 e i cui nuclei narrativi del futuro *Se questo è un uomo* escono in rivista già a partire dal 1946, sia allo scultore che 'pensa con le mani'. Com'è noto, infatti, l'estro creativo di Primo Levi si esprime anche nel linguaggio figurativo di cui testimoniano disegni, ritratti caricaturali di amici e autoritratti dei tempi di scuola (cfr. Scarpa e Mori) e, soprattutto, le sculture in filo di rame smaltato realizzate a partire dal 1955, che raffigurano con estro visionario animali, maschere, giochi creativi (Levi e Vaglio), su cui torneremo.

Questi oggetti, insieme al geometrismo visivo della sintassi lirica e al rigore della *dispositio* grafica della scrittura narrativa, costituiscono nel loro insieme un composito sistema di relazioni tra codici linguistici e iconografici, che rivela molti aspetti dei modelli della 'visione' e dell' 'invenzione' sottostanti ai processi creativi di uno scrittore poliedrico, di spiccata immaginazione e rigoroso ordine compositivo, qual è Primo Levi. Nel racconto *Acciughe I* de *La chiave a stella* è interessante il modo in cui l'autore-narratore parla delle vernici e del suo primo

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

mestiere: «Io però ho sempre fatto il chimico montatore, uno di quelli che fanno le sintesi, ossia che costruiscono delle strutture su misura» (150). Costruire strutture su misura, modelli in scala, è quanto avviene anche per le sintesi delle catene di reazioni chimiche riportate in forma di disegno sulla pagina scritta, esattamente come Levi aveva fatto nella *Ricerca delle radici* antologizzando una bellissima pagina dell'*Architettura delle cose* di sir William Bragg, intitolata significativamente *Vedere gli atomi* (Levi II 42). Levi confessa di dovere molto a questo libro scritto nel 1934 e regalatogli dal padre e letto per caso a sedici anni;<sup>1</sup> la scelta della professione di chimico dipese dalla lettura di un libro che indagava la natura delle cose, richiamando fin nel titolo quell'altro libro fondativo per Levi che era il *De rerum natura* di Lucrezio, non a caso rubricato anch'esso nella *Ricerca delle radici*. Nel capolavoro di Bragg Levi scopriva il linguaggio semplice e chiaro della scienza e la scoperta della struttura atomica delle cose e della infinita possibilità delle loro combinazioni. Scrive Bragg nella pagina antologizzata:

Gli atomi sono paragonabili alle lettere dell'alfabeto che si possono combinare nei più vari modi a formar parole. Analogamente gli atomi si uniscono con egual varietà a formare quei gruppi che chiamiamo molecole. Possiamo persino spingere un po' oltre l'analogia e dire: come l'associazione di parole in frasi permette d'esprimere ogni sorta di pensieri, così la combinazione di molecole di tutti i generi e in tutte le proporzioni dà luogo a configurazioni e sostanze infinitamente varie d'aspetto e proprietà e che possono essere i portatori di ciò che chiamiamo vita. (Levi II 39)

In un passo della *Chiave a stella*, troviamo un'espressione estremamente assimilabile a quella usata da Bragg, questa volta per bocca del personaggio chimico-*alter ego* dello scrittore:

C'è chi ha detto che la vita comincia a quarant'anni: bene, per me sarebbe cominciata, o ricominciata, a cinquantacinque. Del resto, non è detto che l'aver trascorso più di trent'anni nel mestiere di *cucire insieme lunghe molecole* [corsivo mio] presumibilmente utili al prossimo, e nel mestiere parallelo di convincere il prossimo che le mie molecole gli erano effettivamente utili, non insegnino nulla sul modo di *cucire insieme parole* e idee, o sulle proprietà generali e speciali dei tuoi colleghi uomini. (Levi I 1149)

La dichiarazione poetica affidata alla voce del chimico nella *Chiave a stella* è di straordinaria importanza non solo per quel che dice sulla saldatura tra il secondo e il primo mestiere ma anche perché assegna al 1974 e al mestiere di scrittore una seconda nascita, una possibilità di nuova esistenza nelle vesti di scrittore dopo avere dismesso quelle del dirigente di fabbrica, dalla quale infatti proprio nel 1974 Levi si era dimesso. Il mestiere di chimico, dunque, e quello di scrittore sono legati insieme in una relazione che Levi ricorda spesso a chi gli domanda quali debiti il secondo mestiere, quello di scrittore, abbia nei confronti del primo e come si senta nelle vesti di scrittore un tecnico di professione. A Lorenzo Mondo che lo intervista nel 1975 Levi risponde: «penso che il mestiere di raccontare e il mestiere fondamentale di chi scrive possa attingere pressoché a qualunque radice, a qualunque fonte; nel mio caso, ho l'impressione che il mio mestiere [...] abbia servito a fornirmi la materia prima per raccontare, sia forse

<sup>1</sup> Da piccolo Levi riceve dal padre due oggetti che segneranno la sua attitudine alla osservazione e all'applicazione lenta e continua: un meccano e un microscopio, due strumenti per guardare l'estremamente piccolo e inserirlo in un complesso sistema di rapporti con l'infinitamente grande. Dal padre, però, riceve anche molti libri, uno dei primi i *Pensieri sugli ANIMALCULI* ossia uno sguardo sul MONDO INVISIBILE rivelato al microscopio di G. A. Mantell, *I cacciatori di microbi* e *L'architettura delle cose* di sir William Bragg, primi viatici della sua infinita curiosità, che costruiranno il suo profilo di artista, come scrive Ernesto Ferrero nell'introduzione a *Ranocchi sulla luna e altri animali* (1984), ossia di «qualcuno in grado di cogliere nella congerie delle minute percezioni quotidiane gli elementi significativi con cui costruire una rappresentazione complessa mirata non alla commozione o allo sdegno, ma a una superiore comprensione» (VII).

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

il modo stesso di raccontare; cioè io ho l'impressione che il modo che io ho di scrivere [...] risenta della relazione, del resoconto tecnico o addirittura specialistico» (Levi III 78-84).<sup>2</sup> Un anno dopo l'uscita della *Chiave a stella*, libro che si sviluppa intorno al dialogo tra Libertino Faussone e la voce narrante alter-ego dello scrittore sui rispettivi mestieri esercitati, l'uno quello di montatore l'altro quello di chimico, Levi dichiara di avere spesso preso in prestito dal lavoro in fabbrica e dal mestiere di chimico espressioni lessicali, metafore, immagini e procedimenti descrittivi per il suo lavoro di scrittore (cfr. Regge e Levi 125-127). Espressioni quali «fabbricare un libro», «montare un personaggio», «distillare in un personaggio da anni di esperienze e uomini incontrati realmente», rivelano quanto la materia prima, come la chiamava e considerava, ha prestato all'immaginazione e al linguaggio dello scrittore. È come un travaso diretto dall'esperienza manuale a quella mentale, dal fare con le mani e vedere con gli occhi al pensare con le mani e all'immaginare con gli occhi della memoria (Beccaria 97). Le esperienze imprescindibili della sua vita, senza le quali Levi non avrebbe mai potuto scrivere, la chimica, la fabbrica e il Lager, gli hanno lasciato un lascito di esperimenti mentali che riaffiorano nelle modalità inventive dello scrittore. E spiegano il nesso tra memoria e invenzione che in Levi assume caratteri assolutamente peculiari e unici.

Come sostiene Belpoliti nelle Note a *Vizio di forma*, «[u]na peculiarità di Levi consiste nel "concepire" i racconti in tempi precedenti la loro stesura, di averne a volte un'idea, o un abbozzo, e da questo ricavare il racconto vero e proprio. Si tratta di quella "intuizione puntiforme" di cui parla nella sua lettera». (Levi I 1511). Potremmo assumere il valore di questa affermazione in generale ed estenderla a rappresentare la modalità principale con cui lo scrittore Primo Levi attinge alla sua memoria di esperienze concrete e di esperimenti mentali, come sopra li si è chiamati. Un sistema complesso di configurazioni visive, di *inventio* e *dispositio* degli elementi di una storia. È quanto succede a racconti concepiti negli anni Quaranta, e pubblicati in rivista, e poi ripresi a comporre un libro a distanza di vent'anni (*I mnemagoghi*, *Il sesto giorno*) oppure a espressioni quale «vizio di forma», usata da Levi per descrivere la smagliatura del mondo in cui viviamo e indicare il clima in cui ebbero la loro genesi i racconti di *Storie naturali*, e il titolo eponimo della raccolta del 1971, che sostituì *Disumanesimo*. O ancora è quanto si osserva per il montaggio di elementi narrativi noti in contesti formali nuovi. Tale fenomeno torna per esempio a proposito del rapporto sulla puntinatura degli smalti Dulox (1947) che ritroviamo quasi a trent'anni di distanza nel racconto *Acciughe*, II della *Chiave a stella*, (1978), o nel caso di personaggi quali Alberto, che compare in *Se questo è un uomo* (*Le nostre notti*) poi di nuovo in *Cerio* (*Il sistema periodico*) e ancora in *Pipetta di guerra* (*Racconti e Saggi*), mentre i *Sommersi e i salvati* (titolo di un capitolo di *Se questo è un uomo*) diventa il titolo eponimo dell'ultimo libro, e ancora il personaggio Mordo Nahum de *La Tregua* (1963) torna in *Vizio di forma* (*Nel parvo*). Il sistema compositivo di Primo Levi appare come una tavola di materiali letterari di varia estrazione montati secondo regole di analogia e di ripetizione.

È ormai noto, non solo agli specialisti, che all'altezza della metà degli anni Quaranta Levi lavorava a progetti e materiali letterari assolutamente diversi: componeva poesie, redigeva rapporti di fabbrica (1946), pubblicava su *L'amico del popolo* nel 1947 i primordiali capitoli di *Se questo è un uomo*, scriveva racconti (*Maria e il cerchio*).<sup>3</sup> Il suo è un tavolo poliedrico di forme di scrittura che saldano insieme, senza soluzione di continuità, il chimico e lo scrittore: entrambi distillano, setacciano, separano e dispongono la materia in un ordine non casuale. Si direbbe un sistema puntiforme di elementi (letterari) composto come un organismo formale di assoluto rigore progettuale. Del resto, egli stesso affermava che i libri gli venivano geminati, a coppie, richiamandosi gli uni agli altri per sottili legami e richiami sotterranei. In questo senso è evidente il significato di un'espressione metaforica quale «ricavare un organismo da un coacervo»,

<sup>2</sup> Trascrizione della trasmissione televisiva Rai *Settimo giorno*, 14 settembre 1975.

<sup>3</sup> *Maria e il cerchio* esce su *L'Italia socialista*, 19 settembre 1948, poi confluisce nel *Sistema periodico* col titolo *Titanio*, cfr. Cassata; Scarpa, *Bibliografia di Primo Levi*.

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

che ritroviamo nei racconti per indicare il processo di chiarificazione lenta e regolare dal caos primordiale e informe alla creazione chiara e tonda. È un'espressione debitrice del mestiere di chimico che distilla, separa e segue il movimento degli elementi che migrano nello spazio e si accostano in un ordine rigoroso. Tale è anche il processo della scrittura, dell'invenzione letteraria, che comporta per Levi la visualizzazione della forma che intende comporre, il disporsi in modelli esteticamente sensibili e rigorosamente ordinati di nuclei immaginativi di varia estrazione 'mineraria' (spunti narrativi, immagini memoriali, idee), il «mettere qualcosa al posto giusto» come avventura comune allo scrittore e allo scienziato (Levi III 479). Quasi come avviene nella Tavola degli elementi di Mendeleev dove gli elementi si organizzano secondo analogie e collegamenti interni quasi a formare le rime:

L'espressione è paradossale, ma la rima c'è proprio. Nella forma grafica più consueta del sistema periodico, ogni riga termina con la stessa 'sillaba', che è sempre composta da un alogeno più un gas raro: fluoro + neon, cloro + argon, e così via. Ma nella frase che tu citi c'è evidentemente di più. C'è l'eco della grande scoperta, quella che ti toglie il fiato; dell'emozione (anche estetica, anche poetica) che Mendeleev deve aver provato quando intuì che ordinando gli elementi allora noti in quel certo modo, il caos dava luogo all'ordine, l'indistinto al comprensibile; diventava possibile (e Mendeleev lo fece) individuare caselle vuote che avrebbero dovuto essere riempite, dato che 'tutto ciò che può esistere esiste'; cioè fare opera profetica, antivedere l'esistenza di elementi sconosciuti, che vennero poi tutti puntualmente scoperti. Ravvisare o creare una simmetria, 'mettere qualcosa al posto giusto', è un'avventura mentale comune al poeta e allo scienziato. (Regge e Levi 9-10)

Come ha sottolineato Bartezzaghi, «[i]l rapporto tra invenzione e creazione è complicato [...]». L'invenzione non è creazione dal nulla, ma, in senso etimologico, 'scoperta di qualcosa che c'è già', ovvero reperimento; l'*inventio* di Levi, solida struttura retorica, 'si rivolge ai depositi della memoria e dell'esperienza e a quelli di competenza linguistica e lessicale' («Inventare» 239). Se, dunque, *inventio* traduce il processo di reperimento, di estrazione e rimemorazione di materiali ibridi, *dispositio* traduce quello del montaggio, della composizione in un ordine e in una forma determinata, sensibile e visibile.

L'espressione 'intuizione puntiforme', da cui siamo partiti, ci rimanda inequivocabilmente anche all'esperienza del chimico da laboratorio che è costretto a scrivere una relazione di fabbrica, *La puntinatura degli smalti Dulox*, nel febbraio del 1947, a un anno dall'assunzione, il 21 gennaio 1946, allo stabilimento Duco-Montecatini di Avigliana – dove sarebbero nati i diversi nuclei del futuro primo libro, «quasi spontaneamente, senza piano né sistema, intricato e gremito come un termitaio», come dirà in *Cromo* (Levi, *Il sistema periodico* 156) – dove registra, osserva, spiega e ipotizza le cause dello strano fenomeno della puntinatura degli smalti isolanti. L'occorrenza lessicale «puntinatura-puntiforme» fa pensare all'esistenza di un legame, formale e procedurale, tra questo primo scritto in forma di rapporto tecnico-scientifico e i modi dell'invenzione sopra descritti, della trasmutazione della materia in forme narrative e icasticamente riconoscibili, come se all'altezza di *Storie naturali* Levi si fosse ricordato di un'esperienza degli anni Quaranta saldando ancora una volta l'anima dello scrittore a quella del chimico, e i loro due metodi di lavoro sulla materia, l'una organica l'altra linguistico-letteraria.

Ho scritto una ventina di racconti di fantascienza e non so se ne scriverò altri. Li ho scritti per lo più di getto, cercando di dare forma narrativa ad una *intuizione puntiforme*, [corsivo mio] cercando di raccontare in altri termini (se sono simbolici lo sono inconsapevolmente) un certo tipo di esperienza non rara: l'esperienza di uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale. (Leopizzi 3)

L'impressione che se ne ricava è di un processo a rilascio lento di nuclei ideativi che ritornano a distanza riutilizzati in contesti inventivi nuovi e diversi. Cavaglion ha parlato di casi di

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

«fecondazione a distanza» e di «autocitazionismo» particolarmente esibito. Dal mio punto di vista si tratta proprio del *modus scribendi* di Levi, che da un iniziale grumo di idee ricava molteplici elementi inventivi che dispone diversamente distribuendoli in una pluralità di forme e di generi narrativi, in un processo di visualizzazione, di individuazione, di organismi formali coesi e compatti a partire da un'intuizione puntiforme. Come osserva Cesare Cases: «Alla Torre di Babele Levi contrappone la sua costruzione che nell'ordine vuole rendere tutto il disordine di quella» (14). Le parole, come le molecole del chimico o i mattoni del montatore, si compongono a formare artefatti ben congegnati, organismi che rispondono a una logica progettuale e visionaria al tempo stesso esatta e chiara, non perfetta né estranea agli errori e ai vizi di forma.

Come si diceva all'inizio, Levi realizzò sculture di rame per tutta la vita. Con materiale di scarto, i rocchetti di filo di rame che suo padre aveva portato a Torino dalla fabbrica a Budapest di cui per anni era stato direttore, Levi creò con le mani figure di stupefacente bellezza: un gufo, una farfalla, un pinguino, un delfino, un centauro, una tartaruga e molte altre: «rocchetti di rame trafilato, rutilante e sorprendentemente flessibile per le dita: mio padre [...] me ne regalava degli spezzone, che era facile piegare ed attorcere in forma d'animali fantastici, e lui stesso creava forme molto belle, che chiamava iperboloidi e quadriche a due falde» (Levi e Vaglio 21).

Queste parole provengono da un abbozzo di racconto, *Cu*,<sup>4</sup> che, se completato, sarebbe forse confluito ne *Il sistema periodico*, in cui Levi ricorda il rapporto quasi di sangue tra il filo smaltato e il padre Cesare, che aveva a lungo lavorato come ingegnere nella fabbrica Ganz a Budapest. Una lunga familiarità con i fili smaltati che, ingenerata dal padre, sarebbe proseguita con l'assunzione di Primo alla Duco Montecatini e durata fino al pensionamento nel 1974. Il *divertissement* di realizzare opere tridimensionali con la sapienza delle mani era un diverso modo di lavorare con materiali di scarto, di cucire, annodare, torcere, tendere, collegare insieme le parti di un animale o di un guerriero. Non una creazione *ex nihilo*, dunque, come amava specificare, ma un comporre insieme pezzi di un manufatto con materiale di riuso (cfr. Nascimbeni 648).

Ho anche notato che, facendo le cose, te ne vengono in mente altre, a catena: spesso ho l'impressione di pensare più con le mani che col cervello. (Levi I 819)

L'espressione «pensare con le mani» richiama l'esperimento manuale che Levi ricorda a Libertino Faussonne ne *La Chiave a stella*:

Lo sapevo sì: così parlando è venuto fuori che anch'io, pur non avendo mai battuto la lastra, avevo col rame una lunga dimestichezza, trapunta di amore e di odio, di battaglie silenziose ed accanite, di entusiasmi e di stanchezze, di vittorie e di sconfitte, e fertile di sempre più affinata conoscenza, come avviene con le persone con cui si convive a lungo e di cui si prevedono le parole e le mosse. La conoscevo sí, la cedevolezza femminea del rame, metallo degli specchi, metallo di Venere: conoscevo il suo splendore caldo e il suo sapore malsano, il morbido verde-celeste dei suoi ossidi e l'azzurro vitreo dei suoi sali. Conoscevo bene, con le mani, l'incrudimento del rame, e quando l'ho detto a Faussonne ci siamo sentiti un po' parenti. (77-78)

«Pensare con le mani», «montatore di parole», «ricavare un organismo da un coacervo» sono metafore icastiche che Levi usa per spiegare i processi inventivi delle sue storie. Li chiarisce ulteriormente nel *Dialogo* con Tullio Regge apparso su *La Stampa* il 19 settembre 1982 col titolo *Safari tra i fantasmi*, dove Levi svolge una lunga riflessione sulla difficoltà della creazione dal nulla di personaggi e avvenimenti:

<sup>4</sup> In parte riprodotto in Levi e Vaglio 21.

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

Scrivere di cose viste è più facile che inventare, e meno felice. È uno scrivere-descrivere: hai una traccia, scavi nella memoria prossima o lontana, riordini i reperti (se ne hai il talento), li cataloghi, poi prendi una sorta di macchina fotografica mentale e scatti: puoi essere un fotografo mediocre, o buono, o magari 'artistico'; puoi nobilitare le cose che ritrai, o riportarle in maniera impersonale, modesta e onesta, o darne invece un'immagine distorta, piatta, sfuocata, scentrata, sotto o sovraesposta, ma in ogni caso sei guidato, tenuto per mano dai fatti, hai terra sotto i piedi. Scrivere un romanzo è diverso, è un superscrivere: non tocchi più terra, voli, con tutte le emozioni, le paure, e gli entusiasmi del pioniere in un biplano di tela, spago e compensato; o meglio, in un pallone frenato a cui si sia tagliato l'ormeggio. Scrivere un romanzo è un'esperienza di assoluta libertà e di assoluta fantasia inventiva e usa una metafora: posso anche io proiettare le mie diapositive per intendere la riserva di immagini e di invenzioni che si sono create, da far vedere agli amici come chi torna da un viaggio e ha una riserva di immagini da mostrare agli amici, conservate nella memoria. (Levi II 925-928)

Per Levi l'invenzione dal nulla è paragonabile a un volo senza appigli, a un rompere gli ormeggi e navigare con la fantasia più libera; al contrario:

Creare un personaggio, poi, deve sempre qualcosa alla realtà, ai residui dell'inventore autore che l'ha creato, ne porta i segni e ne rivela la personalità anche di uomini e donne che l'hanno ispirato [...]. Ma anche inventare un personaggio dal nulla è difficile [...]. Brulica di ricordi: anche questi consapevoli o inconsapevoli, volontari o no. Il personaggio che credi ingenuamente di aver fabbricato nella tua officina si rivela una chimera, un mosaico di tasselli, di istantanee scattate chissà quando e relegate nel solaio della memoria. Un conglomerato, insomma, che sarà tuo merito aver reso vivo e credibile; ma di quest'arte, di ricavare un organismo da un coacervo, non credo si possano dare regole certe. (Levi II, 927)

Nel processo creativo dell'opera, dunque, la memoria e l'invenzione si intrecciano secondo modalità di riuso e di composizione che da «un coacervo» ricavano un organismo ben fatto, come leggiamo nella poesia *L'opera* datata 15 gennaio 1983, in cui lo scrittore si rivolge all'opera finita che gli ha guidato la mano:

Come un veggente che guidi un cieco,  
Come una dama che ti guidi a danza.  
Ora basta, il lavoro è finito,  
Rifinito, sferico.  
Se gli togliessi ancora una parola  
Sarebbe un buco che trasuda siero.  
Se una ne aggiungessi  
Sporgerebbe come una brutta verruca.  
Se una ne cambiassi stonerebbe  
Come un cane che latra in un concerto. (Levi II, 729)

Come sottolinea Domenico Scarpa nel suo *Un autore multimediale*, «Levi è un autore visivo di grande potenza icastica». Dire ciò significa cogliere nell'intera opera dello scrittore, e nel singolo procedimento creativo, un sistema regolato da leggi interne di chiarezza e di composizione improntate alla regola della separazione, individuazione e composizione anche a distanza di anni di elementi e materiali inventivi già noti alla sua memoria. Il libro di Bragg, *L'architettura delle cose*, a sedici anni gli aveva insegnato l'amore per le cose semplici e chiare e a riconoscere modelli in scala misurabili e dunque conoscibili avviandolo al mestiere di chimico. «Leggevo fra le righe una grande speranza: i modelli in scala umana, i concetti di forma e di misura, arrivano da molto lontano, verso il mondo minuscolo degli atomi e verso il mondo sterminato degli astri» (Levi II 37).

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

Comporre organismi in filo di rame o cucire sequenze di parole per Levi equivale alla capacità di vedere la forma delle cose e alla capacità di conoscerne la natura più profonda.

A Edoardo Segantini che il 1° maggio 1984, sull'*Unità*, gli chiede quale analogia ci sia tra il mestiere di scrittore e quello di Tino Faussone, Levi risponde:

Molte. Uno scrittore è un montatore di storie, e non so dire se scrivere sia più facile o più difficile che tirar su un traliccio Derrick. [...] C'è una componente fondamentale di lavoro paziente, di cura, di attenzione. Io, almeno, il mio lavoro lo concepisco e lo pratico così. Più che di estro, talento creativo, parlerei quindi di scrupolo, precisione, modestia. Per me, insomma, il mio lavoro di scrittore è innanzitutto metodo. (Levi III 448)<sup>5</sup>

Se dunque creare è impossibile, non lo è montare con pacata attenzione i differenti pezzi dell'esperienza concreta e disporli in un ordine non casuale né improvvisato, giocando e manipolando l'ordine delle parole in architetture verbali o in organismi tridimensionali di fabbrile inventività.

## 2. Primo Levi e l'empatia

Non è facile ragionare sul ruolo dell'empatia nella scrittura di Primo Levi. La parola «empatia» non trova riscontro nei suoi scritti, mentre il contiguo «simpatia» ha una manciata di occorrenze, con accezioni a doppio taglio, di volta in volta differenti. Levi lo usa in tre occasioni: per definire l'atteggiamento predatorio del prigioniero Henri quando ascolta compagni di prigionia che potrebbero tornargli utili per qualche motivo in *Se questo è un uomo* («ascolta con crescente simpatia, si commuove sulla sorte del giovane sventurato, e non occorre molto tempo perché incominci a rendere»; Levi I 216), in *Fosforo* per marcare una distanza da alcuni animali («I conigli non sono animali simpatici»; Levi I 949),<sup>6</sup> di nuovo e *contrario* per valutare con ambivalenza il libro *I racconti di Kolyma* di Varlam Šalamov, recensito su *Tuttolibri* col titolo *Dai lager di Stalin* il 25 settembre 1976 («Le pagine di Šalamov destano commozione e simpatia per le cose che dicono, non per il modo in cui le dicono, e tanto meno per le prese di posizione dell'A.»; Levi II 1388). Le poche declinazioni del termine anticipano una certa diffidenza verso ciò che la simpatia implica: la partecipazione emotiva a uno stato di sofferenza non provata in prima persona. Siamo lontani dalle prospettive delle prime teorizzazioni sensiste del concetto di «simpatia» nel Settecento, quando nel volgere di pochi anni Jean-Jacques Rousseau, David Hume col *Trattato sulla natura umana* e Adam Smith con la *Teoria dei sentimenti morali*<sup>7</sup> gettano le basi di un'etica fondata proprio sulla capacità di immedesimazione e di avvicinamento al sentire dell'altro. Al tempo stesso, c'è anche distanza dalle ridefinizioni contemporanee della simpatia. Dopo che il dibattito filosofico sull'empatia, quasi assieme all'invenzione del neologismo in ambito tedesco (con Robert Vischer che nel 1873 propone *Einfühlung*, mentre in area anglofona solo nel 1909 Edward Titchener conia *empathy* sul calco del greco *empathēia*), conosce una prima fase di intensa messa a punto teorica,<sup>8</sup> anche l'ambito della simpatia a catena si ridefinisce sostanzialmente. Per Nussbaum, che scrive alla fine del Novecento, l'empatia è un processo di immedesimazione e di avvicinamento emotivo che non comporta automaticamente la

<sup>5</sup> Uscito su *L'Unità*, 1° maggio 1984.

<sup>6</sup> Va notato, alla luce di quanto mostrerò nel resto del saggio, che in *Fosforo* si evoca un confronto a distanza fra la sessualità gioiosa e a-problematica dei conigli e l'occasione erotica mancata del giovane Levi con la compagna di laboratorio Giulia. Cfr. Roggia 145.

<sup>7</sup> Hume; Smith. Per una ricostruzione, si vedano anche Hunt; Lecaldano; Donise.

<sup>8</sup> Cfr. Lipps, "Empatia e godimento estetico" e "Empatia, imitazione interna e sensazioni organiche"; Stein; Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, 14 e ss., e *I problemi fondamentali della fenomenologia*.

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi Ambra Carta e Lorenzo Marchese

compassione. Anzi, a differenza della compassione, implica una certa distanza dall'esperienza altrui e una relativa assenza di giudizio morale. Con le sue parole: «una persona malevola che immagina la situazione di un altro, e prova piacere alle sue pene, può essere empatica, ma non sarà certamente giudicata simpatetica. La simpatia, come la compassione, indica che le pene dell'altra persona sono un male» (Nussbaum 365).

Se pure la comprensione filosofica di empatia e simpatia, che si sviluppano circa tre secoli fa da una stessa radice per poi diramarsi, può apparire labirintica (né si pretende in questa sede di uscire dal labirinto), è innegabile che in Levi risulta decisamente problematico proprio questo processo a due volti: di comprensione emotiva dell'altro, di sdoppiamento cognitivo fra le istanze di un soggetto che osserva e quelle di un oggetto osservato su cui il soggetto proietta qualcosa di sé in un tentativo di avvicinamento e mediazione. Non potrebbe essere altrimenti, visto il territorio estremo dove si gioca la riflessione narrativa di Levi sull'empatia e le sue ricadute etiche. Benché infatti, sempre di più nella ricerca umanistica, la letteratura (in particolare quella romanzesca)<sup>9</sup> venga studiata nelle sue potenzialità empatiche e siano posti in risalto gli strumenti per incentivare l'immedesimazione del lettore con le soggettività dispiegate nei testi, anche a fini di indagini psicologica e clinica,<sup>10</sup> in Levi possiamo ricomporre con l'analisi testuale una riflessione puntiforme intorno alle potenzialità negative e le impotenze di questo stato emotivo. A partire da *Se questo è un uomo*, il meccanismo di conoscenza empatica viene ridiscusso più volte senza essere mai direttamente nominato. Per mostrarlo, mi soffermerò su alcuni luoghi dell'opera di Levi: considerazioni critiche sull'empatia appaiono nella narrativa memoriale ma anche nella "fantascienza";<sup>11</sup> e riflessioni molto caute circa i suoi vantaggi conoscitivi si ritrovano negli scritti saggistici e negli articoli di giornale. In poche parole, l'empatia come capacità di «vedere il mondo attraverso gli occhi degli altri, di sentire quello che loro sentono» (Bloom 8) è riconosciuta da Levi come una dimensione pericolosa e insufficiente, da cui guardarsi. Ciò concerne soprattutto, ma non solo, due versanti opposti che discendono dalla stessa esperienza della deportazione: da un lato, il tentativo mai pacificato di comprendere le ragioni dei carnefici, insomma dei tedeschi in *Lager*;<sup>12</sup> dall'altro, lo sforzo di immedesimazione nei compagni di prigionia, in particolare nelle sofferenze di coloro che non erano sopravvissuti, che porta al paradosso dell'impossibilità di una «vera» testimonianza in *I sommersi e i salvati*.

Proviamo comunque a seguire un ordine cronologico. Abbastanza presto nella lettura di *Se questo è un uomo*, ci si rende conto che fra i principali motivi di sgomento del narratore-protagonista c'è la difficoltà a capire perché i suoi oppressori inferiscano su di lui e sui suoi compagni («Soltanto uno stupore profondo: come si può percuotere un uomo senza collera?»; Levi I 144; ribadito più avanti da un compagno «grande e grosso» che, dopo aver rubato a uno sbigottito Levi un ghiacciolo che quello aveva raccolto per dissetarsi, gli spiega che in *Lager* non c'è perché, «Hier ist kein warum»; Levi I 155). I confronti fra i prigionieri e i carcerieri si dispiegano nel segno di una qualità (o meglio, di un difetto) della visione che traduce un'incapacità di capire. In questa situazione, Levi esplicita subito come sia impossibile mettersi nei panni dell'altro per trovare delle ragioni, in astratto, non necessariamente condivisibili, ma scaturite da un comune sentimento dell'umano, atte a comprendere i motivi della sistematica opera di annientamento morale messa in piedi dal nazismo.

<sup>9</sup> Si rimanda a Morrison, e soprattutto al filone di ricerca su empatia e letteratura di Keen, *Empathy and the Novel* e "Narrative Empathy".

<sup>10</sup> Cfr. per un primo cenno Hammond e Kim; Thexton, Prasad e Mills; Fernandez-Quintanilla; Fernandez-Quintanilla e Stradling.

<sup>11</sup> Sull'incasellamento di genere della produzione di Levi le virgolette sono d'obbligo: sono stati proposti, sin dalla prima pubblicazione, termini come «fantabiologia» (da Calvino), fantascienza, fantastico, etc. Su questo cfr. Cassata; Mengoni e Scarpa 233-234; Lima, Maiolani e Malvestio.

<sup>12</sup> Per un primo inquadramento, cfr. Mengoni, *Primo Levi e i tedeschi*.

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

Per mostrare l'inservibilità dell'empatia come strumento di conoscenza in *Lager*, Levi ricorre alla dimensione visiva dell'opaco e alle aporie dello sguardo, che diventano vicoli ciechi dell'etica. Nel capitolo *Esame di chimica*, Levi è in attesa di svolgere il colloquio che potrebbe allungare la sua sopravvivenza, presso il laboratorio di chimica. Davanti a lui c'è il Doktor Pannwitz, enigmatico sin dalla presentazione («io mi sento come Edipo davanti alla Sfinge»; Levi I 221). Prima dell'interrogatorio, i due si fissano: nello sguardo reciproco si concentra un'opacità disperata, che sancisce un blocco della comunicazione. Tradizionalmente guardare negli occhi qualcuno è visto come l'abbozzo di un processo di lettura della sua interiorità (e quindi propedeutico all'empatia), ma il Doktor Pannwitz sfugge a questa antropologia.

Da quel giorno, io ho pensato al Doktor Pannwitz molte volte e in molti modi. Mi sono domandato quale fosse il suo intimo funzionamento di uomo; come riempisse il suo tempo, all'infuori della Polimerizzazione e della coscienza indogermanica; soprattutto, quando io sono stato di nuovo un uomo libero, ho desiderato di incontrarlo ancora, e non già per vendetta, ma solo per una mia curiosità dell'anima umana.

Perché quello sguardo non corse fra due uomini; e se io sapessi spiegare a fondo la natura di quello sguardo, scambiato come attraverso la parete di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi, avrei anche spiegato l'essenza della grande follia della terza Germania. (Levi I 222)

Del passo colpisce, oltre al peso emotivo portato da un prigioniero che non riesce a figurarsi cosa pensi o provi chi ha di fronte, proprio la dis-umanizzazione per via metaforica che Levi costruisce attorno al suo interlocutore. Dapprima c'è un abbozzo di meccanizzazione («intimo funzionamento di uomo»); il secondo paragrafo ribadisce senza equivoci che il titolo del libro andrebbe inteso in senso doppio, non solo rispetto ai prigionieri ridotti a cose o animali (come la poesia *Shemà* in esergo invita a fare), ma anche rispetto ai tedeschi. Il loro comportamento sfugge a qualunque accostamento cognitivo, come se non si premettesse una natura comune che rende realizzabile l'empatia. Il processo di esclusione dall'umano che i nazisti avevano eletto a principio politico verso le minoranze e le «razze» impure si ritorce perversamente, in *Se questo è un uomo*, contro di loro («quello sguardo non corse fra due uomini», e poi col richiamo al mondo animale «come attraverso la parete di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi»). Nello stesso tempo, l'impossibilità di capire, in un testo che annuncia di offrire «documenti per uno studio pacato dell'animo umano» (Levi I 137), è paradigmatica del peculiare giudizio morale che Levi riserva con molte variazioni ai suoi oppressori, anche a distanza di anni.

Nella prefazione al saggio *Auschwitz* di Poliakov, tradotto nel 1968 da Betty Foà per l'editore romano Veutro, Levi loda la preparazione documentaria dell'autore mentre ne avverte i rischi, che per lui si concretizzano attorno al piano inclinato di capire lo sterminio nazista e le ragioni per cui i suoi dirigenti lo misero in atto. Comprenderli, identificarsi con loro, provocherebbe un contagio emotivo assolutamente da evitare, perché comporterebbe al superstite di riconoscersi almeno parzialmente in loro. Per Levi, vedere nei nazisti degli umani come noi porta a constatare che al loro posto avremmo potuto provare le stesse sensazioni, pensare le stesse idee, compiere le stesse azioni. L'immedesimazione può aprire la strada all'assunzione su di sé, magari alla reiterazione: perciò, a mio giudizio, nel sistema morale di Levi non trova posto. La terminologia impiegata (mettersi al posto di, identificarsi, comprendere) non potrebbe farci capire con maggiore chiarezza cosa Levi pensi dei pericoli etici dell'empatia:

«comprendere» un proponimento o un comportamento umano significa (anche etimologicamente) contenerlo, contenerne l'autore, mettersi al suo posto, identificarsi con lui. Ora, ed anche per questo la lettura di queste pagine ci sgomenta, non riusciremo mai, nessun uomo normale riuscirà ad identificarsi, anche per un solo momento, con i disgustosi esemplari umani (Himmler, Göring, Göbbels, Eichmann, Höss e molti altri) qui abbondantemente citati. Ci sgomenta, ed

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

insieme ci porta sollievo: perché è bene, è desiderabile, che le parole di questi ultimi, e purtroppo anche le loro opere, non ci riescano più comprensibili. Non devono essere comprese: sono parole ed opere extra-umane, anzi, contro-umane, senza precedenti storici, a stento paragonabili alle vicende più crudeli della lotta biologica per l'esistenza [...]. (Levi II 1357-1358)

Levi non poteva conoscere la nozione di «empatia negativa», teorizzata da Theodor Lipps e approfondita molto tempo dopo la sua morte in un recente saggio di Stefano Ercolino e Massimo Fusillo: ma sappiamo per certo che Levi rifiuta senza sfumature l'idea di una risposta empatica a persone o personaggi malvagi. Se l'empatia negativa, pur nel «distanziamento ambivalente», riconosce per il tempo di un confronto dialettico le ragioni di chi compie il male consapevolmente, Levi rigetta in partenza la tentazione di assumere «il punto di vista del male». <sup>13</sup> È da notare che non si tratta di una posizione isolata nel tempo, dovuta a momentanei cedimenti, poiché ritorna anche in un frangente del «terzo mestiere» di Levi, quello di testimone e divulgatore per un pubblico ampio e più giovane di quello della carta stampata. Nell'*Appendice* all'edizione scolastica a *Se questo è un uomo* del novembre 1976, stesa nella griglia di un questionario che sintetizza le domande più rivolte a Levi dagli studenti, il ragionamento del 1968 ritorna pressoché identico, parola per parola, in due paragrafi, ma corredato di significative aggiunte. Alla domanda n. 7 («Come si spiega l'odio fanatico dei nazisti contro gli ebrei?»), Levi risponde con un'ammissione – anzi, una rivendicazione – di impotenza. Dichiarare di non comprendere le ragioni dell'odio di Hitler e dei suoi seguaci è un atto di onestà («Devo ammettere che preferisco l'umiltà con cui alcuni storici fra i più seri [...] confessano di non comprendere l'antisemitismo furibondo di Hitler e della Germania dietro di lui»; Levi I 301), che prelude all'interdetto formulato nelle righe successive: «Forse, quanto è avvenuto non si può comprendere, anzi, non si deve comprendere, perché comprendere è quasi giustificare» (Levi I 301).

Nemmeno si può osservare la *Shoah* dentro la logica di lungo corso della guerra, perché vorrebbe dire normalizzare Auschwitz. Propedeutico allo sviluppo dell'empatia, questo fondo comune per conseguenza confonderebbe i piani fra vittime e oppressori («Auschwitz non ha nulla a che vedere con la guerra, non ne è un episodio [...]. La guerra è un terribile fatto di sempre: è deprecabile ma è in noi»; Levi I 302). L'empatia coi carnefici autorizza involontariamente un'assoluzione. Quando Levi, decisamente propenso a una lettura laica dello sterminio ebraico, descrive il comportamento dei nazisti come una possessione, sta al tempo stesso palesando un rifiuto irrazionale, un ritrarsi da qualcosa che ritiene, se già non fosse impossibile, immorale («è un odio che non è in noi, è fuori dell'uomo, è un frutto velenoso nato dal tronco funesto del fascismo, ma è fuori e oltre il fascismo stesso»; Levi I 302). Si può convenire con la lettura di De Angelis: per Levi comprendere le ragioni dell'altro, qui, «sarebbe una forma di colpevolezza se risultassero comprensibili i moventi e i comportamenti contro-umani dei carnefici, perché vorrebbe dire che si è in grado di ragionare con la logica di un assassino e in potenza di esserlo» (De Angelis 67).

È interessante, per tornare a cerchio a *Se questo è un uomo*, che un'opacità volontaria, così carica di sottotesti etici, si ripresenti anche a polarità invertite. Nel capitolo *Kraus* torna il gesto del «leggere negli occhi», stavolta fra Levi e un prigioniero ungherese. Dopo aver scavato il terreno della Buna per tutto il giorno, Levi si ferma un attimo a guardare il prigioniero, che

<sup>13</sup> Spiegano gli autori: «l'empatia negativa è un'esperienza estetica consistente in un'empatizzazione catturata di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera negativa e seduttiva in modo disturbante, o che evocano una violenza primaria destabilizzante, capaci di innescare una profonda angoscia empatica nel fruitore dell'opera d'arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una riflessione morale, e di spingerlo ad assumere una posizione etica (non sempre determinabile a priori, perché largamente dipendente dalle diverse e soggettive reazioni dei fruitori)» (Ercolino e Fusillo 70-71).

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

appunto è appena arrivato, si chiama Kraus e si è dimostrato inabile a stare al passo con gli altri. Per un attimo, il contatto visivo li avvicina con un'intensità rara: Levi si sente vicino a lui («ho visto i suoi occhi, dietro le goccioline di pioggia degli occhiali, e sono stati gli occhi dell'uomo Kraus»; Levi I 245), ma non riesce a capire cosa voglia dire o pensi davvero, anche a causa della barriera linguistica fra di loro. Immediatamente dopo, Levi racconta a Kraus un sogno che avrebbe fatto, in cui i due sono riusciti a sopravvivere e siedono, con la famiglia di Levi, davanti a una tavola imbandita a Napoli, rifocillati, asciutti, felici. Kraus ne è commosso fino alle lacrime, contagiato dalla felicità promessa da Levi, ma la spia di Napoli (una città che Levi nomina su istigazione di Kraus, senza convinzione) prelude al rovesciamento finale: «Se sapesse che non è vero, che non ho sognato proprio niente di lui, che per me anche lui è niente, fuorché in un breve momento» (Levi I 246). Il significato di questo finale di capitolo è spiazzante: il sogno di gioiosa abbondanza, che suscita l'empatia di Kraus, è finto. Su un piano più vasto, ci si può chiedere: Levi sta replicando con colpa e dolore la tendenza dei suoi carcerieri a raccontare bugie sulla vita in *Lager* per convincere gli altri che non saranno uccisi, per tenerli buoni? Oppure vuole alleviare le sofferenze di Kraus perché l'ha guardato negli occhi e ha intuito la sua sventura («non vivrà a lungo qui dentro, questo si vede al primo sguardo»; Levi I 246)? In ogni caso, è come se qui Levi stesse facendo appello a una risposta empatica di Kraus con un tranello, solo per rivelare che quella risposta altro non può essere che una strada sbagliata, senza sbocco.

Anche nelle successive opere narrative di Levi, l'empatia ricopre un ruolo tutt'altro che pacifico. I personaggi che fanno dell'incomunicabilità e dell'incomprensibilità una seconda pelle e un'essenza linguistica ricorrono in *La tregua*: Hurbinek, nato in *Lager*, solo parlante di una lingua babelica che nessuno sa decrittare, è l'esempio più noto (Levi I 317-319), ma anche il Kleine Kiepur, un protetto del Kapo rimasto mentalmente ai giorni di comando al campo, suscita sensazioni simili di estraneità radicale. Perciò verso di lui nessun'identificazione, comprensione o pietà sono lecite. È equiparato a un corpo senza vita: «la sua presenza offendeva come quella di un cadavere, e la compassione che egli suscitava in noi era commista ad orrore» (Levi I 322). Simmetricamente, conosciamo nelle stesse pagine Frau Vita: di questa presenza femminile Levi abbrevia il nome Vitta, probabilmente, anche per evidenziarne il grottesco ruolo allegorico di accompagnatrice dei morenti. In questo esemplare umano Levi concentra un eccesso di partecipazione empatica, che è esaminato con occhio sospettoso:

Era lei la sola che si occupasse dei malati e dei bambini; lo faceva con pietà frenetica, e quando le avanzava tempo lavava i pavimenti e i vetri con furia selvaggia, sciacquava fragorosamente le gamelle e i bicchieri, correva per le camerate a portare messaggi veri o fittizi; tornava poi trafelata, e sedeva ansante sulla mia cuccetta, con gli occhi umidi, affamata di parole, di confidenza, di calore umano. (Levi I 323-324)

La «pietà frenetica» e l'accostamento canino («sedeva ansante», «occhi umidi», affamata di «calore umano») vanno di nuovo nella direzione di un'empatia che porta l'individuo fuori controllo, lo spossa di sé e dispone lo spettatore (oltre che il narratore-protagonista) a guardarsi dai rischi del contagio emotivo.

D'altronde, la stessa descrizione fredda del meccanismo empatico viene elevata a tema portante del pezzo conclusivo di *Storie naturali*, cioè *Trattamento di quiescenza*. In questo racconto, il protagonista viene messo a parte dal signor Simpson dell'ultima invenzione dell'azienda per cui lavora, la NATCA: il Torec, un registratore di esperienze di ogni tipo vissute da soggetti umani e animali. Sebbene *Trattamento di quiescenza* sia stato letto come una *cautionary tale* sui rischi di una tecnologia che sostituisce l'esperienza riflessa a quella reale (Baldini) e sulle ricadute negative di una conoscenza disincarnata (*disembodied*) della realtà (Beltrami 262-265), la cornice tecnologica non preclude di leggerlo allegoricamente come una messa in guardia dai pericoli della conoscenza empatica. Il Torec permette di vivere infinite volte un'esperienza

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

altrui come se fosse propria, e «non ha nulla in comune con l'allucinazione né col sogno, perché, finché dura il nastro, non è distinguibile dalla realtà» (Levi I 638). Ciò nonostante, colui che prova il Torec vive una scissione emotiva che gli permette di conservare un minimo controllo di sé e di unire, alle emozioni «impiantate», anche le proprie emozioni. Presentato come una fantasia narrativa, questo non è altro che la messa in figura del processo di funzionamento *double-minded* dell'empatia, come assodato nella ricerca psicologica sull'argomento: «Avere un'attenzione "doppia" significa tenere presente allo stesso tempo *anche la mente di qualcun altro*» (Baron-Cohen, *La scienza del male* 13). Tuttavia, anche se nel processo empatico reale, come nell'esperienza finzionale del Torec, facciamo esperienza dell'interiorità altrui dalla postazione di sicurezza del nostro io, Levi non vede questa sinergia come univocamente positiva. Al contrario, si tratta per lui di una negoziazione continua, in cui l'io che fa esperienza dell'interiorità altrui si sente attaccato e deve combattere per non farsi sopraffare da qualcosa di mostruoso e sbagliato. La fruizione di un nastro Torec dedicato a Corrada Colli, immaginaria modella-indossatrice per la quale il protagonista prova un'attrazione fino a quel momento inconfessata, viene descritta nei termini di una possessione violenta. Prima di subire quella che alla sensibilità del narratore prende tutti i crismi di una violenza fisica (sebbene il nastro si limiti a riportare un incontro serale di Corrada col suo amante Rinaldo), l'esperienza viene interrotta con brusca angoscia.

Mentre l'uomo entrava mi voltai verso lo specchio per accomodarmi i capelli, e l'immagine era la sua, quella di lei, di Corrada, mille volte vista sui rotocalchi: suoi gli occhi chiari, da gatto, suo il viso triangolare, sua la treccia nera avvolta intorno al capo con perversa innocenza, sua la pelle candida: ma dentro la sua pelle stavo io [...] io ero pazza di lui che finalmente era tornato, e insieme la mia vera identità si irrigidiva contro la suggestione capovolta, si ribellava contro la cosa impossibile, mostruosa che stava per accadere, adesso, subito, lì sul divano. Soffrivo acutamente, ed avevo la percezione vaga di armeggiare intorno al casco, di cercare disperatamente di staccarmelo dal capo. (Levi I 645)

Non stupisce che, dopo la lunga preparazione sospettosa sui rischi del Torec, Levi bruci nella mezza pagina del paragrafo finale le residue potenzialità positive di un simile meccanismo empatico spinto all'estremo. Simpson, andato in pensione, ha deciso di dedicarsi all'esplorazione della propria biblioteca di nastri Torec: e dopo pochi mesi, ne è rimasto annientato, costretto a godere ininterrottamente delle esperienze altrui. Ormai del tutto dimentico di sé, non è più in grado di mantenere l'attenzione *double-minded* che un uso controllato dell'empatia gli avrebbe permesso: nelle poche pause dai nastri rilegge l'*Ecclesiaste*, si prepara alla morte, «do sa e non la teme» (Levi I 651).

Una posizione analoga viene reiterata in altre sedi. Si pensi al noto articolo *Perché si scrive?* incluso in *L'altrui mestiere*, dove Levi elenca nove motivazioni per cui scrivere. Pur premettendo che la lista non è esaustiva e il completamento è lasciato alla sensibilità del lettore, è sintomatico che Levi esponga soltanto ragioni riconducibili a bisogni egoistici: si scrive per sfogarsi, per liberarsi, per ottenere qualcosa, per utilitarismo (nell'ordine le nove motivazioni sono: «Perché se ne sente l'impulso o il bisogno», «Per divertire o divertirsi», «Per insegnare qualcosa a qualcuno», «Per migliorare il mondo», «Per far conoscere le proprie idee», «Per liberarsi da un'angoscia», «Per diventare famosi», «Per diventare ricchi», «Per abitudine»; Levi II 825-828). Non c'è traccia di motivazioni legate alla comprensione dell'altro, alla fuoriuscita parziale da sé, insomma di nuovo all'empatia. Ci sono, certamente, inviti alla compassione e alla solidarietà comune fra viventi (umani e non-umani), non qui ma in altri saggi cruciali di Levi come *Contro il dolore* (incluso in *L'altrui mestiere*; Levi II 837-838) e *Covare il cobra* (uscito a stampa il 21 settembre 1986, poi nel volume *Racconti e saggi*; Levi II 1139-1141). Però la riflessione di Levi, di recente decostruita e lucidamente analizzata nelle sue molteplici fonti (Darwin, Kant, Konrad Lorenz; cfr. su questo Ghelli 231-242), fa appello all'individuazione razionale della sostanza

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

del «dolore in tutte le sue forme» (Levi II 838) e non è in contraddizione con una discreta reticenza all'immaginazione simpatetica. Nello stesso *Contro il dolore*, Levi è convinto che i «subumani» provino dolore in un modo equiparabile al nostro, ma è fortemente dubbioso che la rielaborazione emotiva e psicologica che vi sta attorno sia la stessa di noi umani. L'origine della crudeltà è perciò, secondo Levi, da ricercare altrove che nella mancanza di empatia del soggetto. Levi probabilmente avrebbe convenuto con questa considerazione kantiana, improntata a un certo utilitarismo che, in effetti, ritorna nelle elucubrazioni etiche di Levi (dentro e fuori dal *Lager*): «Se la natura avesse posto nel cuore di un certo tale poca simpatia, se questo tale (uomo onesto, peraltro) fosse per temperamento freddo e indifferente ai dolori altrui [...], un tale uomo non sarebbe il suo peggior prodotto» (Kant 27).

Obiezioni indirette al primato dell'empatia si possono localizzare in altre forme di scrittura, in annotazioni saggistiche, persino in scelte narratologiche. Sarebbe tuttavia ingenuo aspettarsi una posizione compatta sulla materia in *tutta* la produzione di Levi, che si dispiega nell'arco di un quarantennio su quattro macro-generi: racconto breve, prose lunghe di finzione e di testimonianza, teatro e radiodramma, poesia. Come è palese che l'attitudine autoriale di Levi cambi parecchio a seconda del tipo di scrittura che decide di praticare,<sup>14</sup> così in scala minore funziona per il suo atteggiamento verso l'empatia. Uno scarto degno di nota si trova nella sua poesia. *Buna*, l'esordio poetico su rivista di Primo Levi (cfr. Scarpa, "L'esordio assoluto di Primo Levi 'Buna Lager'"), si conclude con un'immagine di lettura, compiuta di nuovo attraverso il gesto di guardarsi negli occhi, che in verità finisce per trasformarsi in un rispecchiamento. La trasposizione di propri stati d'animo nell'individuo di fronte apre al riconoscimento del dolore, ma al tempo stesso la cognizione empatica non genera che vergogna («Compagno stanco ti vedo nel cuore, / Ti leggo gli occhi compagno dolente. / Hai dentro il petto freddo fame niente / Hai rotto dentro l'ultimo valore»; Levi II 681). Nella prima fase della poesia di Levi, quella più scopertamente autobiografica e discontinua che va dal 1942 all'uscita nel 1975 di *L'osteria di Brema* (cfr. Marchese, "La voce sommersa"), ricorre anche un altro tipo di empatia ben più raro in Levi: non quello che riguarda le interazioni fra due esseri umani e ha una dimensione conoscitiva complessa, bensì quello di stampo per così dire *object-oriented*. In questa modalità dell'empatia, che combacia in verità con la prima nominazione del concetto nel perimetro dell'estetica tedesca di fine Ottocento (cfr. Vischer 116-126), il soggetto proietta i propri stati d'animo su oggetti, opere d'arte, enti della natura. Tramite questa parziale personificazione, che traspone le sensazioni e i vissuti sentimentali da sé all'oggetto, si crea lo spazio per identificarsi con l'oggetto stesso. Per scendere nel concreto, quando Levi nella poesia *Lunedì* descrive la «tristezza» di un treno nel non avere che una voce e una sola strada da percorrere (Levi II 687), di fatto sta riversando sull'oggetto inanimato uno stato di malessere che, per inclinazione personale, per larga parte della sua vita è stato restio a esprimere in prima persona (cfr. Gordon). Tanto che l'ultima strofa della poesia, dopo aver chiamato in causa il treno e un «cavallo da tiro» che non può neppure «guardarsi a lato» ed è condannato ad andare avanti, sposta il *focus* su «un uomo» non specificato, che «crede che il tempo è concluso» (Levi II 687).

Non è un'occorrenza isolata: lo stesso fenomeno avviene con altri animali e figure umane delle poesie del 1946, nelle quali Levi proietta uno stato di immobilità coatta e di bisogno di catarsi (almeno *Il canto del corvo*, *Il ghiacciaio*, *La strega*; Levi II, 684, 693-694). Nei componimenti dei decenni successivi, un processo di identificazione continua a verificarsi con maggiore nettezza che nella prosa: basti pensare a *Cuore di legno* e al rispecchiamento, nel segno della senilità e dell'inconcluso, con l'ippocastano di città sotto la cui scorza «pendono crisalidi / Morte, che non saranno mai farfalle» (Levi II 714).<sup>15</sup> Ma di nuovo, i casi più stimolanti riguardano i punti

<sup>14</sup> Per capirlo con uno sguardo d'insieme, rimando a Belpoliti; Cavaglion, a cura di, *Primo Levi*.

<sup>15</sup> Un lungo discorso si potrebbe fare per le poesie in cui Levi fa parlare in prima persona degli animali, da *Aracne* a *La mosca*, e lo sdoppiamento coscienziale si verifica nel corpo dei testi: ma richiederebbe la stesura di un saggio a parte.

Modi e processi della conoscenza in Primo Levi  
Ambra Carta e Lorenzo Marchese

in cui l'empatia è avvertita come un processo pericoloso, che conviene non intraprendere onde evitare di scoprire qualcosa di intollerabile su se stessi. Quando in *Schiera bruna* Levi descrive il lavoro di un formicaio, si raffigura involontariamente portato a creare un'immedesimazione fra le formiche «sorelle / Ostinate lunatiche operose» e un consorzio umano di molti anni prima, scopertamente autobiografico. Figura retorica ricorrente nella poesia come nella prosa di Levi, la brusca preterizione finale («Non voglio scrivere di nessuna schiera bruna»; Levi II 718) segnala che la trasposizione empatica può suscitare il ritorno della pena del *Lager* (Marchese, «*Ad ora incerta* e altre poesie» 212-213).

Ci sono infine spie di una critica dell'empatia che non toccano i contenuti, ma restano stilistiche e tecniche. Una in particolare ha ancora a che fare con l'opacità e investe la categoria narratologica dell'onniscienza.<sup>16</sup> Il narratore onnisciente è quella funzione, tendenzialmente non radicata in un'individualità precisa, tale per cui si può penetrare nelle menti dei vari personaggi della storia come se fossero trasparenti (cfr. Cohn). Ammettiamo pure che sia una classica categoria da «tutto o niente», dato che il «tutto» che il narratore onnisciente sa rimane una potenzialità impossibile da raggiungere per intero, e qualche soglia inattingibile rimane anche in un tipo di storia in cui non ci vengono presentati confini coscienziali invalicabili (su questo aspetto rimando a Marchese, «Estraneità e onniscienza»); resta però chiaro che una simile qualità presuppone che sia possibile comprendere gli altri, stabilire una comunicazione emotiva profonda attraverso la finzione. Levi è stato tutt'altro che un narratore restio a sperimentare nel corso della sua carriera: è passato dalla scrittura testimoniale a quella fantascientifica a opere di affabulazione originale e mimetica come *Il sistema periodico* e *La chiave a stella*, spesso lavorando in contemporanea su più tavoli (a confutazione della *vulgata* che lo vuole prima testimone, poi scrittore fatto e finito); ha simulato l'*embodiment* (cfr. Ross) nel raccontare l'esperienza di soggetti di ogni tipo (umani, animali, particellari come in *Il fabbro di se stesso*). Ciò nonostante, non ha mai adoperato il narratore onnisciente nelle sue storie. Al contrario, tutti i suoi libri sono radicati, senza variazioni prospettive, in una soggettività individuata che esperisce e racconta, anche l'unico romanzo di finzione *Se non ora, quando?*. L'opacità inscenata nell'impossibilità di capire Auschwitz, in altre parole, rientra in gioco sul piano delle scelte compositive ad ampio raggio. Il narratore Levi non riesce a ipotizzare, anche solo per gioco, che sia possibile entrare nella testa di un altro da sé mentre si parla da una propria posizione conoscitiva fissa: come se questa libertà fosse equiparabile a un imbroglio, e l'esperienza immersiva che l'onniscienza promette (e l'empatia presuppone) non fosse realizzabile, e nemmeno da ricercare.

Per quanto abbozzata, una riflessione di questo tipo non può non chiudersi su *I sommersi e i salvati*. Non solo perché, appunto, l'opacità conoscitiva che Levi mette a tema nella sua riflessione sul *Lager* diventa totale nel libro del 1986, finendo per inglobare ossimoricamente l'autorità di parola dei superstiti. Il doppio legame espresso nella nota constatazione del capitolo *La vergogna* è anche una presa d'atto che nei panni dei *Muselmänner* non ci si può mettere, neanche per simulazione, e che la loro esperienza non si può dire per interposta persona: «Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni» (Levi II 1196). Preferisco soffermarmi in chiusura su un paio di punti meno battuti, a cominciare dal risalto dato a un personaggio molto noto del libro, cioè Rumkowski. Molto è stato scritto e detto su questo esponente d'eccezione della «zona grigia», che si muove in una zona intermedia fra nazisti ed ebrei del ghetto, cercando invano di sopravvivere e prosperare (cfr. Mengoni, *Variazioni Rumkowski*). Va notato però che secondo Levi parte dell'inquietante fascino di Rumkowski deriva proprio dal suo confuso tentativo di identificarsi ora con gli oppressi, ora con gli oppressori. Non una sua scaltrezza distante nel destreggiarsi fra le parti in

<sup>16</sup> Cfr. Culler; Dawson; Pennacchio 59-82.

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi Ambra Carta e Lorenzo Marchese

causa, bensì la sua immedesimazione fuori controllo, e senza un preciso incanalamento, lo rende una creatura confusa, impazzita:

Paradossalmente, alla sua identificazione con gli oppressori si alterna o si affianca un'identificazione con gli oppressi, poiché l'uomo, dice Thomas Mann, è una creatura confusa; e tanto più confusa diventa, possiamo aggiungere, quanto più è sottoposta a tensioni: allora sfugge al nostro giudizio, così come impazzisce una bussola al polo magnetico. (Levi II 1183)

L'eccesso di empatia, manipolatoria e bifronte, porta Levi a sospendere il giudizio su un uomo che ha scelto di non scegliere un'identità, assumendo invece con chiarezza un'etica «grigia» e autodistruttiva. Prevedibilmente, il destino del personaggio non provoca nell'autore alcuna compassione:<sup>17</sup> a specchio, il ritratto paradossale di Rumkowski illumina ulteriormente la posizione di Levi contro i rischi dell'empatia.

L'ultimo punto ci fa tornare all'immagine dello sguardo. Ho argomentato che il processo empatico, sin da *Se questo è un uomo*, passa per il gesto di guardarsi negli occhi e si blocca davanti all'opacità conoscitiva che Levi constata quando riflette sull'etica di Auschwitz. È illuminante perciò che la figura dello sguardo prevalente in *I sommersi e i salvati* sia la Gorgone. Se nella mitologia greca le Gorgoni, da Esiodo in poi, sono tre donne-mostro ai confini del mondo occidentale (Steno, Euriale e Medusa), Levi indica con questo nome, per antonomasia, solo Medusa: la creatura mortale (a differenza delle sorelle immortali) che secondo la tradizione classica è dotata di estremo fascino e intelligenza, ed è in grado di pietrificare chiunque la guardi negli occhi. La potenza metaforica di questa impossibilità (e pericolosità) dello sguardo è evidente, e in Levi va di pari passo con uno scacco nella conoscenza dell'altro, che simbolicamente si traduce in un simbolo assoluto di caos e morte (su questa antropologia di Medusa, cfr. Vernant). Se ne trova traccia in due paragoni del libro, che ancora una volta trattano la possibilità biforcata di comprendere le ragioni di vittime e carnefici. Quanto al primo gruppo, non è possibile alcuna comunicazione, e nemmeno identificazione, con chi ha toccato il fondo: «chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto» (Levi II 1196). Quanto al secondo gruppo, nessuno può capire le ragioni dei membri delle Squadre Speciali, i prigionieri a cui era affidata la gestione dei crematori. Avere costretto delle persone a una simile connivenza forzata nelle pratiche dello sterminio di massa è per Levi «il delitto più demoniaco del nazionalsocialismo» (Levi II 1176), ma al tempo stesso comprendere perché hanno agito così sarebbe un tentativo vano. Se si vuole una loro testimonianza, «ci si deve aspettare piuttosto uno sfogo liberatorio che una verità dal volto di Medusa» (Levi II 1176): verità che, come suggerisce l'analogia, è cieca, senza senso, pietrificante. Se anche qualcuno avesse potuto guardare negli occhi i membri delle Squadre Speciali (difficile sul piano pratico, visto che pochissimi sopravvissero dopo la *Shoah*), non avrebbe avuto i mezzi per capirli, né avrebbe beneficiato di qualche elemento interiore in comune con loro, a favorire una minima approssimazione. L'identificazione è negata sin dalle sue premesse e non trova alcun terreno di sviluppo. Sulla base di questa rivelazione, punto d'arrivo di una lunga confutazione dell'empatia come modalità di conoscenza preferenziale per l'umano, Levi sospende il giudizio sulla propria esperienza. In nome della complessità, contro le scorciatoie emotive a cui l'empatia ci sta abituando nel presente (Bloom), ha tolto uno a uno i punti d'appoggio al lettore, e forse anche a se stesso:

<sup>17</sup> Si pensi, a riguardo, al tipo di giudizio che sottintende la compassione per Martha Nussbaum: «La compassione, quindi, ha tre elementi cognitivi: il *giudizio di gravità* (un serio evento negativo ha colpito qualcuno); il *giudizio di non-colpa* (la persona non si è procurata la sofferenza); e il *giudizio eudaimonistico* (la persona, o creatura, è un elemento significativo nel mio insieme di scopi e progetti, un fine il cui bene dev'essere promosso)» (387). È chiaro che i giudizi di non-colpa ed eudaimonistico non possono avere validità cognitiva in questo caso, e in generale sono estremamente difficili da validare nella riflessione di Levi sull'etica egoistica della sopravvivenza in *Lager*.

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

Anche senza ricorrere al caso-limite delle Squadre Speciali, accade spesso a noi reduci, quando raccontiamo le nostre vicende, che l'interlocutore dica: «Io, al tuo posto, non avrei resistito un giorno». L'affermazione non ha un senso preciso: non si è mai al posto di un altro. Ogni individuo è un oggetto talmente complesso che è vano pretendere di prevederne il comportamento, tanto più se in situazioni estreme; neppure è possibile antivedere il comportamento proprio. Perciò chiedo che la storia dei «corvi del crematorio» venga meditata con pietà e rigore, ma che il giudizio su di loro resti sospeso. (Levi II 1180)

### 3. Bibliografia<sup>18</sup>

#### 3.1. Scritti di e su Primo Levi

- Baldasso, Franco. "Figure dell'incomunicabilità nell'opera di Primo Levi." *Poetiche*, n. 1, 2007, pp. 35-75.
- Baldini, Anna. "Disertare la vita. *Trattamento di quiescenza* di Primo Levi (1966)." *Moderna*, vol. 2, 2010, pp. 192-200.
- Bartezzaghi, Stefano. "Cosmichimiche." *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti. Marcos y Marcos, 1997, pp. 267-314.
- . "Inventare." *Primo Levi di fronte e di profilo*, a cura di Marco Belpoliti. Guanda, 2015, pp. 238-241.
- . *Una telefonata con Primo Levi*. Einaudi, 2012.
- Belpoliti, Marco. *Primo Levi di fronte e di profilo*. Guanda, 2015.
- Beltrami, Marzia. "Questione di *embodiment*: esplorazioni immaginative del rapporto mente-corpo nella fantascienza di Primo Levi." *Letteratura e altre scienze. Incroci e sovrapposizioni*, a cura di Lorenzo Battistini, Maria Di Maro, Lucia Faienza e Lorenzo Marchese, Peter Lang, 2023, pp. 251-272.
- Bricchi, Mariarosa. "Un dittico per la lingua della *Tregua*." *Primo Levi e la lingua intorno a lui*, a cura di Domenico Scarpa, Silvio Zamorani Editore, 2024, pp. 29-59.
- Carasso, Françoise. *Primo Levi. La scelta della chiarezza*. Einaudi, 2009.
- Cases, Cesare. "L'ordine delle cose e l'ordine delle parole." *Primo Levi: un'antologia della critica Antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Einaudi, 1997, pp. 5-33.
- Cassata, Francesco. *Fantascienza? – Science-fiction?*. Einaudi, 2016.
- Cavaglion, Alberto. "Il termitaio." *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Einaudi, 1997, pp. 76-90.
- Cavaglion, Alberto, a cura di. *Primo Levi*. Carocci, 2023.
- Cravero, Mattia. "Chi dice ragna dice danno. Ecfrasi e ipostasi di Aracne nell'opera di Primo Levi." *Quaderns d'Italia*, n. 26, 2021, pp. 187-198.
- De Angelis, Luca. *Un grido vero. Riflessioni su Primo Levi*. Giuntina, 2021.
- Di Fazio, Angela. "Primo Levi tra arte e letteratura. Per una teoria della gestualità rituale." *Poetiche*, n. 1, 2010, pp. 77-100.

<sup>18</sup> La bibliografia è a cura di Emiliano Ceresi.

Modi e processi della conoscenza in Primo Levi  
Ambra Carta e Lorenzo Marchese

- Dossena, Giampaolo. “È filo teso per siti strani.” *La zia era assatanata: primi giochi di parole per poeti e follie solitarie*, Rizzoli, 1990, pp. 131-137.
- Ferrero, Ernesto, introduzione. *Ranocchi sulla luna e altri animali*, Einaudi, 2014, pp. V-XXIV.
- Ghelli, Simone. *La vita è ingiusta. Il doloroso darwinismo di Primo Levi*. Istituto italiano per gli studi filosofici Press, 2024.
- Gordon, Robert S.C. *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*. Carocci, 2004.
- Guiso, Angelo. “La montagna e l'isola: intersezioni iconiche nella narrativa di Primo Levi.” *Italica*, n. 3, 2003, pp. 433-450.
- Imberty, Claude. “Le mot juste dans *Se questo è un uomo* de Primo Levi.” *Chroniques Italiennes*, nn. 2-3, 2002, pp. 83-100.
- Lamberti, Luca. “Vizio di forma: ci salveranno i tecnici.” Primo Levi, *Opere complete*, vol. III, pp. 35-38.
- Leopizzi, Maria Grazia. “Pause fantastiche di Primo Levi.” *Avanti!*, 6 luglio 1965, p. 3.
- Levi, Fabio, e Guido Vaglio. *Figure/Figures*. Silvana Editoriale, 2019.
- Levi, Primo. *La chiave a stella*. Einaudi, 1978.
- . *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti. Einaudi, 3 voll., 2018.
- . *Il sistema periodico*. Einaudi, 1994.
- Lima, Eleonora, Michele Maiolani e Marco Malvestio. “Introduzione. La fantascienza di Primo Levi.” *Enthymema*, vol. 33, 2023, pp. 1-7.
- Marchese, Lorenzo. “*Ad ora incerta* e altre poesie.” *Primo Levi*, a cura di Alberto Cavaglion, Carocci, 2023, pp. 197-215.
- . “La voce sommersa. Sulla poesia di Primo Levi dagli esordi all’*Osteria di Brema*.” *Italianistica*, vol. 45, n. 2, 2016, pp. 157-185.
- Mauro, Roberto. *Primo Levi: il dialogo è interminabile*. Giuntina, 2009.
- Mengoni, Martina. *Primo Levi e i tedeschi – Primo Levi and the Germans*. Einaudi, 2017.
- . *Variazioni Rumkowski. Sulle piste della zona grigia*. Zamorani, 2019.
- Mengoni, Martina e Domenico Scarpa, postfazione. Primo Levi, *Storie naturali* (1966), Einaudi, nuova ed. 2022, pp. 231-276.
- Nascimbeni, Giulio. “Levi: l’ora incerta della poesia.” *Corriere della Sera*, 28 ottobre 1984, *Opere complete*, vol. III, pp. 468-472.
- Nystedt, Jane. “Riprese tematiche: motivi palesi e celati nell’opera di Primo Levi.” *Settentrione*, n. 1, 1994, pp. 121-126.
- Poli, Gabriella. “Primo Levi l’alfabeto della chimica.” Primo Levi, *Opere complete*, vol. III, pp. 112-114.
- Regge, Tullio, e Primo Levi. *Dialogo*. A cura di Ernesto Ferrero, Einaudi, 2005.
- Roggia, Carlo Enrico. “Fosforo.” *Il sistema periodico di Primo Levi. Letture*, a cura di Fabio Magro e Mauro Sambi, Padova UP, 2022, pp. 137-147.
- Ross, Charlotte. *Primo Levi’s Narratives of Embodiment. Containing the Human*. Routledge, 2010.

**Modi e processi della conoscenza in Primo Levi**  
**Ambra Carta e Lorenzo Marchese**

- Scarpa, Domenico. "Un autore multimediale." *Indice dei libri del mese*, n. 4, anno XLI, 2024.
- . *Bibliografia di Primo Levi ovvero Il primo atlante*. Einaudi, 2022.
- . "L'esordio assoluto di Primo Levi 'Buna Lager'." *Cahiers d'études romanes*, n. 33, 2016, pp. 47-58.
- Scarpa, Domenico, e Roberta Mori, a cura di. *Album Primo Levi*. Einaudi, 2017.
- Segantini, Edoardo. "Un muro ben fatto ecco la felicità." Primo Levi, *Opere complete*, vol. III, pp. 446-450.

### 3.2. Strumenti critici e teorici

- Baron-Cohen, Simon. "Forum: Against Empathy." *Boston Review*, agosto 2014, disponibile all'indirizzo <<https://bostonreview.net/forum/against-empathy/simon-baron-cohen-response-against-empathy-baron-cohen>>.
- . *La scienza del male. L'empatia e le origini della crudeltà*. Traduzione di Gianbruno Guerriero, Raffaello Cortina, 2012.
- Bloom, Paul. *Contro l'empatia. Una difesa della razionalità*. A cura di Michele Silenzi, Liberilibri, 2019.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP, 1978.
- Culler, Jonathan. "Omniscience." *Narrative*, vol. 12, n. 1, pp. 22-34.
- Dawson, Paul. *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-First Century*. Ohio State UP, 2015.
- Donise, Anna. *Critica della ragione empatica. Fenomenologia dell'altruismo e della crudeltà*. Il Mulino, 2020.
- Ercolino, Stefano, e Massimo Fusillo. *Empatia negativa. Il punto di vista del male*. Bompiani, 2022.
- Fernandez-Quintanilla, Carolina. "Textual and reader factors in narrative empathy: An empirical reader response study using focus groups." *Language and Literature*, vol. 29, n. 2, 2020, pp. 124-146.
- Fernandez Quintanilla, Carolina, e Fransina Stradling, a cura di. "Narrative Empathy." *Journal of Literary Semantics* (Special Issue), vol. 52, n. 2, pp. 103-121.
- Giglioli, Daniele. *Critica della vittima*. Nottetempo, 2024.
- Hammond, Meghan Marie, e Sue J. Kim. *Rethinking Empathy Through Literature*. Routledge, 2014.
- Hoffman, Martin L. *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*. Cambridge UP, 2001.
- Hume, David. *Trattato sulla natura umana*. 1739-1740. Traduzione di Armando Carlini, Eugenio Lecaldano ed Enrico Mistretta, Laterza, 2010.
- Hunt, Lynn. *La forza dell'empatia. Una storia dei diritti dell'uomo*. Traduzione di Paola Marangon, Laterza, 2010.

## Modi e processi della conoscenza in Primo Levi

Ambra Carta e Lorenzo Marchese

- Husserl, Edmund. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. Libro primo: Introduzione generale alla fenomenologia pura*. 1913. A cura di Enrico Filippini, Einaudi, 2002.
- . *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*. 1910-1911. A cura e con un saggio introduttivo di Vincenzo Costa, Quodlibet, 2008.
- Horan, Thomas. *Desire and Empathy in Twentieth-Century Dystopian Fiction*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Kant, Immanuel. *Fondazione della metafisica dei costumi*. 1785. Traduzione e introduzione di Filippo Gonnelli, Laterza, 1997.
- Keen, Suzanne. *Empathy and Reading: Affect, Impact, and the Co-Creating Reader*. Routledge, 2022.
- . *Empathy and the Novel*. Oxford UP, 2010.
- . “Narrative Empathy.” *The Handbook of Narratology*. De Gruyter, 2014.
- Lecaldano, Eugenio. *Simpatia*. Raffaello Cortina, 2013.
- Lipps, Theodor. “Empatia e godimento estetico.” 1906. *Una «Scienza pura della coscienza»: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, a cura di Stefano Besoli, Marina Manotta e Riccardo Martinnelli, Quodlibet, 2002, pp. 31-45.
- . “Empatia, imitazione interna e sensazioni organiche.” 1903. *Archivio di storia della cultura*, traduzione di Ivan Rotella, vol. 31, 2018, pp. 471-489.
- Marchese, Lorenzo. “Estraneità e onniscienza. Sulla non-fiction contemporanea.” *Re-Konstruktion des Realen. Die Wiederentdeckung des Realismus in der Romania*, a cura di Julia Brühne, Christiane Conrad von Heydendorff e Cora Rok. Mainz UP, 2021, pp. 41-64.
- Morrison, Karl F. *I Am You. The Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology and Art*. Princeton Legacy Library, 1988.
- Nussbaum, Martha. *L'intelligenza delle emozioni*. A cura di Giovanni Giorgini, traduzione di Rosamaria Scognamiglio, il Mulino, 2004.
- Pennacchio, Filippo. *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*. Mimesis, 2020.
- Smith, Adam. *Teoria dei sentimenti morali*. 1759. Introduzione e note di Eugenia Lecaldano, traduzione di Stefania Di Pietro, BUR, 2009.
- Stein, Edith. *Il problema dell'empatia*. 1917. Introduzione e note di Elio Costantini, presentazione di Paolo Valori, Studium, 1985.
- Thexton, Todd, Ajnesh Prasad e Albert J. Mills. “Learning Empathy Through Literature.” *Culture & Organization*, vol. 24, n. 2, 2019, pp. 83-90.
- Vernant, Jean-Pierre. *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*. 1985. Presentazione di Silvia Romani, traduzione di Caterina Saletti, il Mulino, 2023.
- Vischer, Friedrich Theodor. “Sul sentimento ottico della forma. Un contributo all'estetica.” 1873. *Estetica ed empatia. Antologia*, a cura di Andrea Pinotti, Guerini e Associati, 1997, pp. 95-138.