



# «Esemplari umani»

I personaggi nell'opera di Primo Levi

a cura di **Giovanna Cordibella**  
e **Martina Mengoni**

PETER LANG

## VOL. 43 ITALIAN MODERNITIES

Fin da *Se questo è un uomo* e *La tregua*, Primo Levi dispiega di fronte al lettore una costellazione di personaggi: personaggi «pescati» dal vivo, «riprodotti con un'impressione soggettiva»; personaggi «spaccati» e «ricombinati» (non solo da tipi umani esistenti ma anche dalla tradizione letteraria). Questo volume offre una prima mappatura critica dei personaggi leviani, e mira a dare avvio a indagini sulla loro costruzione, sulla loro configurazione narrativa e linguistica, così come sul loro statuto ontologico all'interno del mondo possibile dell'universo letterario. Studiare l'opera di Levi attraverso gli «esemplari umani» che la popolano si rivela un ingresso privilegiato: illumina da una nuova prospettiva i debiti verso la tradizione romanzesca del novecento (soprattutto tedesca e anglosassone), l'uso della prima persona e le strategie di proiezione dell'io, la dialettica tra scrittura testimoniale e racconto fantastico, la componente morale in rapporto all'uso di alcune tecniche narrative, prima tra tutte lo straniamento, e infine il rapporto, sempre controverso, tra presa diretta e «arrotondamento» finzionale.

Giovanna Cordibella è Professoressa di Letteratura Italiana all'Università di Berna, co-direttrice dell'Istituto di Lingua e Letteratura italiana. Si occupa di Letteratura moderna e contemporanea e di Letteratura del Rinascimento. È tra l'altro autrice di *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria* (2009). Tra le sue curatele: *Erich Auerbach e la tradizione europea* (2017) e *I retroscena della scrittura. Come lavorano le scrittrici e gli scrittori in lingua italiana della Svizzera* (2022).

Martina Mengoni insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Ferrara ed è coordinatrice di un progetto ERC Starting Grant sui carteggi tedeschi e germanofoni di Primo Levi, su cui ha pubblicato svariati saggi, tra i quali *Primo Levi e i tedeschi* (2017) e *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro* (2021).



*«Esemplari umani»*

# **ITALIAN MODERNITIES**

VOL. 43

Edited by  
Pierpaolo Antonello and Robert Gordon,  
University of Cambridge



**PETER LANG**

Oxford - Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York

# «*Esemplari umani*»

I personaggi nell'opera di Primo Levi

a cura di Giovanna Cordibella  
e Martina Mengoni



PETER LANG

Oxford - Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York

**Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek.**

The German National Library lists this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

A catalogue record for this book is available from the British Library.

Library of Congress Control Number: 2023948932

The open access version published with the support of the Swiss National Science Foundation to promote academic research.

Cover image: Primo Levi, *Figura in filo metallico*, Archivio del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, photo by Pino Dell'Aquila. Reproduced with permission from the Levi estate and Pino Dell'Aquila.

Cover design by Peter Lang Group AG

ISSN 1662-9108

ISBN 978-1-80079-721-5 (print)

ISBN 978-1-80079-722-2 (ePDF)

ISBN 978-1-80079-723-9 (ePub)

DOI 10.3726/b19191



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution CC-BY 4.0 license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© 2024 Giovanna Cordibella and Martina Mengoni  
Published by Peter Lang Ltd, Oxford, United Kingdom  
[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com) - [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

Giovanna Cordibella and Martina Mengoni have asserted their right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as Editors of this Work.

This publication has been peer reviewed.

## Indice del volume

MARTINA MENGONI E GIOVANNA CORDIBELLA Introduzione. Le dimensioni umane: figure, esemplari, eroi a rovescio	I
Ringraziamenti	27
PARTE I Dal vero e dal vivo: persone, figure, ritratti	29
MATTEO GIANCOTTI L'infanzia è morta ad Auschwitz: ricomposizione del dittico Emilia-Hurbinek	31
DOMENICO SCARPA «Gli occhi dell'uomo Kraus»	43
GIOVANNA CORDIBELLA Il laboratorio della Buna negli specchi della scrittura: il personaggio di Gerhard Goldbaum	61
VALERIA PAOLA BABINI Le libere donne della <i>Tregua</i> : tra vita di sogno e frammenti di realtà	77
PARTE II L'avventura della finzione: eroi, nomadi, imposture	91
DARIA BIAGI Mordo Nahum, l'avversario	93

ROBERTA MORI	
Sandro/Sandro Delmastro: storia di un «ambigeno»	107
GIOVANNI MIGLIANTI	
«Eh no: tutto non le posso dire»: l'armatura di Faussone e le pellicole di Levi	125
ANGELA SICILIANO	
Gedale Skidler, un'ambigua controfigura di Levi	137
MARTINA MENGONI	
Cavalieri d'industria: Giuseppe e MacWhirr	151
PARTE III Prime persone: un altro modo di dire io	169
RICCARDO CAPOFERRO	
L'autore, il testimone e il vecchio marinaio: Levi, Coleridge e la memoria traumatica	171
ANNA BALDINI	
L'autore e i personaggi: Antonio Casella, scrittore ambigeno e falsario	185
ROBERT S. C. GORDON	
Collins, Simpson, Müller: i nomi "vuoti" e la testimonianza di Primo Levi	199



<i>Indice del volume</i>	vii
PARTE IV Fatti strani: umani, animali, oggetti	215
ALICE GARDONCINI	
Simpson, l'astuto e l'ingenuo: per una critica del surrogato in Primo Levi	217
MARCO BELPOLITI	
Un personaggio-oggetto: Knall	233
MICHELE MAIOLANI	
Wilkins, antropologo-stregone	243
Biografie delle autrici e degli autori	263



MARTINA MENGONI E GIOVANNA CORDIBELLA

## Introduzione

### Le dimensioni umane: figure, esemplari, eroi a rovescio\*

#### Personaggi e «frustoli»

Nel 1981 Primo Levi è ospite alla trasmissione televisiva *V.I.P. (Very Important Piemontesi)*, della sede RAI torinese, intervistato da Claudio Gorlier e Marinella Venegoni. Tra le varie domande, Gorlier ne formula una anche sui personaggi dei suoi libri, a cui Levi risponde così:

I miei personaggi sono pochi, personaggi cartacei ... I miei primi due libri non hanno personaggi, o per meglio dire sono persone, sono persone che ho riprodotto con un'impressione soggettiva di fotografarli. È chiaro che questo non avviene mai: i due estremi del personaggio fotografato, cioè riprodotto com'è, e l'estremo opposto, cioè il personaggio totalmente inventato, sono delle finzioni. Nessun personaggio stampato su una pagina è immune da una manomissione, magari involontaria, qualche volta volontaria, da parte dello scrittore. E nessun personaggio è totalmente inventato, perché è umanamente impossibile fabbricare dal nulla un personaggio. O si utilizzano dei frammenti di altri personaggi di altri libri, oppure, e meglio, si utilizzano frammenti di gente che si è incontrata. Proprio magari facendo un'operazione consapevole di spaccatura, di ricombinazione, di mosaico, anatomica proprio: io prendo lo sguardo di Tizio, l'allegria di Caio, la muscolatura di Sempronio, il modo di camminare di un altro ancora e così via, e provo a farne un personaggio. A mio parere è il risvolto più divertente, più esaltante del mestiere di scrivere

\* *L'Introduzione* è stata unitariamente pensata e discussa dalle autrici. Giovanna Cordibella ha redatto i paragrafi *Personaggi e frustoli* e *Prime persone*, Martina Mengoni tutte le altre parti rimanenti.

questo, di questa facoltà magica: di prendere una persona esistente e trasformarla in personaggio, e l'altra di stendere le reti, pescare, cavarne fuori dei "frammenti", dei "frustoli", dei "pezzi" umani, combinarli assieme e farne un personaggio vivo. Vivo e vitale, che incominci sotto le tue mani a respirare, a parlare, a vivere, a commettere azioni, buone o cattive, giuste o sbagliate. Questa è la mia esperienza di scrittore "selvaggio" che non appartiene a nessuna scuola letteraria, che prova piacere nello scrivere. Ecco, in questo sport direi che il numero più soddisfacente e più vitale è questo: del far nascere qualcuno che prima non esisteva.<sup>1</sup>

Già nelle prime tre righe si legge una contraddizione. Da una parte, Primo Levi sostiene che i suoi «primi due libri non hanno personaggi», ma poi ritratta: «Nessun personaggio stampato su una pagina è immune da una manomissione magari involontaria, qualche volta volontaria, da parte dello scrittore». E infatti, in questo senso, *Se questo è un uomo* è un libro di personaggi, un libro corale di incontri in un fondo scuro, in un contesto senza contesto (lo «spazio coatto» di cui parla Wolfgang Sofsky)<sup>2</sup> quale è Auschwitz. Lo aveva già detto al quindicenne Marco Pennacini in un'intervista del 1973: «Chi vuol fare solo un documento, scrive diversamente, cioè dà dei dati e basta. No, a me interessava molto il destino dell'uomo e l'uomo ha una faccia. E infatti in *Se questo è un uomo* ci sono dei personaggi: chi vuol fare una pura documentazione, i personaggi non ce li mette» (*Da Auschwitz al fascismo c'è una linea diretta* [1973], Opere, III: 983).<sup>3</sup> E in effetti, tanto la forza narrativa quanto quella morale del libro sono date proprio dalla galleria di tipi umani descritti, che in questo senso (più che per la mera intertestualità) lo avvicinano all'inferno danteresco: da Emilia a Charles, da Alberto a Lorenzo, passando per Kraus,

- 1 Intervista rilasciata a *V.I.P. (Very Important Piemontesi)* a cura di Bruno Gambarotta. In studio Primo Levi, Claudio Gorlier e Marinella Venegoni, 1981 (durata: 31'). Ringraziamo il Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino per averci fornito la trascrizione dell'intervista, che è visibile su Rai Play: <<https://www.raiplay.it/video/2017/03/Primo-Levi-Very-Important-Piemontesi-1981-703b8c82-5fa9-4067-8105-834407faf652.html>> (visitato il 30 settembre 2023).
- 2 Wolfgang Sofsky, *L'ordine del terrore. Il campo di concentramento* [*Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager*, 1993], Bari, Laterza, 2004, pp. 73-74.
- 3 In tutto il volume, i riferimenti alle opere di Primo Levi rinviano a *Opere complete*, 3 voll., a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016-2018, e sono indicati nel testo in forma sintetica (e.g. Opere, II: 100).

Pikolo e Kuhn, fino ai quattro del capitolo *I sommersi e i salvati*: Alfred L., Schepschel, Elias, Henri. Il primo titolo del libro, del resto, doveva essere *Storie degli uomini senza nome*.<sup>4</sup> Stessa cosa per *La tregua*, dove se possibile questa vena si potenzia, perché i personaggi sono ora di nuovo inseriti in un contesto, quello dell'Europa dilaniata e deformata, attraversata da feriti, sfollati, ex prigionieri, ex soldati, cavalli senza esercito, orfani. In questo scenario di flussi migratori e sistemazioni precarie, di viaggi in direzioni sconosciute e scarsissimi mezzi, in quest'aria che è insieme di distruzione e di risveglio, i personaggi più che un vettore morale ne posseggono ora uno epico-picaresco: è il caso di Cesare e di Mordo Nahum (unico personaggio leviano a essere inserito nel parco letterario dei racconti *Lavoro creativo* e *Nel Parco*), ma anche Marja Fiodorovna, Galina, dello stesso Leonardo.

Insomma, Levi è fin da subito, proprio nei suoi due primi libri, uno scrittore di costellazioni di personaggi (*Figurenkonstellation*):<sup>5</sup> personaggi «pescati» dal vivo, «riprodotti con un'impressione soggettiva», «manomessi»; personaggi «spaccati» e «ricombinati» (non solo da tipi umani

4 Il titolo compare al fondo di un disegno di Primo Levi che rappresenta la pianta di Monowitz-Auschwitz III, eseguito nel 1946 e spedito a Jean Samuel, il Pikolo di *Se questo è un uomo*. Il titolo del disegno era un sarcastico «Der Block is dein Haus» («il Block è la tua casa»), scritto a penna a imitare i caratteri gotici, mentre «Storia degli uomini senza nome» era vergato e poi cancellato sempre a penna a fondo pagina, in corsivo. Il documento è riprodotto in *Album Primo Levi*, a cura di Roberta Mori e Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2017, p. 71. Si tratta, come scrivono i curatori, dell'unica testimonianza di questo possibile titolo di prova di *Se questo è un uomo*.

5 Per il concetto di *Figurenkonstellation* si vedano, a titolo esemplificativo: Dieter Kafitz, *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung. Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Freitag – Spielhagen – Fontane – Raabe), Kronberg/Ts., Athenäum, 1978; Elke Platz-Waury, *Figurenkonstellation*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hg. von Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller, Berlin-New York, De Gruyter, 1997, pp. 591–593; Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Fink, 1988, pp. 220–264; Ansgar Nünning, *Figurenkonstellation*, in *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart-Weimar 2008<sup>4</sup>, pp. 200–201.

esistenti ma anche dalla tradizione letteraria). Colpisce quindi che assai rari siano ancora gli studi che provano a indagare l'opera leviana dal punto di vista delle figure che la popolano.<sup>6</sup> Il presente volume vorrebbe cominciare a colmare questa lacuna e ad avanzare in un territorio ancora pressoché inesplorato. Oltretutto, ragionare dell'opera leviana in termini di personaggi potrebbe perfino rivelarsi un ingresso privilegiato. Potrebbe cioè illuminare da una nuova prospettiva alcuni suoi aspetti, come i debiti verso la tradizione romanzesca del novecento (soprattutto tedesca e anglosassone), la prima persona e la proiezione dell'io, la dialettica tra scrittura testimoniale e racconto fantastico, la componente morale in rapporto all'uso di alcune tecniche narrative, prima tra tutte lo straniamento, e infine il rapporto, sempre controverso, tra presa diretta e «arrotondamento» finzionale.

## Presenza diretta e invenzione

Le dichiarazioni di Primo Levi sulla natura dei suoi personaggi si collocano soprattutto al principio degli anni ottanta: non solo perché è reduce dalla creazione dell'operaio specializzato Libertino Fausone (*La chiave a stella*, 1978), ma anche perché ha appena pubblicato il suo primo e unico romanzo, *Se non ora, quando?* (1982), in cui ha messo in scena le scorribande e le avventure di un gruppo di giovani partigiani dell'Europa orientale, ovvero ha «fatto nascere», ma anche crescere, «qualcuno che prima non esisteva». Il rapporto tra invenzione e ritratto dal vivo è centrale in queste interviste. Di Fausone dichiara: «Nel mio ultimo libro, per esempio, *La chiave a stella*, mi sono prefisso di inventare un personaggio; di fatto ho poi utilizzato dei frammenti di persone che ho incontrato. Nella

6 Hanno provato ad andare in questa direzione: Ada Neiger, *In difesa di Kuhn: considerazioni intorno a un personaggio minore di «Se questo è un uomo»*, in *Mémoire oblige: riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2009, pp. 183–190; Raffaele Donnarumma, *Raccontare l'altro: Primo Levi, il personaggio non finzionale, l'etopea*, «Enthymema», 25 (2020): 184–200.

mia intenzione è quindi del tutto costruito; non che il nome c'entri molto, vero ... anche se mi hanno detto che l'ho chiamato Fausone perché è falso, non credo ... » (*Incontro con Primo Levi* [1981], Opere, III: 213); mentre per *Se non ora, quando?* l'esperienza è quasi quella della creazione ex nihilo (quasi), esperienza che si rivela insieme fascinosa e paranoica:

Quando mi sono messo a scrivere, ero affascinato dal fatto che, per la prima volta, mi misuravo come romanziere: un mestiere nuovo, per me. Dovevo creare una vicenda dal nulla, dovevo inventare, in piena libertà, dei personaggi. E ne ho inventati un'intera mandria, di personaggi, capaci di furfanterie, capaci di ballare e di sparare, di paura e di coraggio. Solo Polina, la ragazza-pilota, è esistita davvero. Così, specialmente durante la prima parte della stesura, ho avvertito la sensazione paranoica di avere messo al mondo dei figli. (*Mendel, il consolatore* [1982], Opere, III: 250)

Certo non si può dire che quella dell'invenzione fosse un'attività nuova: su una scala diversa, quella del racconto breve, Levi vi si era cimentato fin dal principio della sua vita di scrittore. Il racconto fantastico *I mnemagoghi* era uscito per la prima volta nel 1948 sull'*Italia socialista* (e forse era stato scritto nel 1946, quindi in contemporanea con *Se questo è un uomo*); e risale al 1952 *La bella addormentata nel frigo*. Al centro di entrambi i racconti – che nel 1966 entreranno nella raccolta *Storie naturali* – stanno alcuni personaggi memorabili. *I mnemagoghi* è il confronto tra due medici, Morandi e Montesanto: il primo ha ventiquattro anni, l'età di Levi quando era entrato ad Auschwitz, un neolaureato pieno di belle speranze in cui è impossibile non vedere riflessi autobiografici; il secondo è un dottore sulla via della pensione che mostra al suo successore un armadio pieno di odori imbottigliati. Levi aveva viaggiato da Auschwitz a Torino con un medico molto più grande di lui, Leonardo De Benedetti, e con lui aveva scritto il suo primo testo in prosa, il *Rapporto su Auschwitz*, pubblicato su *Minerva Medica* nel 1946. In questo caso è facile capire da dove venissero i «frustoli», i «frammenti» e i «pezzi umani», anche se poi il racconto prende una direzione straniata in cui in fondo i due medici dal cognome allitterato sono lo sdoppiamento dello stesso personaggio, il suo passato e il suo futuro. Diametralmente opposto è il caso de *La bella addormentata nel frigo*: siamo nel 2117 e Patricia è una donna ibernata che è giace nel suo frigo e si risveglia una volta all'anno, custodita da

una famiglia tedesca, di padre in figlio, come un pezzo di arredamento da Wunderkammer. È bellissima, intelligente, frivola, sana, a-storica, vive in un eterno presente e non ha problemi di invecchiamento e rimpianti, ma cela un segreto brutto, anzi bruttissimo: il personaggio scintillante si rivela la vittima di una violenza sessuale ripetuta di generazione in generazione. Intorno a lei si muovono borghesi tragicamente entusiasti e tendenzialmente senza scrupoli. Anche qui ci sarà stata magari una «ricombinazione anatomica», ma se c'è è meno evidente: si avverte il gusto dell'esperienza mentale, e di creare un personaggio nuovo (che è anche un personaggio-parodia di un personaggio nuovo) che dal presente approda al futuro senza aver vissuto. Qui c'è lo «scrittore selvaggio» nella sua vena più sperimentale.

In questo iato tra prima persona testimoniale e straniamento, tra identificazione e alterità, tra creazione dal nulla e manipolazione della presa diretta si svolge tutta la vicenda dello scrittore Primo Levi, dai racconti di *Vizio di forma* e *Lilìt* ai libri autobiografici come *Il sistema periodico*, in cui compaiono ben tre racconti fantastici (*Piombo*, *Mercurio* e *Carbonio*), mentre quello apparentemente più autobiografico, *Vanadio*, in cui si riporta il carteggio con un tedesco conosciuto ad Auschwitz con tanto di date delle lettere, è in realtà, sia a detta di Levi che della critica, quello con più «dettagli inventati»,<sup>7</sup> e lo è proprio per quanto riguarda la costruzione del personaggio dell'ingegnere chimico tedesco, Lothar Müller. *Il sistema periodico* si chiude oltretutto con *Carbonio*, che è anche un racconto su come si scrivono i racconti, una sfida alle leggi della narrativa, visto che Levi è capace di far diventare «personaggio» addirittura un atomo:

Il nostro personaggio giace dunque da centinaia di milioni di anni, legato a tre atomi d'ossigeno e ad uno di calcio, sotto forma di roccia calcarea: ha già una lunghissima storia cosmica alle spalle, ma la ignoreremo. Per lui il tempo non esiste, o esiste solo

7 Tullio Regge, *Il mio amico Primo*, postfazione a Primo Levi e Tullio Regge, *Dialogo* [1984], Torino, Einaudi, 2005, pp. 71-78 (p. 77): «Primo volle sapere che cosa pensavo dei suoi volumi di racconti. Mi sfidò a indovinare quali storie erano vere e quali di pura invenzione. Ci provai senza molto successo. Primo ammise di avere inserito qualche dettaglio inventato in una pagina che riguardava il direttore del laboratorio chimico di Auschwitz».



sotto forma di pigre variazioni di temperatura, giornaliere e stagionali, se, per la fortuna di questo racconto, la sua giacitura non è troppo lontana dalla superficie del suolo. La sua esistenza, alla cui monotonia non si può pensare senza orrore, è un'alternanza spietata di caldi e di freddi, e cioè di oscillazioni (sempre di ugual frequenza) un po' più strette o un po' più ampie: una prigionia, per lui potenzialmente vivo, degna dell'inferno cattolico. (Opere, I: 1027)

L'atomo di carbonio è un po' Patricia (per lui il tempo non esiste, è immobile e a tratti ibernato) e un po' un prigioniero, un sommerso, un potenzialmente vivo. Ma non va preso troppo sul serio perché, come si vede, la scrittura è attraversata da un'ironia metaletteraria: si sta giocando più con le potenzialità della letteratura che con quelle delle leggi fisico-chimiche. Ne è la prova la conclusione extradiegetica del racconto, introdotta da una riflessione sul rapporto tra invenzione e verità, tra parole e fatti: «Si può dimostrare che questa storia, del tutto arbitraria, è tuttavia vera [...]. Il numero degli atomi è tanto grande che se ne troverebbe sempre uno la cui storia coincida con una qualsiasi storia inventata a capriccio» (Opere, I: 1032).

Nascendo come scrittore-testimone, si direbbe che per Levi l'invenzione nasconde sempre una sorta di senso di colpa: è falsità, manomissione, al massimo capriccio. Eppure, è un capriccio a lungo frequentato. Dovendo quantificare, la sua opera è fatta (sorprendentemente) quasi in egual misura da autobiografia e fantastico. Analizzarla con il filtro dei suoi personaggi permette di riflettere sul punto di congiunzione tra questi due filoni, il punto cioè in cui si concentrano i nodi, le tensioni, le interferenze.

## Dal vero, dal vivo

Oltretutto, il brano di *Carbonio* parrebbe anche una (involontaria) trasfigurazione ironica di un uno dei filoni che vanno per la maggiore nei dibattiti sulla teoria del personaggio, ovvero l'idea per cui il personaggio è un'entità possibile di un mondo possibile. Le teorie dei mondi possibili nacquero alla fine degli anni settanta anche dall'incontro tra

lo strutturalismo francese e la filosofia analitica anglosassone.<sup>8</sup> Segnarono un punto di svolta e di revival per il concetto di «personaggio» che, come ha notato Arrigo Stara, dal principio degli anni sessanta era scomparso «dai più aggiornati manuali di estetica e di teoria della letteratura» in favore di categorie percepite come più moderne o accurate, come «attante», «attore», «partecipante», «esistente». Stara porta molti esempi, tra cui spicca quello di Tzvetan Todorov che, nel 1972, definì quella di personaggio nozione «rimasta “paradossalmente una delle più oscure della poetica”».<sup>9</sup> Ecco che, passata l'ondata di rimozione strutturalista e formalista, con le teorie dei mondi possibili si provò a tornare all'ontologia, anzi alla logica modale. Alla base ci furono sicuramente i lavori di Saul Kripke; dopodiché una serie di autori (Lubomír Doležel, Doreen Maitre, Marie-Laure Ryan, Thomas Pavel, Nicholas Wolterstorff, Uri Margolin, per citarne alcuni)<sup>10</sup> provarono a traghettarne attivamente

8 Cfr. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds in Recent Literary Theory*, «Style», XXVI, 4 (Winter 1992): 528–553. Ryan ricostruisce la genealogia di queste teorie e la loro fortuna nella critica letteraria a cavallo tra la fine degli anni settanta e gli anni ottanta.

9 Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 18.

10 Cfr. Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999; Id., *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, Baltimora Johns Hopkins University Press, 2010; Doreen Maitre, *Literature and Possible Worlds*, London, Middlesex Polytechnic Press, 1983; Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991; Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1980; Uri Margolin, *The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative*, «Poetics Today», VII, 2 (1986): 205–225; Id., *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative. A Set of Conditions*, «Style», XXI, 1 (Spring 1987): 107–124; Id., *Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art*, «Semiotica», LXXV, 1–2 (1989): 1–24; Id., *The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative*, «Style», XXIV, 3 (Fall 1990): 453–468 (tutto il numero XXIV, 3 (1990) di «Style» è dedicato alla teoria del personaggio e ne rappresenta un'utile ricognizione critica); Uri Margolin, *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective*, XI, 4 (Winter 1990): 843–871. Si veda inoltre, per la discussione di queste posizioni nell'ambito di una più ampia riflessione teorica sull'«ontologia del personaggio», Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider, *Characters in Fictional Worlds. An Introduction*, in *Characters in Fictional Worlds*.

le conseguenze nel mondo della teoria critica. La *possible worlds theory* segue una linea ideale che passa per Aristotele e Leibniz. È famoso l'esempio di Kripke: Sherlock Holmes non esiste, ma in un altro stato di cose sarebbe esistito. Questo esempio si può leggere in modo piano, «ingenuo» direbbe Pavel – il quale forse accuserebbe *Carbonio* proprio di «naive realism»,<sup>11</sup> «realismo ingenuo» – ovvero ritenendo la letteratura il racconto ciò che sarebbe potuto accadere; una posizione in fondo aristotelica che però, sempre secondo Pavel, non include quell'ampia area letteraria da cui il lettore non si aspetta verosimiglianza. Del resto, anche dall'incontro tra le teorie dei *possible worlds* e l'estetica della ricezione nasce l'idea del mondo letterario come una vera e propria «ontologia alternativa»:<sup>12</sup> occorre postularla per allargare il più possibile l'insieme logico della letteratura (e dei suoi membri). Segue un corollario: se è vero che, entrando in un romanzo o in un racconto si entra in un mondo separato, allora i personaggi sono da considerarsi entità «intrinsecamente incomplete».<sup>13</sup> Tutto ciò che potremmo conoscere o verificare su Anna Karenina lo troviamo solo e soltanto in *Anna Karenina*: non sappiamo, né potremo mai sapere, che numero di scarpe porta, o qual è il suo colore preferito, o che cosa mangiava a colazione da bambina. Per forza di cose, gli abitanti dei mondi possibili sono personaggi pieni di buchi e lacune, costruiti su informazioni implicite mai determinabili. Allo stesso tempo, non c'è nessuna garanzia iniziale che un personaggio seguirà un certo schema di comportamento o che manterrà una certa coerenza.

Nel suo libro del 2004, *Fictional Minds*, Alan Palmer ha analizzato i personaggi ridiscutendo queste idee dal punto di vista della narratologia.

---

*Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*, edited by Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, New York, De Gruyter («Revisionen. Grundbegriffe der Literaturwissenschaft», 3), 2010, pp. 3–64 (pp. 6–10).

11 Thomas G. Pavel, «Possible Worlds» in *Literary Semantics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXIV, 2 (Winter 1975): 165–176 (pp. 166–167).

12 Ivi, p. 175: «Its reader [of the fictional world] adopts a new ontological perspective».

13 Una sintetica ed efficace formulazione di questo corollario (e delle possibili obiezioni ad esso) è offerta da: Ruth Ronen, *Completing the Incompleteness of Fictional Characters*, «Poetics Today», IX, 3 (1988): 497–514.

Erede di *Transparent Minds* di Dorrit Cohn, Palmer si colloca però su quel versante (minoritario) della storia del pensiero occidentale secondo cui l'uomo è essenzialmente e primariamente un essere intersoggettivo. Insomma, per Palmer non basta analizzare i monologhi interiori, i monologhi narrati e le psiconarrazioni: «mente» (*mind*, concetto difficilmente traducibile) è tutto, gli interessa «la mente sociale, tutta intera, in azione».<sup>14</sup> Si echeggiano Ludwig Wittgenstein e Gilbert Ryle: non c'è nessun dualismo cartesiano mente-corpo, ovvero nessun «fantasma nella macchina».<sup>15</sup> Non solo non c'è una cesura tra la mente e il comportamento, ma quella che chiamiamo coscienza ha una dimensione principalmente sociale e dialogica. Analizzare la mente (la psicologia, la coscienza) dei personaggi è tener conto anche dei gesti, delle azioni, dei dialoghi, delle intenzioni espresse, dei tentennamenti e degli atti mancati. Tutto questo costruisce la mente (un insieme di psiche, personalità e pensieri) dell'*homo fictus*. A corollario del suo pensiero, Palmer muove un'obiezione di fondo alle teorie dei mondi possibili: siamo sicuri che quel mondo possibile che coincide con la letteratura sia così differente e alternativo al mondo reale? Il paradosso dei mondi possibili della letteratura (della fiction) è che *non* sono autonomi, replica Palmer a Pavel: il lettore può sempre colmare almeno in parte la loro incompletezza attingendo dall'esperienza del mondo reale.<sup>16</sup> Spingendoci ancora avanti, vorremmo suggerire che ci troviamo forse di fronte a un problema logico-filosofico di fondo, sia platonico (del *Parmenide*) che aristotelico (della *Metafisica*), ovvero l'argomento del terzo uomo. Se esistono due mondi separati deve esistere qualcosa che funzioni da connessione tra di essi: potrebbero essere i «mondi intermedi» teorizzati di recente da alcuni filosofi italiani, ma anche così si ha un regresso all'infinito, con una inutile moltiplicazione degli enti.<sup>17</sup>

14 Alan Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2004, p. 7: «the whole of the social mind in action».

15 Cfr. Gilbert Ryle, *Il concetto di mente* [*The Concept of Mind*, 1949], prefazione di Daniel C. Dennett, traduzione di Gianfranco Pellegrino, Bari, Laterza, 2007.

16 Palmer, *Fictional Minds*, cit., in particolare alle pp. 32–36.

17 Il riferimento è qui agli studi di Aldo Giorgio Gargani e Alfonso Maurizio Iacono, sintetizzati nel libro a quattro mani *Mondi intermedi e complessità*, Pisa, ETS, 2005. La nozione di «mondo intermedio» è la combinazione di un'espressione

Dalla parte opposta stanno poi le considerazioni di E. M. Forster nel suo celebre saggio:

Nella vita quotidiana non ci si comprende mai a vicenda, e non esiste né chiaroveggenza assoluta né confessione totale. Ci conosciamo reciprocamente in modo approssimativo, per segni esteriori, che funzionano abbastanza bene come base della società o addirittura dell'intimità. Il lettore invece può capire fino in fondo le persone di un romanzo, se il romanziere lo desidera: la loro vita intima può venire rivelata non meno di quella esteriore. E proprio per questo i personaggi di un romanzo spesso ci appaiono meglio definiti dei personaggi storici, e persino dei nostri stessi amici; su di loro ci viene detto tutto; anche se imperfetti o irreali, non si tengono per sé neanche un segreto, come invece fanno (e devono farlo) i nostri amici, dal momento che la riservatezza reciproca è una delle condizioni di vita su questo pianeta.<sup>18</sup>

Si direbbe che siamo di fronte a tre alternative: i personaggi del mondo dei romanzi sono più completi di quelli del mondo reale (Forster), «su di loro ci viene detto tutto»; oppure sono incompleti per definizione, perché legati alla trama e alle informazioni fornite da quel testo (si intuiscono qui tutte le derive postmoderniste della *possible worlds theory*); oppure sono incompleti tanto quanto quelli del mondo reale ed è il lettore che li completa facendo ponte tra i due mondi.

Ora, è facile (e banale) rendersi conto che ciascuna di queste prospettive contiene una sua verità. Il punto, però, pare un altro: cosa ci offrono queste posizioni in termini di analisi, comprensione e critica dei testi che abbiamo di fronte?<sup>19</sup> Pensare ai personaggi finzionali in termini di separatezza, ovvero

---

di Paul Klee con il concetto winnicottiano di «stato intermedio», riferito allo sviluppo psichico del bambino e alla sua capacità di distinguere la realtà dall'illusione. Questo tipo di risposta alla domanda sullo statuto dei personaggi è condotta dal punto di vista di chi fa esperienza dell'illusione artistico-letteraria, e rimanda implicitamente anche allo scambio tra Radford, Weston e Paskins su *Anna Karenina*: cfr. Colin Redford e Michael Weston, *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, «Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes», 49 (1975): 67–93; Barrie Paskins, *On Being Moved by Anna Karenina and «Anna Karenina»*, «Philosophy», LII, 201 (July 1977): 344–347.

18 E. M. Forster, *Aspetti del romanzo* [*Aspects of the Novel*, 1927], Milano, Garzanti 1991, p. 58.

19 Poco, sembrano dire persino coloro che ne hanno gettato le fondamenta. Lo ammette a esempio anche Marie-Laure Ryan nei primi anni novanta (e non sembra

come enti di un mondo possibile (o almeno alternativo rispetto a quello in cui ci muoviamo ogni giorno) può avere qualche valenza intuitiva o euristica, soprattutto *contro* certe applicazioni estreme e didascaliche del metodo storico; può ad esempio, nel nostro caso, metterci in guardia dalla tentazione di usare come fonte biografica libri come *Se questo è un uomo*, *Il sistema periodico* di Primo Levi (di cui *Carbonio*, con la sua ironica riflessione, fa parte), in cui la verità fattuale e quella letteraria stanno in un rapporto quantomeno problematico. Può in fondo illuminare tutta la prima sezione di questo libro, intitolata *Dal vero e dal vivo. Persone, figure, ritratti*: quella in cui, a partire da uomini in carne ed ossa incontrati dentro il Lager o sulla sua soglia, i saggi di Matteo Giancotti (*L'infanzia è morta ad Auschwitz: Ricomposizione del dittico Emilia-Hurbinek*), Domenico Scarpa («*Gli occhi dell'uomo Kraus*»), Giovanna Cordibella (*Il laboratorio della Buna negli specchi della scrittura: Il personaggio di Gerhard Goldbaum*) e Valeria Paola Babini (*Le libere donne della Tregua: Tra vita di sogno e frammenti di realtà*) analizzano come Levi ne abbia operato una trasfigurazione letteraria con strumenti retorici, stilistici, intertestuali. A proposito del dialogo tra il personaggio Kraus e il personaggio Levi, Domenico Scarpa sostiene che «come avviene in tutta la grande letteratura, le azioni che vediamo svolgersi e le intenzioni degli attori – dichiarate, o deducibili – non si possono decifrare né definire fino in fondo» (*infra*, pp. 57). D'altra parte, sul grado di maggiore «definitezza» dei personaggi insistono molti di questi contributi: Matteo Giancotti sottolinea la «funzione semiotica superiore» (*infra*, p. 33) dei due personaggi-bambini di Hurbinek ed Emilia *Se questo è un uomo* e de *La tregua*, Valeria Paola Babini analizza una serie

---

che le cose siano molto cambiate): «In a sense, PW [Possible Worlds] criticism is the exact opposite of deconstruction: deconstruction thrives on the interpretation of particular texts, but it would be difficult to define the movement in theoretical terms. Those who have tackled this task (like Jonathan Culler) have quickly been submerged by particular examples: what critic x says about text t. In PWLT, the theory is well profiled (even if it leaves room for options, even if its “technicality” with respect to its philosophical origins is sometimes debatable), but the domain is still in infancy» Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds in Recent Literary Theory*, cit., p. 549. Il numero di «Style» a cui fa riferimento Ryan è il XXV, 2 (*Possible Worlds and Literary Fictions*, Summer 1991).

di donne che nella *Tregua*, oscillando tra il ritratto e il simbolo, declinano variazioni diverse del femminile in un'Europa sulla soglia della rinascita (cfr. *infra*, pp. 77–90). Giovanna Cordibella mostra come un personaggio conosciuto ad Auschwitz viene trasfigurato in un racconto di quattro decenni dopo, *Un «giallo» del Lager*, con un processo di stilizzazione funzionale al genere narrativo che sta percorrendo, molto diverso per intenzioni, voce e stile da quello di *Se questo è un uomo* (cfr. *infra*, pp. 61–76).

Oltretutto, non si può ragionare su questo tipo di personaggi senza porsi una domanda che investe il rapporto con le forme e con la storia delle forme letterarie dall'immediato secondo dopoguerra (prendendo come primo termine il 1947, anno in cui esce la prima edizione di *Se questo è un uomo*). A proposito dell'*homo fictus* nel novecento, Giacomo Debenedetti parlò dello spartiacque segnato dalla «calata dei brutti nel mondo dell'arte» e anche in quello della narrativa italiana, in particolare in Pirandello e Tozzi. Una «bruttezza inesorabile», un «cataclisma delle fisionomie» teso a disvelare («disoccultare») la deformazione di un io in perenne compresenza con un altro da sé mostruoso, «oscuro», «perentorio». <sup>20</sup> Siamo negli anni dieci, venti, trenta; un fenomeno che la critica d'arte e letteraria ha definito espressionismo, e che però Debenedetti osserva con il filtro del personaggio, che gli permette di vedere con chiarezza un processo che chiama in causa la letteratura, la pittura, la psicanalisi, il «crepuscolo della borghesia». Siamo in quello che oggi, in maniera abbastanza unanime anche in Italia, viene ormai letto con la categoria del modernismo. <sup>21</sup> Molto meno definito è quanto accade subito dopo la guerra: le categorie di neorealismo,

20 Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* [1971], Milano, Garzanti, 1998, in particolare i *Quaderni del 1963–1964* alle pp. 436 e seguenti. Le citazioni sono rispettivamente a pp. 439, 443–444, 450, 474.

21 A titolo esemplificativo si vedano: *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2013; Mimmo Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2018; *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2018; *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, a cura di Romano Luperini, Lucca, Pacini, 2018; *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, Roma, Carocci, 2019.

letteratura resistenziale, letteratura testimoniale hanno mostrato tutta la loro debolezza; eppure un autore come Primo Levi trova ancora posto sotto queste etichette nella maggior parte dei manuali, nonostante i suoi libri pongano un problema estetico-formale nuovo e diverso rispetto a quello della letteratura precedente. Quando il racconto è ambientato dentro il Lager, tra le vittime di un sistema livellante, è lampante che l'appartenenza a una classe sociale diventi un elemento residuale della vita passata con cui si è tagliato brutalmente ogni filo. Ad essere interessante non è dunque tanto il problema adorniano (anzi pseudoadorniano)<sup>22</sup> della poesia dopo Auschwitz, quanto l'urgenza di raccontare un tipo di uomo che, spogliato di ogni contesto sociale, diventa un «esemplare umano», un uomo possibile, credibile, verosimile, piombato in un mondo altro. Il manifestarsi esteriore di una dualità nevrotica interiore, tipica del protagonista borghese dei romanzi fino agli anni trenta, perde di senso. Il personaggio del Lager si trova in un contesto in cui la struttura sociale del mondo civile ha perso le sue caratteristiche, e ne ha assunte di nuove. L'appartenenza al mondo borghese ha pure strascichi beffardi: ha più chances di salvezza chi sa svolgere lavori manuali, mentre l'impiegato, il burocrate, il notevole è perduto; lo è anche l'uomo di lettere e di filosofia. Che sia il risvolto sarcastico o l'apoteosi della nevrosi dell'uomo degli anni venti (o entrambi) è da stabilire, ma questo resta un passaggio ineludibile. A proposito del Solženicyn di *Una giornata di Ivan Denisovič*, scrive György Lukács in un saggio del 1964:

La sua espressione laconica, il suo astenersi da ogni allusione che esca dalla vita immediata del lager, delineano però i contorni dei fondamentali problemi umano-morali senza i quali gli uomini del presente sarebbero oggettivamente impossibili, soggettivamente incomprensibili. Proprio per il suo riserbo parco e concentrato questa sezione limitatissima della vita anticipa la grande letteratura del futuro.<sup>23</sup>

22 È spesso associata ad Adorno l'idea secondo cui fare poesia dopo Auschwitz sarebbe *barbarisch*. L'enunciato, nel contesto del saggio in cui appare, è lontano dall'essere così apodittico, ed è piuttosto una riduzione estrema, una provocazione per smascherare il circolo vizioso della critica culturale.

23 György Lukács, *Solženicyn: Una giornata di Ivan Denisovič*, «Belfagor», XIX, 3 (maggio 1964): 257-274, traduzione di Fausto Codino; poi in Id., *Marxismo e politica culturale*, Milano, Il Saggiatore, 1972, pp. 233-262 (pp. 251-252).



In effetti, anche i personaggi leviani messi a fuoco nel Lager sono i presupposti degli uomini del presente e del futuro. Lukács ragionava sulla ricerca stilistica di Solženicyn e sulla sua capacità di anticipare la storia della società russa post-staliniana, un problema cruciale e molto lontano da quello che muove la scrittura di Primo Levi al ritorno da Auschwitz (*Se questo è un uomo* esce quindici anni prima della *Giornata*), se non fosse che entrambi descrivono un universo concentrazionario, un momento di non ritorno per la storia di un popolo e di una nazione (russa e tedesca) e in generale per la storia d'Europa. Non solo l'oggetto dei due libri presenta più di un'analogia, ma anche lo stile e il punto di vista. Entrambi si pongono, «da poeta», la stessa domanda di partenza: «quali esigenze ha posto questo periodo agli uomini? Chi ha superato positivamente la prova, da uomo? Chi ha salvato la propria dignità e integrità umana? Chi ha resistito, e come? In chi si è conservata la sostanza umana? E dove, invece, essa è stata deformata, spezzata e distrutta?»;<sup>24</sup> entrambi costruiscono un racconto in cui «la vita del lager è vista come condizione permanente»,<sup>25</sup> e in cui «l'ingiustizia personale della deportazione, solo sfiorata in momenti isolati, non è criticata direttamente, ma appare come una dura realtà, un presupposto»<sup>26</sup> (e questo è tanto più vero per la prima edizione di *Se questo è un uomo*, che non presenta nessun autoritratto incipitario e comincia con la prima persona plurale); sia in *Se questo è un uomo* che nella *Giornata* «la natura peculiare dei singoli oggetti, in sé sempre casuale, è visibilmente e inseparabilmente legata alla singola curva dei destini umani».<sup>27</sup> Ma soprattutto, siamo di fronte per entrambi a una scrittura che ruota intorno alla necessità di descrivere uomini del presente che vengono messi a fuoco in una «sezione limitatissima della vita». Ci si dovrebbe chiedere insomma se la letteratura del secondo dopoguerra possa davvero prescindere dal racconto di questi «esemplari umani» in laboratorio; i saggi di Domenico Scarpa, Matteo Giancotti, Giovanna

24 Ivi, p. 241.

25 Ivi, p. 242.

26 Ivi, pp. 242–243.

27 Ivi, p. 248.

Cordibella e Valeria Paola Babini, oltre ad analizzarle la costruzione, la tessitura, la funzione narrativa, rilanciano questo interrogativo.

## L'avventura della finzione

I personaggi come abitanti di mondi possibili; i personaggi invece come imitazioni verosimili della realtà, con un legame stretto con essa. Se è vero che, a quanto pare, non si esce mai dall'alternativa tra platonismo e aristotelismo, se è vero che non si riesce a trovare una definizione che tenga insieme questa classe di oggetti nemmeno usando categorie di mera esistenza,<sup>28</sup> e se è vero che anche a leggere porzioni consistenti di una sterminata bibliografia sull'argomento si giunge a pochissime conclusioni generali (pur acquisendo molti utili strumenti di indagine morfologico-geografica), sono comunque da mettere agli atti due proposte formulate da Arrigo Stara nel suo *L'avventura del personaggio*.

La prima: utilizzare il concetto wittgensteiniano di *famiglia* (anziché quella di classe di oggetti) per descrivere il gruppo logico che va sotto il nome di personaggi. Una soluzione che è forse meno soddisfacente sul piano della deduzione logica; ma anche una descrizione più perspicua, che riesce a tenere insieme generi e forme diversi, e personaggi che occupano posizioni disparate sul piano narratologico, strutturale e logico-referenziale. La seconda: con una feconda aporia, Stara nota nel concetto di personaggio convivono *opacità e trasparenza*. Ovvero, i personaggi sono nello stesso

28 Un dato lampante che può essere inverato con molti esempi. Uno dei più significativi è la serie di saggi che Uri Margolin (uno dei capostipiti dello studio sui personaggi post-strutturalista) pubblica su «Style», «Semiotica», «Poetics Today» nella seconda metà degli anni ottanta. In *Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative. A Set of Conditions*, cit., dopo una rassegna degli approcci teorici possibili, Margolin enuncia una serie di caratteristiche del tutto generali che l'abitante di un mondo possibile deve soddisfare per essere tale: esistenza, identità, unicità. Può poi (ma non necessariamente deve) essere tipizzato e inserito in una gerarchia di personaggi; può avere o non avere un suo percorso nel tempo. Un po' poco, in effetti.

tempo non-referenziali, immanenti, opachi e non penetrabili, perché sono segni (il loro mondo è un altro mondo), ma posseggono anche una natura trasparente e illusionistica, costituita da forte potenziale mimetico: gettano un braccio (e anche di più) verso la realtà, e la rappresentano con un grado di intensità maggiore. Come possono coesistere queste due prospettive? Wittgenstein direbbe: non si possono vedere l'anatra e la lepre contemporaneamente, ma quel che conta è sapere che la testa d'anatra e quella di lepre sono entrambe lì, e che «non c'è neppure la più lontana somiglianza tra la testa vista *in questo modo* e la testa vista *in quest'altro* – anche se sono congruenti».<sup>29</sup>

Nella seconda sezione di questo volume è necessario mantenere in modo costante questa doppia prospettiva. Primo Levi ha scritto un solo romanzo d'invenzione (e col paradosso di accludervi una bibliografia finale): *Se non ora, quando?*, al cui protagonista è dedicato il saggio di Angela Siciliano, *Gedale Skidler, un'ambigua controfigura di Levi* (*infra*, pp. 137–150). Ma è tutta la sezione a prendere in considerazione i personaggi insieme più inventati e più eroici: per lo più personaggi «rotondi». Dal mefistofelico Mordo Nahum analizzato da Daria Biagi (*Mordo Nahum, l'avversario*; *infra*, pp. 93–105), al suo polo opposto, il Sandro partigiano e alpinista (con chiari ascendenti londoniani) esplorato dal saggio di Roberta Mori (*Sandro/Sandro Delmastro: storia di un «ambigeno»*; *infra*, pp. 107–124), passando per Libertino Faussonne, operaio montatore eroe della *Chiave a stella*, di cui Giovanni Miglianti indaga il rapporto col comprimario del racconto, in relazione al grado di pudore individuale e reciproco («*Eh no: tutto non le posso dire*»: *L'armatura di Faussonne e le pellicole di Levi*; *infra*, pp. 125–136), fino al rapporto tra i personaggi-Giuseppe (modellati sull'eroe biblico protagonista della tetralogia di Thomas Mann) e i personaggi-MacWhirr (modellati sul protagonista conradiano di *Typhoon*) analizzati nel saggio di Martina Mengoni (*infra*, pp. 151–168). Sono personaggi che pongono un problema opposto rispetto a quello della sezione precedente, ovvero: come funziona, in Levi, il meccanismo di creazione di personaggi quasi-romanzeschi nei testi in cui la narrazione non solo

29 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* [*Philosophische Untersuchungen*, 1953], edizione italiana a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1999, p. 258.

non è incentrata su Auschwitz, ma in cui la componente di invenzione è predominante? Esiste un vettore epico in Levi che si concretizza nei suoi personaggi? Da dove pesca i suoi modelli letterari?

Con una complicazione: il criterio di referenzialità. Mordo Nahum è esplicitamente basato su un personaggio reale, e così Sandro; Pikolo, Alberto, Leonardo anche; Gedale è completamente inventato; Faussonne sembra essere un agglomerato di vari personaggi. D'altra parte, i saggi mostrano che i «frustoli» che compongono i personaggi di questa sezione provengono anche e per gran parte dal mondo letterario di riferimento di Primo Levi, e in particolare da certi suoi romanzieri d'elezione: Thomas Mann, Joseph Conrad, Jack London. Abbiamo visto che la scrittura in presa diretta è una matrice leviana; al contempo dal principio degli anni sessanta Levi sperimenta vie diverse, e spesso i suoi personaggi hanno un doppio fondo letterario che ha anche una funzione narrativa: Faussonne è fatto di Conrad e London, che sono con tutta probabilità anche autori che Faussonne legge, e Sandro altrettanto; Mordo Nahum, come spiega in modo convincente Daria Biagi, è modellato su Mefistofele e portatore di un patto col diavolo. Levi avrebbe forse detto che sono personaggi con «dimensioni umane», «condensati di umanità inquieta e curiosa», che non «sconfinano mai nel simbolo e nell'allegoria»: e aveva usato queste parole a proposito di Panurgo, personaggio rabelaisiano, in quello che è il suo primo saggio letterario in assoluto.<sup>30</sup> Se l'oscillazione tra mimesi e illusione serve per traghettare tutta la discussione sul rapporto tra referenzialità e invenzione in una riva, se non sicura, almeno dotata di una provvisoria stabilità, è il rapporto tra la natura mimetica e quella tematica dei personaggi che

30 «L'unico personaggio del libro che abbia dimensioni umane, e non sconfini mai nel simbolo e nell'allegoria, Panurgo, è uno straordinario eroe a rovescio, un condensato di umanità inquieta e curiosa, in cui, assai più che in Pantagruelle, Rabelais sembra adombrare se stesso, la propria complessità di uomo moderno, le proprie contraddizioni non risolte, ma gaiamente accettate. Panurgo, ciurmadore, pirata, "clerc", volta a volta uccellatore e zimbello, pieno di coraggio "salvo che nei pericoli", affamato, squattrinato e dissoluto, che entra in scena chiedendo pane in tutte le lingue viventi ed estinte, siamo noi, è l'Uomo. Non è esemplare, non è la "perfection", ma è l'umanità, viva in quanto cerca, pecca, gode e conosce» (Opere, II: 813).

contribuisce più di tutto a dare forma alla seconda parte di questo libro. Nel suo *Reading People, Reading Plots*, e in particolare nella prima parte del libro,<sup>31</sup> James Phelan aveva proposto una serie di letture ravvicinate di classici della letteratura inglese (1984, *Pride and Prejudice*, *The Beast in the Jungle*) provando a interrogarne la rappresentazione dei personaggi secondo la coppia di concetti mimetico-tematico. Per Phelan, come si intuisce, “mimetico” significa descritto secondo categorie fisico-psicologiche rapportate alla realtà; “tematico” designa il personaggio come portatore di una domanda, di un significato. È una risposta al David Lodge di *The Art of Narrative*, secondo cui il personaggio è principalmente un oggetto linguistico artificiale. Ma è anche una ricerca dell’anello di congiunzione tra carattere mimetico e tematico: Phelan la individua nella progressione della vicenda e del personaggio, che costruisce un movimento tra questi due opposti concettuali.

Gedale, Faussonne, Pikolo, Mordo Nahum, Sandro: cinque «ritratti ideali» che allo stesso tempo presentano una referenzialità forte, marcata, quasi ostentata. In essi confluiscono sia la dimensione mimetica che quella tematica; le tiene insieme quello che un po’ sbrigativamente si può chiamare il vettore epico, e che coincide quasi del tutto con l’azione di questi personaggi nella progressione della storia. Per fare un esempio: come scrive Giovanni Miglianti, il carattere silenzioso di Faussonne è il fulcro della sua personalità, un carattere che è insieme descritto e praticato attraverso l’uso massiccio della reticenza, come figura retorica e come modo dell’azione (cfr. *infra*, pp. 126–134). Si potrebbe dire questo: che mimesi e tema si fondono in questi personaggi più che in ogni altro dell’opera leviana; che tutti rappresentano un vettore tematico della storia, ma sempre in virtù della loro capacità mimetica. E che forse proprio questo li rende personaggi «tondi»: «La prova che un personaggio è tondo consiste nella sua capacità di sorprenderci in maniera convincente. Se non ci sorprende mai, è piatto;

31 James Phelan, *Reading People, Reading Plots. Character, Progression and the Interpretation of Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, in particolare la prima sezione, *The Mimetic-Thematic Relationship and the Thematizing of Narrative*, pp. 27–79.

se non ci convince, è piatto e finge di essere tondo. Ha in sé l'elemento incalcolabile della vita: la vita nelle pagine di un libro».<sup>32</sup>

## Prime persone

C'è un personaggio però che è di gran lunga il più presente nell'opera di Levi: il personaggio-io. Un io sia scrittore che chimico, un io che si pone a distanza rispetto all'io narrante; un io dentro Auschwitz, poi in viaggio per l'Europa; un io diciottenne e poi ventenne che scopre la chimica, le ragazze e l'antifascismo; un io che lavora in fabbrica, e che a un certo punto si trova a dialogare con un montatore di gru in URSS; c'è perfino un io che si lascia sedurre da un venditore porta a porta di strani macchinari. Un io che nasce insieme alla scrittura stessa di Primo Levi: ribaltando la questione iniziale, si potrebbe dire che anche uno dei primi racconti di Levi non su Auschwitz e non in prima persona, *Imnemagoghi*, ha comunque come protagonista un ragazzo di ventiquattro anni neolaureato alla sua prima esperienza professionale: condizione identica a quella Levi prima di essere deportato. Non è un personaggio-io, ma di questo io è senza dubbio una proiezione.

Sul patto autobiografico che Primo Levi stipula col suo lettore valgono ancora le parole di Philippe Lejeune: l'autobiografo ci racconta «ciò che solo lui ci può dire», e il grado di esattezza del racconto «non ha un'importanza capitale».<sup>33</sup> L'affermazione potrebbe apparire tanto più paradossale in quanto Levi nasce come scrittore della deportazione e dello sterminio, si afferma come testimone, solo dopo viene riconosciuto anche come scrittore. Ma, tralasciando il fatto che occorrerebbe distinguere almeno un po' la fortuna pubblica e critica di uno scrittore dalla scrittura vera e propria, forse non è superfluo ricordare che esattezza, verità e «fedeltà»<sup>34</sup> sono tre

32 Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., pp. 85–86.

33 Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico* [*Le pacte autobiographique*, 1975], Bologna, il Mulino, 1986, p. 39.

34 *Ibid.*

concetti assai diversi. Certo l'io di Primo Levi è ben lontano da quanto si intende per «autofiction»:<sup>35</sup> ma come dimostra il saggio di Riccardo Capoferro (*L'autore, il testimone e il vecchio marinaio: Levi, Coleridge e la memoria traumatica*), persino la sua funzione-testimone è costruita su una serie di modelli ben precisi, tra cui quello del Vecchio Marinaio di Coleridge. Oltretutto, nota ancora Capoferro, il personaggio-io-Levi subisce delle oscillazioni a seconda del medium: la prosa e la poesia fanno emergere in modo diverso la memoria traumatica (*infra*, pp. 171-184).

Oltre a una dialettica tra «io passato» e «io presente»,<sup>36</sup> e persino ad una tra «occhio onnipotente» e «occhio sprovveduto»<sup>37</sup> con cui si potrebbe rileggere tutto il *Sistema periodico*, nell'opera di Primo Levi ce n'è una terza, e di cui abbiamo accennato a proposito dei *Mnemagoghi*. Accanto ai testi autobiografici esplicitamente in prima persona (*Se questo è un uomo*, *La tregua*, *Il sistema periodico*, ma anche molte poesie), in cui si può cogliere la «linea dell'io»,<sup>38</sup> esiste fin dall'inizio nella produzione leviana un filone fantastico con narrazione né omodiegetica né autodiegetica (dunque in terza persona) in cui il personaggio principale è palesemente un doppio di Primo Levi. Non solo il giovane dottor Morandi, ma anche, almeno in parte, Antonio Casella, lo scrittore protagonista del dittico *Lavoro creativo e Nel Parco*, pubblicato in *Vizio di forma* (1971). È da questo che prendono avvio i saggi di Anna Baldini (*L'autore e i personaggi: Antonio Casella, scrittore ambiguo e falsario*) e Robert S. C. Gordon (*Collins, Simpson, Müller: I nomi "vuoti" e la testimonianza di Primo Levi*): per mostrare anche come

35 Un utile compendio del concetto di autofiction si trova in Lorenzo Marchese, *L'autofiction*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 183-205.

36 Si fa riferimento ai concetti di «moi révolu» e «je actuel» sviluppati da Jean Starobinski, *Le Style de l'autobiographie*, «Poétique», 3 (1970): 257-265, poi in id., *L'œil vivant II. La relation critique*, Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard 2001, pp. 109-126.

37 Cfr. Cesare Garboli, *Appendice* [1999], in Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi 2014, pp. 233-246 (p. 237).

38 Giacomo Debenedetti, *Nascita delle tragedie* [1950], in Id., *Saggi critici. Terza serie* [1959], poi in Id., *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 793-824.

questi due racconti siano una meta-riflessione sul rapporto tra autore e personaggio, e sulla sopravvivenza dei secondi al primo. C'è insomma il tema dell'«ambiguo», «persona e personaggio insieme» (Opere, I: 757), «una *mise en abyme* squisitamente pirandelliana tra personaggio e autore» (così Gordon, *infra*, p. 199), tema attraverso il quale Levi prova a tirare le fila di più di vent'anni di rapporto con la propria scrittura e con gli «esemplari umani» messi in scena (come dimostra Anna Baldini, i due racconti non possono essere stati scritti prima del 1969; cfr. *infra*, pp. 185–186). Ma tutta la vicenda si consuma all'interno di una cornice fantastico-onirica grottesca, a luci acide: un parco letterario in cui vivono i personaggi delle opere più famose, compreso James Collins (personaggio creato da Casella) e compreso, nel secondo racconto, Antonio Casella stesso, che può entrarvi perché ha scritto un'autobiografia.

Se, come evidenzia Gordon, Collins è un personaggio che Forster definirebbe «piatto» («flat»), ed è oltretutto «incompiuto», allora l'invenzione di questo parco letterario potrebbe essere, in tutto e per tutto, una parodia delle teorie dei mondi possibili: ci sono «cinque o sei» Cleopatre, «secondo Puškin, secondo Shaw, secondo Gautier» che «non si possono vedere fra di loro»<sup>39</sup> (Opere, I: 776), e il parco ha una «sociologia peculiare»: non vi si trova né «un panettiere né un contabile»; ci sono «un unico lattivendolo, un solo ingegnere navale e un solo filatore di seta»; né «un idraulico, un elettricista, un saldatore, un aggiustatore,

39 Questo passaggio sembra davvero la parodia involontaria a certe critiche che i teorici dei mondi possibili rivolgono alla teoria dei nomi propri di Wittgenstein e Searle. Si veda ad esempio il seguente brano di Pavel, *Possible Worlds in Literary Semantics*, cit. p. 169, in cui si immaginano tanti Napoleoni con destini diversi e ci si chiede se Napoleone sia dunque vero o falso: «Indeed, one can conceive of a world compossible with the real one, where the individual named Napoleon would have had a totally different destiny. In this world all descriptions we apply now to Napoleon would be false. Would this mean that Napoleon himself would be someone else? Kripke's answer is resolutely negative. Even being a failure, Napoleon would have been *himself*. (Incidentally, this argument also holds against Leibniz's Predicate-in-Notion Principle and, more generally, against any identification of an individual with his destiny.) Proper names are not abbreviated descriptions, but *rigid designators*. "Napoleon" is thus nothing else than the name of the person christened Napoleon. It does not carry any semantic content».



un chimico», ma c'è invece «un diluvio di esploratori, di innamorati, di guardie e ladri, di musicisti pittori e poeti, di contesse, di prostitute, di guerrieri, di cavalieri, di trovatelli, di ammazzasette e di teste coronate. Di prostitute soprattutto, in percentuale assolutamente sproporzionata al fabbisogno effettivo» (Opere, I: 779). Conclude Levi: «Insomma, è meglio che lei non cerchi qui un'immagine del mondo che ha lasciato; voglio dire, un'immagine fedele: perché una la troverà sì, ma variopinta, pigmentata e distorta, e così si renderà conto di quanto sia stolto formarsi un concetto della Roma dei Cesari attraverso Virgilio, Catullo e il Quo Vadis» (*Ibid.*).

Sembra davvero un compendio sarcastico dei dibattiti sui personaggi nelle *possible worlds theories*. Non può esserlo (peccato): non solo perché è improbabile che Levi conoscesse gli studi di logica modale degli anni sessanta (più facile che avesse letto Leibniz), ma anche perché questi studi cominciano a intrecciarsi con la teoria del personaggio alla fine degli anni settanta, quasi dieci anni più tardi rispetto alla stesura dei due racconti di *Vizio di forma*.

I saggi di questa sezione intrecciano la meta-riflessione di Levi sui suoi personaggi (sempre autoironica) con la costruzione di un personaggio-prima persona: ne emerge un quadro tutt'altro che monolitico, anzi una gamma di soluzioni narrative differenti che dovrebbero scoraggiare analisi rapsodiche sulla scrittura dell'io e sulla «voce» di Primo Levi.

## Fatti strani

Sia nelle interviste che nella sua opera, Primo Levi parla di «straniamento»/«estraniamento» solo e soltanto in riferimento alla condizione dell'arrivo ad Auschwitz (Opere, II: 1229; Opere, II: 1413; Opere, II: 1548; Opere, II: 1667; *Intervista a Primo Levi: «La tregua» alla radio*, Opere, III: 320), e lo fa solo a partire dalla fine degli anni settanta. Come è stato mostrato,<sup>40</sup> Levi fa però largo uso dello straniamento come

40 Charlotte Ross, *Primo Levi's Narratives of Embodiment. Containing the Human*, New York – London, Routledge, 2011; Francesco Cassata, *Fantascienza? – Science*

tecnica letteraria: non solo in *Se questo è un uomo* e *La tregua*, ma anche e soprattutto nei suoi racconti fantastici, in questo senso sì prelevando il procedimento, più che dai russi, dalla fantascienza anglo-americana: lo «straniamento cognitivo» di cui discute Darko Suvin a proposito della «science fiction»<sup>41</sup> già collegato all'opera di Levi da Francesco Cassata e Charlotte Ross. Niccolò Scaffai sostiene che proprio i racconti fantastici di *Storie naturali* e di *Vizio di forma* debbano essere letti «come rappresentazioni di un connotato specifico della condizione del deportato: la percezione straniante di un mondo alla rovescia, in cui ogni coordinata logica oltre che morale è tradita, pervertita».<sup>42</sup> Resta però il dubbio di poter ribaltare il ragionamento: ovvero, così come è possibile che lo straniamento provato da Levi ad Auschwitz sia stato traslato nei racconti fantastici, è altrettanto plausibile che lo straniamento di cui Levi aveva fatto esperienza nelle sue letture gli possa aver fornito una chiave per leggere il complesso stato di pensieri e reazioni di chi si trova sulla banchina di Oświęcim in Polonia, dopo tanti giorni senza mangiare, nel silenzio, «come in un acquario» (Opere, I: 13, 146), di fronte a uomini in divisa che urlano ordini incomprensibili. È forse tutto il rapporto tra vita e letteratura a richiedere questa doppia prospettiva critica: Auschwitz è uno spartiacque, ma esiste un prima; non tutti i reduci diventano scrittori; leggere è un'esperienza come un'altra, intendendo l'espressione in senso pieno.

La radice dello straniamento in Levi è forse opinabile, ma non i suoi effetti. Nella quarta sezione di questo volume ci si pone un interrogativo che prende le mosse dalla prospettiva straniata: come differisce la costruzione dei personaggi di questi racconti rispetto al resto dell'opera leviana? Simpson, Wilkins e il knall: due uomini e un oggetto. Un venditore porta a porta di strane invenzioni, anzi di «elettrodomestici da maschi»;<sup>43</sup> un antropologo-stregone fatto prigioniero; una potente arma che viene dal

---

*Fiction?*, traduzione inglese di Gail McDowell, Torino, Einaudi, 2016; Niccolò Scaffai, *Gli animali di Primo Levi. Straniamento, memoria e stereotipo*, «La modernità letteraria», 10 (2017): 93-105.

41 Darko Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, il Mulino, 1985.

42 Scaffai, *Gli animali di Primo Levi*, cit., p. 94.

43 Cfr. Martina Mengoni, Domenico Scarpa, Postfazione, in Primo Levi, *Storie naturali* [1966], Torino, Einaudi, 2022, pp. 241-247.

nulla. In tutti questi casi abbiamo un personaggio che esce dal suo contesto abituale e si trova in una situazione inusuale: come nota Alice Gardoncini, Simpson vende sì macchinari innovativi che vengono dall'America, ma di un tipo speciale: sono macchinari che «surrogano» (*infra*, pp. 217–231) esperienze umane, dunque l'utente si trova a viverle dall'esterno, per procura; Wilkins è un antropologo, ma che si trova nella condizione stranante di perdere tutti i suoi strumenti ed essere fatto prigioniero da una popolazione. Non «sa» più fare nulla, il suo privilegio si è trasformato in deficit: «l'incendio della loro attrezzatura», scrive Michele Maiolani, «cancella d'improvviso ogni forma di superiorità e privilegio dei due ricercatori», Wilkins e il compagno Goldbaum (che ha lo stesso cognome e, come dimostra Maiolani, è anche il doppio del personaggio di *Un «giallo» del Lager* analizzato da Cordibella nella prima sezione di questo volume. Il knall poi è un oggetto-personaggio straniato per eccellenza: come scrive Belpoliti, «si tratta di un'arma che somiglia a un giocattolo (o anche il contrario)» (*infra*, p. 235); ha un nome tedesco (la lingua dello straniamento per eccellenza nell'esperienza di Levi) che significa «scoppio», ma è silenzioso; uccide lasciando solo un piccolo livido, è usa e getta, scade, costa poco, ma è molto difficile da usare, anzi «sparare il knall è oggetto di un addottrinamento segreto, da iniziato a neofita, che ha assunto un carattere cerimoniale ed esoterico, e viene praticato in club abilmente camuffati» (*Opere*, I: 748–749). Il knall non è vivo come l'atomo di carbonio, ma nella struttura del racconto, una sorta di report tecnico scientifico, è un personaggio vero e proprio, come lo erano gli uomini nel racconto *Le nostre belle specificazioni* (sempre contenuto in *Vizio di forma*), che in questo senso può rappresentare il «doppio» di *Knall*.

C'è anzi un intero filone di racconti leviani – forse tra i più riusciti perché mettono in campo una prosa per lui felice, quella del tecnico che si preoccupa soprattutto di fornire una descrizione accurata – in cui un burocrate-scientziato rendiconta su un oggetto-soggetto comune con lo sguardo di chi lo osserva per la prima volta. E in questo filone, un posto di rilievo lo hanno naturalmente gli animali, che sono assenti in questo volume (ne servirebbe un altro, a loro dedicato, che speriamo veda la luce in un futuro prossimo). Nel saggio *Romanzi dettati dai grilli*, Levi riflette sul potenziale letterario degli animali, come oggetti di osservazione e come

soggetti narrativi (dunque personaggi), non solo i gattini di Huxley che giocano, ma anche i duetti erotici dei grilli, gli uxoricidi «normali» dei ragni: «lo scrittore non ha che da scegliere», «gli basta attingere a piene mani da questo universo di metafore» (Opere, II: 852). Il saggio si conclude così:

Anche a parte questi esempi, mi piacerebbe inventare e descrivere un personaggio-coccinella, riconoscibile forse in certe pagine di Gogol': ipocondriaco, malcontento di sé, del suo prossimo e del mondo, increscioso e lamentoso, che inalbera una livrea riconoscibile da lontano (o un intercalare, o un difetto di pronuncia) affinché il suo prossimo, che egli detesta, si accorga in tempo della sua presenza e non gli venga fra i piedi. (Opere, II: 855)

Come si vede, anche la prospettiva di analisi sui personaggi animali può essere, in Levi, a doppio senso: si può forse provare a leggere l'opera di Levi come non antropocentrica (certo meno antropocentrica di quella di Calvino, ad esempio), si può insistere, come è stato fatto, sul suo sincero interesse etologico, ma avendo sempre in mente che, come nella migliore tradizione narrativo-romanzesca, degli animali Levi si serve anche per costruire meglio i tipi umani che ha di fronte: del resto, persino in *Se questo è un uomo* Henri è un icneumone, come lo era già stato il Giuseppe di Thomas Mann (*infra*, pp. 156–157). E qui torniamo al punto di partenza, e si potrebbe ricominciare la rassegna da capo (è anche un auspicio di questo volume) ricominciando dal 1946–1947 con personaggi tutti diversi: Pannwitz, Lorenzo, Cesare; Rita, Giulia, Rodmund, l'assistente; il Centauro, Innaminka il canguro, la tenia che compone poesie; Amelia, Rumkowski, gli zii di Argon; e così via.

Risulta chiaro insomma che le sezioni di questo volume, come l'opera di Levi, si mescolano e si intrecciano di continuo; e che la via aperta dallo studio dei personaggi può risultare feconda per un autore come Levi, perché aiuta a smantellare un po' di certezze sulla sua opera, a analizzare con più sfaccettature alcune tensioni della sua scrittura, a desistere dalla ricerca simboli, profezie e allegorie, trovandovi invece frustoli, figure, frammenti anatomici, esemplari umani di tutti i tipi.

## Ringraziamenti

La maggior parte dei saggi qui raccolti costituiscono la versione scritta e rielaborata degli interventi tenuti al convegno internazionale «*Esemplari umani*». *I personaggi nell'opera di Primo Levi*, organizzato dalle curatrici di questo volume presso l'Istituto di Lingua e Letteratura dell'Università di Berna, che si è svolto (on-line) nei giorni 7, 14, 21, 28 maggio 2021. Desideriamo ringraziare il Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica che ha contribuito al finanziamento dell'iniziativa e tutto lo staff dell'Istituto che ha reso possibile l'allestimento tecnico del convegno a distanza, oltretutto in un momento difficile come quello dell'emergenza Covid-19.

Un sentito ringraziamento va poi a Robert S. C. Gordon e a Pier Paolo Antonello per aver deciso, a partire dal convegno, di ospitare nella collana «Italian Modernities» un volume di ricerca che rilanciasse la riflessione sui personaggi leviani e contenesse anche interventi nuovi e una cornice metodologica. La pubblicazione Open Access del volume è stata finanziata dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica, a cui siamo molto grate anche per questo contributo. Grazie anche a Laurel Plapp e Dyana Jaffris di Peter Lang per aver seguito le fasi di lavorazione del libro.

Vorremmo inoltre esprimere la nostra gratitudine a tutti gli archivi e a tutte le istituzioni che hanno reso possibile le ricerche su cui si fondano i saggi qui raccolti: lo Auschwitz-Birkenau State Museum, gli Arolsen Archives, il Centro Internazionale di Studi Primo Levi, lo Stadtarchiv Wiesbaden e la Wiener Holocaust Library.

Desideriamo anche ringraziare chi ci ha concesso la riproduzione delle immagini che vedete in questo volume: Pino dell'Aquila, fotografo delle sculture in filo metallico di Primo Levi, e gli eredi Levi, proprietari delle stesse; gli Arolsen Archives che hanno reso possibile la stampa della foto di un documento su Gerhard Goldbaum, gli eredi Valabrega e gli eredi Delmastro, che ci hanno concesso la possibilità di riprodurre la foto di Sandro. Agli eredi di Primo Levi esprimiamo infine la nostra riconoscenza per aver concesso l'autorizzazione a pubblicare un passo inedito di una lettera di Ferdinand Meyer a Levi con data 5 aprile 1967.